



Une descente aux Enfers. À propos de Hugo von Hofmannsthal

COMMUNICATION DE GUY VAES

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 AVRIL 2007

Passionné des proses de Hugo von Hofmannsthal, avant tout de ses récits et de ses contes, il ne me viendrait pourtant pas à l'idée d'émettre un jugement sur l'ensemble de ses écrits. Mais si c'est là ce qu'on attend, qu'on interroge alors Hermann Broch, Marcel Brion, Jacques Le Rider, Jean-Yves Masson, Pierre-Antoine Huré, pour ne citer que ceux-là. Je me limiterai donc à ce qui, dans certains de ses textes, m'a frappé comme si cela m'était intimement adressé, même si cette adresse (l'interprétation que j'en donne) risque d'outrepasser les desseins de l'auteur. Mais tout grand auteur n'a-t-il pas pour lui la multiplicité, comme un bois a des sentiers qui peuvent converger ou diverger ?

Recueillir donc un écho de soi-même. Mais d'un soi-même plus vrai que nature dans tel ou tel aspect d'un écrivain accompli. Peu me chaut la part d'illusion qui s'attacherait à cette reconnaissance, si ladite illusion, au cours du temps s'est fortifiée et m'a été bénéfique. On a souvent insisté sur les alternances du Haut et du Bas chez Hofmannsthal. En ce qui concerne le romancier que je suis, c'est le Bas, dans son interaction avec le Haut, mais un Haut menacé d'occultation, qui me parle. Le « réalisme » de Hofmannsthal est celui du visionnaire qui accuse la visibilité du réel. Relisez ses descriptions de faubourgs et de nature souillée. Jamais il ne perd de vue, soucieux de la dynamique narrative (et je cite ici l'un de ses aphorismes), que « le secret de la vie, c'est l'antithèse ».

Descendons à présent les degrés qui vont du Haut jusqu'au Bas.

Ils sont liés, inextricablement, sans toutefois former d'amalgame. L'un n'a point de sens sans l'autre. Leur interaction est ininterrompue. Les éclairs du Haut dans les fosses du Bas, les exhalaisons du Bas infiltrant l'oxygène à l'état naissant

du Haut. Pas de manichéisme ici. Seulement des extrêmes qui alternativement se touchent sans qu'intervienne un accord. L'unité de l'Être, car c'est toujours à elle qu'on est reconduit, nous ne pouvons/savons la percevoir qu'à la faveur d'une illumination. Elle n'est pas un objet dont on dispose. Elle est ce qui nous assaille.

Faisant appel à ce que les Grecs nomment le terrible (ce dehors chargé de menaces), ainsi qu'à l'illumination émerveillante, Hofmannsthal se reporte à son voyage en Grèce, en 1908. Là, il se détourna de toute approche érudite. Toujours plus ou moins déchiré par son appartenance parentale au midi et au nord il finit par se demander ce que les Grecs peuvent encore lui apprendre. Jusqu'à ce que l'ébranle, au petit musée de l'Acropole, la révélation de cinq Corés archaïques, celles-là mêmes qui mettront en déroute Charles Maurras. En cet endroit se confondent les époques. Mythe et réalité aboutissent aux unions les plus déroutantes. La bête et la créature humaine frôlent l'osmose, et l'homme se rapproche de Dieu. Le temps d'un roulement de tonnerre, les extrêmes se touchent — presque. Revenant sur cette expérience, l'écrivain, dans un article de 1922, notera : « Ici nous devons le reconnaître, il existe un mystère de la pleine lumière. »

L'univers des poèmes du jeune Hofmannsthal se partageait encore entre un Haut et un Bas sans compromis. Y succéda, tel l'adulte émergeant de l'adolescent, l'apprentissage de ce qui apparaît à l'écrivain comme étant le réel, autrement dit ce qui est contrainte, opacité mauvaise, objet de désarroi et de cruauté. Sans doute doit-il cette vue dont le pessimisme rejoint l'aversion, à son expérience militaire à Göding, « une morne garnison de Marovie ». L'ennui et la vulgarité qui y règnent, le souvenir des « grandes cours vides des casernes » imprègnent le *Conte de la 672^e nuit*, ainsi que la correspondance. Le passage de Hofmannsthal à la prose, davantage en prise directe avec sa part autobiographique, toujours ébranlée de tempêtes intimes, d'antagonismes que commandent le Haut et le Bas, réclamera de lui l'enracinement en des Märchen initiatiques et des souvenirs de voyages. Dans ces derniers on voit, par moment, comment l'éloignement suscite son contraire : la proximité. Si le temps ne nous était pas mesuré, on pourrait établir une relation entre ce phénomène et le refus d'Odilon-Jean Périer de s'approprier l'objet de son amour.

Ce que la Grèce impartira à Hofmannsthal, c'est une lumière que j'oserais appeler définitive, et qui visite également la Provence à laquelle Cézanne doit son génie. Et cette lumière pérenne ne peut que renvoyer à l'intemporel, à cet état pour concevoir cette opération, il faudra que l'amateur de tableaux que fut Hofmannsthal — n'est-ce pas leur opacité qui le détourna du miroir, abîme où se noie le regard ? — franchisse d'abord des échelons intermédiaires. Il renoncera donc au crépusculaire et maladif Böcklin, pour s'exposer aux clartés précaires de ceux qui expérimentèrent le pointillisme : Derain, Maurice Denis et Van Gogh qu'embrassera finalement la dévorante clarté du Midi.

C'est ainsi que Jean-Yves Masson, sachant que si l'on a parlé du Haut on ne peut trop longtemps délaissier le Bas, crainte d'altérer la crédibilité du réel, insistera, sans jamais faire appel au jargon des philosophes, sur la symbolique des couleurs dans *La Femme sans ombre*. L'atelier d'un teinturier y tient une place, sinon un rôle, essentiel. D'où la conclusion de Masson : « La couleur est pour Hofmannsthal cet élément capable de réconcilier une jouissance parfaitement sensuelle du monde avec la dignité spirituelle de l'homme. » Et il ajoute : « Si ma *Femme sans ombre* ne pouvait rester un opéra, c'est peut-être parce qu'une telle thématique ne débouche pas sur un éloge implicite de la peinture. » Bref, encore un appel du monde réel, et même sinistrement réel, vers lequel nous glissons.

Abordant ce que Hofmannsthal appelle « le mystère de la pleine lumière », phénomène qui risque d'amoindrir le visible pour peu qu'on incline vers l'abstraction, sinon vers une approche mystique, nous ferons à nouveau pencher la balance vers la couleur, elle qui constitue l'univers matériel, la harcelante abondance des formes qui en sont le support. Il est d'autant plus important de s'en imprégner qu'elle, la couleur, est promesse de guérison. Suivons Masson dans son analyse des deux dernières *Lettres du voyageur à son retour* : « Le voyageur dont l'âme est atteinte d'une maladie spirituelle qui caractérise toute la conscience européenne moderne entrevoit comme la possibilité d'une guérison en découvrant les toiles de Van Gogh, parce que celles-ci livrent, dans le discours muet de la couleur, la chair même du monde. Il ne fait pas de doute que c'est la genèse d'une telle perception régénérée que voudrait restituer l'écriture de *La Femme sans ombre*. »

Ces accords paradoxaux du Haut et du Bas, quand ils n'aboutissent pas à l'écriture d'un Märchen, se fondent dans la synthèse immédiate, quasi fulgurante, d'une révélation poétique survenue au cours d'un voyage ou d'une rencontre. C'est ainsi que le face à face avec les Corés du musée de l'Acropole, conduit Hofmannsthal à penser que « leur multiplicité n'est pour moi rien d'autre que l'unité ». Réflexion qu'approuvera Henri Thomas : « Ainsi s'accomplit le souci de la totalité où s'équilibrent les contraires. » Mais pour que cela soit il faut que survienne le *ravissement*, lequel ne peut inclure d'étapes ascensionnelles. Il est donc, pour citer Pierre Deshusses, un état à part entière (et non pas) une étape vers un accomplissement —, un progrès.

D'autre part, tout ce qui survient, en bien comme en mal, est soumis à la plus répétitive et quotidienne des lois : la rupture, le court-circuit, accidents qui confèrent à la création romanesque sa crédibilité, cet imprévisible qui prête au réel son autonomie. Un exemple entre cent : « Il [Andréas] connaissait maintenant une détente, un bien-être comme jamais encore de sa vie. Il jeta un regard sur la cour de derrière. La pleine lumière montait au-dessus de l'écurie : la nuit était claire comme un miroir. Le chien se trouvait en pleine lumière ; il tenait sa tête bizarrement, tout à fait de travers, et dans cette posture tournait sans répit sur lui-même, comme s'il endurait une grande souffrance ; ou peut-être était-il vieux et flairait-il la mort ? Une lourde tristesse envahit Andréas ; dans l'instant même où il était si heureux, la souffrance de la créature venait de le bouleverser indiciblement ; dans cette scène il venait de lire comme un présage de la mort prochaine de son père. » Ajoutons-y, pour un naturel qui tend à adoucir le contraste, cet extrait de *l'Histoire de cavalerie* cité par Jacques Le Rider : « L'officier voulut passer le ruisseau ; le cheval gris fer s'y refusait. [...] Le maréchal des logis retira son sabre et saisit les rênes au vol, à l'endroit même d'où s'en détachaient les doigts du cavalier abattu, tandis que le cheval gris fer levait les jambes avec la légèreté et la grâce d'un chevreuil pour passer par-dessus son maître mourant. »

Chaque épisode d'*Andréas* est parcouru d'errances dans l'enchevêtrement des passages vénitiens. Ceux-ci ne semblent avoir pour fonction que de persuader notre anti-héros qu'il n'est que la caisse de résonance, mais aussi le support, d'une histoire à laquelle il a du mal à s'accorder. Et cette histoire, fable ou initiation, sera parsemée de ruptures. Car « ce qu'on appelle [...] le chemin de la vie n'est pas un

chemin réel avec un commencement et un but. Au contraire, il y a de nombreux croisements et même, à proprement parler, il ne se compose sans doute que de croisements et chaque point est le point de départ possible de possibilités infinies. C'est pourquoi les Grecs appelaient très intelligemment le destin : " Tyche ", ce qui nous est échu par hasard ». L'imprévisible est donc ce qui guette le personnage. Ceci nous ramène à une citation souvent faite lorsqu'on touche au *mystérieux* chez Hofmannsthal, et qui est tiré de *Le Fou et la Mort* : « C'est le hasard qui donne tout : l'heure, le vent, la vague. » Bref, ce qui bouge et ne se laisse saisir contiendrait une vérité existentielle. Oui, il doit y avoir un article à écrire sur ce qui associe le virevoltant hasard aux rigueurs du destin.

Mais qu'est exactement le personnage chez Hofmannsthal, et qu'est-ce qui le meut ? Sauf dans les textes ouvertement autobiographiques, les appels du Haut, même s'ils ne transparaissent que lors d'une rencontre, ou quand s'atténue « le sentiment équivoque et contraint de la réalité présente » cessent de retenir dans *Andréas*, la *Lettre de Lord Chandos*, le *Conte de la 672^e nuit* et dans plusieurs autres récits brefs. On s'apercevra alors que le personnage n'est rien par lui-même. Il est pareil, ou presque, à un carrefour que traversent, en s'interpénétrant, des circonstances sur lesquelles son semblant de volonté n'a guère de prise, sinon aucune. Il a tout d'une absence à lui-même. « Il ne peut s'empêcher d'appartenir, pour des raisons secrètes, aux choses qui l'entourent, plus qu'il ne s'appartient à lui-même. » C'est ce que pense Marcel Brion dans son essai sur le *Voyage initiatique*. Quant aux « raisons secrètes », elles nous resteront dissimulées comme le sont à nos propres yeux la cause de nos affinités et de nos goûts. Mais dans ce qui nous éloigne du Haut, de notre délivrance et purification, il y a l'action des objets.

Une grande place leur est concédée, nous dit Marcel Brion, car leurs « fonctions sont multiples [...], mais la plus importante est celle de conducteur de la destinée. Comme si les choses préexistaient aux hommes et étaient détentrices d'une connaissance surnaturelle que ceux-ci sont incapables d'atteindre, les objets constituant par leurs relations entre eux déjà, un système du monde. Leur temps n'est pas celui des hommes et le temps des hommes se modifie au contact du leur ».

Joignons à cette influence hypnotique, irréversible, celle de lieux mortifères ou voués à la déchéance. Ainsi dans ce chef-d'œuvre qu'est le *Conte de la 672^e nuit*, il y a le béryl, acquis dans la boutique d'un joaillier de faubourg, qui est à l'origine des circonstances qui, grâce à une logique à peine voilée, précipiteront le fils du marchand dans la cour d'une caserne où il agonisera sous le sabot d'un cheval. Les objets « sont êtres réels, et non allégories ou symboles. Ils remplacent pas la phrase dite : ils sont *être* et non *langage*. Ils ne représentent pas, ils *sont*. Leur fonction est celle, solennelle et fatidique, du guide qui prend l'homme par la main ».

Tout ce qui, dans notre ascension vers le Haut, revêt des apparences de symbole ou s'affirme abruptement comme tel, vient d'ordinaire de l'extérieur, non pas de l'intérieur du matériau romanesque. Il s'agit d'une sorte de greffe dont le caractère nettement artificiel se trahit d'emblée. On est loin du mystère en pleine lumière. Cette irruption d'éléments extérieurs, surajoutés par l'écrivain, est d'autant plus flagrante que ces éléments sont contrariés par le « réalisme » de la narration, celle de *La Femme sans ombre*. C'est ainsi que se manifeste un déséquilibre, et l'ennui de s'installer qui est synonyme d'incrédulité.

On conçoit l'indignation de Hermann Broch, auteur d'une étude fouillée sur Hofmannsthal, en présence de Keikobad, le souverain des esprits, succédané de Dieu. Peut-on enfin croire au faucon rouge, porteur d'un talisman, image d'une « intelligence blessée par le manque d'amour et un appétit de jouissance intellectuelle trop affirmée ? » (Jean-Yves Masson). Même réflexe devant l'eau d'or, riche en dons et qui dispense la vie. Et que dire de ce mélange de platonisme et de vague spiritualité chrétienne dont témoigne la préexistence des âmes avant la naissance ? Il est ici question des enfants à naître ; refuser d'en avoir, c'est une façon de les tuer.

Se place-t-on au point de vue du romancier que fut également Hofmannsthal — peu importe que le genre, sa pratique, ne fut pas à ses yeux une fin en soi —, la crédibilité d'*Andréas* et de la plupart des contes inachevés, tient à l'étouffement métaphysique qu'ils nous infligent, à ce qui sourd des profondeurs du matériau ou encore de la confession entravée de lord Chandos. On traverse ici « un enfer d'avant la mort. » Et la pression de ce lieu — même si, paradoxalement, c'est à son vide de cour de caserne qu'on le doit — ne s'exerce que par ce que révèle le

romancier à l'œuvre : une écriture concrète, visant constamment la sensorialité, peu encline à utiliser la terminologie du philosophe, de l'essayiste.

Entamons à présent la descente vers le royaume d'Hadès. Elle est l'apport le plus romanesque — et par ce mot j'entends : art du roman, techniques et expressions stylistiques propres au genre — d'un auteur chez qui l'environnement adhère aux personnages. Mais avant d'épingler tel et tel épisode, ceux qui expulsent tout idéalisme et installent une réalité sans issue, voyons ce qui l'annonce, laissant encore quelques latitudes à ces personnages. Pas d'exemple plus explicite que le roman inachevé : *Andréas*.

Avant de prendre pied à Venise « où chacun porte un masque », le jeune Andréas de Ferschengelder, doté d'une bourse de voyage par ses parents, sèmera, à cause de son valet Gotthilf, le désarroi dans une ferme de Carinthie où il a été accueilli, et qui est la première étape de son parcours initiatique. Ce Gotthilf est un forçat évadé, un manipulateur satanique qui s'est imposé de force à ce voyageur trop impressionnable. Il incarne le premier contact d'Andréas avec le Mal absolu. Cet épisode est une préfiguration de ce qui pourrait être la Chute. Cependant, à aucun moment, Hofmannsthal ne verse dans le symbole ou l'allégorie. Son intelligence narrative est celle du romancier qui n'interfère jamais, au moins en donne-t-il l'impression avec le destin de ses personnages. C'est à leur autonomie, répétons-le, que ceux-ci doivent leur crédibilité.

Venise, où le Carnaval se prolonge durant six mois, est un théâtre dont la scène en se démultipliant forme un labyrinthe. Celui-ci, plus d'une fois, brouillera les repères d'Andréas. Enfin il n'est pas exagéré, je crois, d'identifier Venise à un Kaléidoscope. Un piège où le reflet égare le visiteur en l'éblouissant. Un nœud de ruelles dont les angles dissimulent des menaces et facilitent les éclipses de la femme qu'on recherche.

Or, c'est dans la descente vers le Bas, dans la détresse écrasante de l'Individu, dans l'extinction de son âme — Relisez l'ouverture de *La Pomme d'or*, pénétrez-vous à plus d'une reprise de *La Lettre de lord Chandos*, et ainsi de suite — que Hofmannsthal nous atteint de plein fouet. Dans la tête comme dans les tripes. Peut-être à son insu a-t-il donné raison à William Blake. L'auteur des *Proverbes de l'Enfer* n'a-t-il pas dit que le poète est toujours du côté du Démon ? Car le royaume de ce monde appartient au Démon, et c'est notre lieu d'origine. De lui

seul nous pouvons parler en connaissance de cause, de la magnificence de ses jardins et des horreurs qu'il peut nous réserver.

Venise derrière soi, commence l'irréversible descente. Les Märchen en sont les constats qui s'opposent au changement. Si, comme l'écrit Hofmannsthal, le « chaos est ce terne et inerte ensommeillement des choses », le magma qui frappe l'esprit de désolation, n'est-il pas déjà présent dans la chute qui précipite le personnage — l'impératrice sans ombre et le fils du marchand — en cet endroit où la ville, la Culture, l'Histoire ne laissent guère de trace : les faubourgs. C'est dans l'amorphe, l'absence d'air respirable, le suspens du temps, la dégradation que s'achèvera l'existence du fils du marchand. Les descriptions minutieuses, frôlant l'inventaire, que livre Hofmannsthal, sont d'un romancier-poète qui obéit à ce que l'énumération des objets et des caractéristiques d'un lieu doit à une très ancienne loi poétique.

On aborde ici *l'intolérable*. La tragédie incluse dans ce mot est celle du reniement de l'homme occidental par lui-même, plutôt que d'un personnage littéraire. Conçus au début du vingtième siècle, ces Märchen ont une résonance prophétique. Sur la paillasse bourrée de roseaux secs où des soldats l'ont étendu, le fils du marchand, mortellement blessé par un des chevaux de la garnison, se meurt loin de son luxueux domaine. « Et il serra les poings et maudit ses serviteurs qui l'avaient précipité dans la mort ; le premier jusque dans la ville, la vieille dans la boutique du bijoutier, la jeune fille dans la pièce du fond, et l'enfant par sa trompeuse réplique dans la serre, d'où il se voyait avancer en chancelant [...] pour venir s'abattre sous le sabot du cheval. [...] Pénétré d'une profonde amertume, il considéra toute sa vie, et renia tout ce qui lui avait été cher. Il exérait si fort sa mort prématurée, qu'il abhorrait sa vie, qui l'avait mené là. [...] Enfin il vomit de la bile, puis du sang, et mourut le visage convulsé, les lèvres si violemment retroussées que ses dents et ses gencives se trouvaient découvertes et lui donnaient une expression insolite et méchante. »

De retour, au bout de sept années, dans une ville où il commerçait, un marchand de tapis devient la proie de son passé. Ainsi débute *La Pomme d'or*. Ce passé, il avait réussi à le tenir à distance, à l'éloigner de lui comme on ferait avec une horde de mendiants. Et cela par l'ampleur de ses gains qui n'avaient cessé de s'accroître et levaient un écran protecteur. Mais vint le jour où l'écran se déchira, et

toutes les humiliations d'autrefois, tous les échecs avilissants s'inscrivirent à nouveau au présent. Ce fut un choc où la réalité se surpassa : « Tandis qu'il gravissait l'escalier, il lui était presque intolérable de penser que rien en ce monde ne pouvait faire que ces choses n'eussent pas été ; autant il lui semblait incompréhensible et cruel de ne pouvoir les arracher de soi, et de devoir garder pour toujours la conscience de ces choses incorporée à son être. »

Transférons à présent, dans une version sociale, la honte insurmontable du marchand. Ce qu'on ne peut tolérer eu égard au nom et titres que l'on porte, intolérance qui traverse votre existence comme le cordeau allumé d'un explosif, on en prendra connaissance dans *La Lettre du dernier des Contarin*. Celui-ci, Alvis Contarin, patricien de Venise, comte de l'Empire romain, mais aussi employé subalterne de la Poste royale italienne, est sur le point de se voir offrir, par l'entremise d'un notaire qui lui rend visite, une donation octroyée par des amis appartenant à la caste des privilégiés. Ce pactole lui permettrait de mener un train de vie conforme à son rang. Pareille proposition brûle le destinataire comme un sceau d'infamie. De cette honte, son existence n'aura été que l'expectative traumatisante. Bref, il congédie sur-le-champ notaire et bienfaiteurs. Ce qui confère à son humiliation une puissance d'absolu, c'est qu'un jour il a surpris les domestiques en train de parler de son père. « En deux minutes, je sus qu'il était un mendigot, considéré dans toutes les maisons comme un parasite de la pire espèce. » D'où la certitude du fils de pouvoir être à tout moment considéré comme un usurpateur.

À ses propres yeux, le dernier des Contarins se réduit à un nom illustre et à des titres de noblesse. Et ceux-ci, depuis la *révélation*, ne sont plus sous-tendus que par l'orgueil et la folle angoisse d'un homme qui se croit surveillé. De tous les masques hantant la Cité des Doges, il est l'un des plus pathétiques. Et derrière ce qui est censé le dissimuler, il n'y a plus de *personne*, à peine un *personnage*. On rase le plus bas niveau, et c'est la fin de l'homme occidental qu'illustre notre auteur. À croire que l'intolérance a suspendu l'interaction entre Haut et Bas.

Mais là où l'intolérable atteint, pour citer Hermann Broch, la « chute la plus basse de l'homme », c'est dans l'état d'asphyxie linguistique, de nausée due à l'absence de tous recours, qui frappent lord Chandos. État décrit dans une lettre à son bienfaiteur et ami Francis Bacon, et qui constitue l'un des seuils de la

littérature du vingtième siècle. Il s'agit ici d'une situation qui, sans rejoindre tout à fait celle de l'Antoine Roquentin de Sartre, en recoupe ces aspects-là qui engendrent un « dégoût de soi » et le sentiment d'être de trop à cause du mutisme de l'inanimé. L'homme serait donc livré à l'apparence *scellée* des choses. Le jeune Chandos s'est aperçu qu'entre ce qu'il souhaite exprimer et l'objet qu'il vise, un gouffre s'est ouvert que rien ne peut combler. Dans une lettre du 18 juin 1895, adressée à Edgar Karg von Bebenburg, Hofmannsthal écrit, sans que déjà l'on discerne la tension qui charge la confession de Chandos : « Les mots ne sont pas de ce monde, ils sont un monde pour eux-mêmes [...] On peut dire tout ce qui existe ; et l'on peut mettre en musique tout ce qui existe. Mais l'on ne peut jamais dire quelque chose comme c'est en réalité. » Une telle impossibilité conduira Chandos à choisir le silence.

Certes, *La Lettre de lord Chandos* n'est pas un chapitre de roman. Mais l'expéditeur a la démarche d'un romancier. L'expérience que condensent ces pages où le visuel a des qualités oppressantes, rassemble les diverses facettes d'une situation. Chandos, à sa façon, est un personnage, mais c'est un personnage qui signe sa disparition, et peut-être celle d'un genre. Comment Hofmannsthal a-t-il vécu ce qu'il confesse sous les traits d'un aristocrate anglais ? Il ne nous appartient pas de trancher.

C'est ainsi que, d'un Haut qu'attestent symboles et visitations, à un Bas que dramatise, entre autres, le boueux faubourg, nous regardons naître un tapis où se croisent les tons chauds et les tons froids. Autrement dit : l'étoffe de notre monde ; et celles et ceux qui la tissent n'ont cure que des vertus créatrices du bien comme du mal, de la beauté comme de l'horreur, à l'instar des auteurs des *Mille et Une Nuits* qu'aimait tant Hofmannsthal.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Guy Vaes, *Une descente aux Enfers. À propos de Hugo von Hofmannsthal* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/vaes140407.pdf>>