



# Cocteau sur les scènes belges

PAR JACQUES DE DECKER

Ce survol très sommaire, je voudrais surtout le tenter avec vous pour illustrer que Cocteau mena son parcours d'auteur dramatique en considérant la Belgique, et Bruxelles en particulier, comme une sorte de terrain d'exercice de prédilection. Les gens de théâtre français se passent le mot depuis toujours : le public belge est fin connaisseur de théâtre et leur rend à ce titre de précieux services dans leur travail. Il est composé de spectateurs sensibles et avertis qui leur permettent d'ajuster leurs entreprises avant de leur faire affronter Paris. Sacha Guitry, par exemple, savait cela mieux que personne, lui qui, à titre de reconnaissance, monta pour la dernière fois sur scène au théâtre du Parc : il y fit ses adieux, dans *Debureau*, il y a exactement un demi-siècle. Cocteau, qui se sentait chez lui à Bruxelles, eut à diverses reprises le même réflexe de prendre en quelque sorte le pouls de l'audience belge avant de s'exposer au verdict parisien. Une étude récemment menée par Angie van Steerthem, chercheuse de la Vrije Universiteit Brussel (VUB), a très précisément cadastré ce tropisme, et je vous dirais que sans ses travaux remarquablement documentés, je me serais trouvé en l'occurrence passablement dépourvu...

La première grande création d'une œuvre de Cocteau en Belgique, et peut-être la plus importante, fut celle, en 1927, de l'opéra que Honegger avait tiré de son *Antigone*. Elle eut lieu à la Monnaie, dirigée à l'époque par Corneil de Thoran, l'aïeul de notre confrère Alain Bosquet de Thoran. Le matériau de base était la pièce de Cocteau que Dullin avait montée à l'Atelier en 1922.

L'œuvre marque une étape essentielle pour Cocteau, elle illustre son retour au classicisme, largement influencé, on le sait, par Radiguet. Il séjourne d'ailleurs à Carqueiranne, au printemps 1921, avec ce dernier lorsqu'il relit l'*Antigone* de Sophocle. Il aurait été une première fois encouragé à lire la tragédie par Anna de Noailles, durant l'été 1913. Lorsqu'il se replonge dans le texte en 1921, il s'adonne à une lecture à vol d'oiseau, dit-il, parce qu'ainsi, à son estime, « de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ». Et il tire aussitôt de cette expérience une méthode de nouvelle familiarisation avec les grands textes : « Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. À force d'y habiter, nous les contemplons distraitemment, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois. » Cette idée de première écoute retrouvera tout son sens lors de la transposition musicale, bien entendu. Le texte d'*Antigone* est créé donc une première fois chez Dullin, et bénéficie déjà d'une musique de scène de Honegger, une partition pour hautbois et harpe. Très naturellement, Honegger, qui a au demeurant une dette à l'égard de Cocteau dont il reconnaît que « sans être vraiment musicien, il servit de guide à beaucoup de jeunes », va envisager de se servir de l'ensemble de son texte comme livret.

Les représentations de la pièce à l'Atelier, en 1922, avaient fait du bruit. Cocteau assurait lui-même la mise en scène, même si elle était supervisée par Dullin qui lui faisait néanmoins totalement confiance. À ses yeux, Cocteau est « un homme de théâtre, il a le sens du grossissement, de la transposition. Le reproche qu'on peut lui faire, c'est de trop sacrifier à la recherche purement extérieure, d'être trop artiste peut-être ». Mais il apprécie ses excentricités, qui à ses yeux « ne sont qu'un retour vers un théâtre simple comme un jeu d'enfant ». Cocteau jouera aussi le chœur dans le spectacle, où le rôle de Créon est confié à Dullin, et celui de Tirésias à Antonin Artaud, Genica Athanasiou étant Antigone. Le décor était de Picasso, les costumes de Gabrielle, dite Coco, Chanel.

Cette *Antigone* suscitera diverses controverses. Le jour de la première, le 20 décembre, les surréalistes n'ont pas manqué de se manifester, André Breton en tête. Cocteau est obligé de sortir de son rôle, et de les interpeller directement : « Sortez Monsieur Breton, dit le chœur, nous continuerons quand vous aurez quitté la salle. » Par lettres, une autre polémique se développe, qui oppose Cocteau à Gide. Celui-ci n'a pas aimé le spectacle, ce qu'il note dans son journal, le 26

janvier 1923 : il y dit qu'il a « intolérablement souffert de la sauce ultramoderne à quoi est apprêtée cette pièce admirable, qui reste belle, plutôt malgré Cocteau qu'à cause de lui ». Cocteau a eu vent de cette impression, et lui écrit : « Il est pour moi d'une grande importance que je sache si un homme comme vous peut croire une minute sérieusement qu'un homme comme moi cherche le rire avec *Antigone*. [...] Ce serait enfin la clef d'un interminable malentendu. » Gide précise les choses : « Mais non, mais non, il n'y a pas de malentendu. Mettons simplement qu'il y a dans votre *Antigone* quelques insignes maladroites, qui prêtent au malentendu. » Tout évidemment est dans l'usage très subtil du verbe prêter. Cocteau ne se le tient pas pour dit, et clôt l'échange de vues le 29 janvier en disant : « Ni malices, ni maladroites. L'approbation de certains esprits et les salles de chaque soir me le confirment. Ce qui ne m'empêche pas, à mon tour, de vous aimer. Malentendu sur toute la ligne — oui. »

Dans sa version lyrique, l'œuvre a sa première à la Monnaie le 28 décembre 1927. Elle aura neuf représentations et connaîtra un grand succès, réunie à l'affiche avec un autre livret de Cocteau, *Le Pauvre Matelot*, dont la partition, cette fois, est due à Darius Milhaud. Honegger aura travaillé trois ans à son opéra, qu'il compara en 1951, s'entretenant avec Bernard Gavoty, à « une petite pierre au théâtre lyrique, qui est d'ailleurs tombée au fond d'un puits où elle est restée ». Dans ce travail, Honegger a essayé de trouver une ligne mélodique créée par le mot lui-même, en vertu d'une approche qui lui est propre, et qui consiste à privilégier les consonnes : « Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas la voyelle, dit-il, c'est la consonne : elle joue vraiment le rôle d'une locomotive, traînant le mot tout entier derrière elle. »

Cette production qui illustre l'esprit d'entreprise et de rénovation du répertoire de la Monnaie animée par Corneil de Thoran, qui d'ailleurs va diriger les représentations de l'*Antigone*, est attendue avec beaucoup de curiosité par les connaisseurs. Dans *L'Éventail* du 18 décembre 1927, Paul Collaer publie une ample avant-première, qui est une étude fouillée de l'œuvre, et témoigne d'une connaissance approfondie du travail de Cocteau. Il y cite ce passage de la préface des *Mariés de la Tour Eiffel*, où Cocteau précise ce qu'il entend par « poésie de théâtre » : « J'essaie, y écrit-il, de substituer une “ poésie de théâtre ” à la “ poésie au théâtre ”. La poésie au théâtre est une dentelle délicate, impossible de voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle : une dentelle en cordages, un

navire sur la mer. » L'œuvre ne décevra pas l'attente, à en lire les comptes rendus dans la presse belge, française et aussi allemande, parce qu'une production est programmée au théâtre d'Essen pour janvier de l'année suivante. Il se trouve même un critique parisien, Henry Prunières, pour dire « qu'il est regrettable qu'une œuvre de cette envergure n'ait pas été créée à Paris ». Parmi les analyses, il faut épingler celle d'Herman Closson, qui admire la « pensée musicale » d'Honegger et se réjouit de ne déceler « aucun réalisme dans cette partition touffue, très dense et riche d'inspiration ».

La production de Bruxelles ne sera pas reprise à Paris, malgré son accueil favorable. Il faudra attendre janvier 1943 pour que l'opéra de Paris remette l'œuvre au programme, dans un décor, des costumes et une mise en scène de Cocteau. Dans le décor, on verra ainsi un gigantesque agrandissement d'une photo de la lune, vue de l'observatoire de Paris. Préparant le spectacle, Cocteau sera amené à écrire dans son *Journal*, à la date du 9 janvier, cet aveu qui en dit long sur son désir de pérennité : « Le temps où je dois plaire aux morts est plus considérable que celui où il me faut plaire aux vivants... Je suis né pour partager l'amour, et non la haine. Qui sait si nos frontières ont un sens chez les morts ? »

De cette belle aventure que fut l'affrontement en deux temps de Cocteau avec Antigone, Paul Fierens, dans *Les Écrits du Nord*, une revue qu'il éditait à l'université de Bruxelles avec Paul Vanderborght, a défini le principal apport selon lui : « Jamais la pièce, nettoyée, frottée, polie, ne fit mieux voir sa frappe grecque en rendant un son français. »

La deuxième pièce de Cocteau dont l'itinéraire de création croise par la Belgique n'est autre que *Les Chevaliers de la Table Ronde*. Des lettres à Jovet montrent qu'il songe à une pièce sur le Graal dès 1933. Il l'appelle longtemps « Blancharmure », qui est son titre de travail en quelque sorte. Il est à l'époque en pleine période de désintoxication, et la pièce en rend compte, puisqu'il y est abondamment question de désintoxication du château d'Artus. Cocteau jeta sur le papier l'essentiel de son texte dans un cadre particulièrement propice : la propriété d'Igor Markevitch à Corsier, en Suisse. Le chef d'orchestre, à qui la pièce est au demeurant dédiée, a pu témoigner de sa vitesse de jaillissement : « Il s'y mit et l'écrivit avec une vitesse extraordinaire, en quatre nuits. Certes, il la retravailla dans les détails, mais tout était là dès le premier jet. »

La pièce est donc représentée pour la première fois à Bruxelles, le 8 octobre 1937, dans le cadre des Galas de Comédie organisés par Adrien Meyer au palais des Beaux-Arts. La production, c'est celle du théâtre de l'Œuvre à Paris, dans la mise en scène, les décors et les meubles de l'auteur qui souhaite rôder sa pièce à Bruxelles. D'autant qu'il y a distribué un jeune acteur qu'il connaît depuis peu, mais dont il devine la place qu'il occupera dans sa vie, et qui vient de se faire éreinter par la critique dans son *Œdipe-Roi* : c'est Jean Marais. À l'origine, il avait destiné le rôle de Galaad à Jean-Pierre Aumont, mais le cinéma l'avait rendu indisponible. Marais, qui déjà s'imposait à lui, ne fût-ce que par le rôle purificateur qu'il lui semblait devoir jouer dans sa vie, devait avoir une deuxième chance : Galaad la lui fournirait. Comme l'écrit Claude Arnaud dans sa superbe biographie de Cocteau parue récemment chez Gallimard : « Le destin n'avait-il pas mené à lui un garçon digne en tout point de ce Chevalier qui combat Merlin, désintoxique le château, y ramène le soleil et fait revivre les oiseaux, avant de partir vers de nouveaux épisodes — car “ où on l'aime il ne peut rester ” ? » C'est donc peut-être au souci d'épargner à Marais une première trop éprouvante que l'on doit que ces *Chevaliers de la Table Ronde* ont connu leur baptême du feu à Bruxelles, six jours avant la création à l'Œuvre, seule retenue par l'édition de *L'Avant-Scène*. La critique parisienne, pour autant, ne fut pas enthousiaste, trop déconcertée par cette plongée dans les profondeurs celtes alors que les sauts dans le temps les plus appréciés renvoyaient à l'antiquité grecque. Colette, dans le *Journal*, en grande critique dramatique qu'elle était, encouragea le public disponible à ce genre d'enchantement à y aller voir de plus près : « Je ne cherche pas à convertir au théâtre de Cocteau les spectateurs qui quêtent l'imitation de la réalité et l'écho de leurs propres passions. Mais ceux qui viennent s'asseoir devant les apparences, tendent docilement le col au lacet magique, jouissent de se prêter aux charmes, d'avoir accès aux dimensions mensongères, aux subconsciences qui mêlent sans fatigue le rêve et la réalité, je ne vois pas une pièce qui puisse les contenter autant que *Les Chevaliers de la Table Ronde*. » Le public, si brillamment encouragé, ne vint pas, cependant. La pièce fut retirée à la fin de l'année : à une semaine de la centième, elle n'attirait déjà plus qu'une vingtaine de spectateurs, et Cocteau en conclut, comme dit Arnaud, que « son nom ne faisait plus recette ». Il rebondit sur

ce demi-échec, cependant, comme il excellait à le faire, et se lança dans l'écriture des *Parents terribles*.

Au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, cependant, l'on revit la pièce treize ans plus tard, puisque Claude Etienne en assura l'entrée au répertoire du Rideau de Bruxelles. Le 12 avril 1950, elle est montée dans une mise en scène de Georges Mony et un décor d'Émile Lanc, dont on peut, aujourd'hui, sur base de documents photographiques, considérer qu'il ne démerite nullement par rapport à celui de Cocteau lors de la création. La critique bruxelloise sera elle aussi mitigée. La plume acerbe de Robert Chesselet ne rate pas sa cible : selon lui, « la légende de Cocteau se dissipe ». Et il l'explique par l'attitude de Cocteau lui-même par rapport à ses admirateurs : « M. Cocteau serait en droit maintenant de se dire une victime du snobisme, si lui-même n'avait tant contribué à l'entretenir, ce snobisme auquel il trouva naguère et trouve peut-être encore du profit, en multipliant les vaines excentricités, en en remettant en somme sur les abus de jugement de ses aveugles thuriféraires. » André Paris, dans *Le Soir*, ne partage pas cette sévérité : « L'art et l'ingéniosité de l'auteur sont assez grands pour intéresser et même pour fasciner le spectateur au récit nerveux et souple de ces aventures singulières. »

Une fois encore, Cocteau avait attendu un verdict, qu'il espérait positif, de la part de Gide. Il en fut derechef pour ses frais. Dans une lettre à Martin du Gard, Gide écrit à propos de celui qu'il surnomme à ce moment « Graal », et dont il vient apparemment de lire la pièce : « Je voudrais pouvoir écrire quoi que ce soit de gentil à Graal... mais je trouve ça impossible. Un pet d'archange. »

Une autre pièce fut créée à Bruxelles avant Paris, et non des moindres : c'est *L'Aigle à deux têtes*, titre que Cocteau, pourtant virtuose de la formule, ne trouvera que malaisément. Il parle d'ailleurs finement de cette quête du titre dans *La Difficulté d'être*, qu'il écrit vers ce moment-là : « Un seul titre existe. Il sera, donc il est. Le temps me le dérobe. Comment le découvrir recouvert par cent autres ? Il me faut éviter *le ceci, les cela*. Éviter l'image. Éviter d'y dépeindre et de n'y pas dépeindre. Éviter le sens exact et l'inexactitude. Le mou, le sec. Ni long ni bref. Propre à frapper l'œil, l'oreille, l'intelligence. Simple à lire et à retenir. J'en avais annoncé plusieurs. [...] Mon vrai titre me nargue. »

*L'Aigle à deux têtes*, qui réunit au sommet de l'affiche Edwige Feuillère, qui n'avait pas été libre pour être Guenièvre dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, et

Jean Marais, est un véritable triomphe au théâtre des Galeries, où elle entame sa carrière le 3 octobre 1946. Elle se joue durant trois semaines à bureaux fermés, au point que Lucien Fonson, qui accueille la production de Jacques Hébertot, obtient une prolongation de trois jours, avant que le spectacle ne se déplace à Lyon, la première parisienne étant prévue pour le 20 décembre. Et, cette fois, le succès sera au rendez-vous : jusqu'en juin, on refuse du monde, et Hébertot se désole de ne pouvoir reprogrammer la pièce à la rentrée, parce que Cocteau a, avec Marais, un projet de film : « Es-tu bien certain que vous tournerez votre film le 15 octobre ? », s'inquiète-t-il. Le film se tournera, et sera très largement incompris : *Orphée*.

Dans ce cas aussi, le théâtre belge fit fête à la pièce : elle sera montée par le Rideau de Bruxelles en 1953, dans un décor d'Émile Lanc également, qui connaissait l'œuvre, puisqu'il avait construit le décor du spectacle présenté aux Galeries. En 1972, elle entre au répertoire du Parc, dans une mise en scène de Jean Nergal. La critique, cette fois, est sceptique. Marcel Vermeulen, dans *Le Soir*, écrit : « Si quelque chose de Jean Cocteau doit triompher de l'usure du temps, ce ne sera pas cette pièce aux accents hugoliens, tissée d'artifices, au style ampoulé et qui oblige ses interprètes à des exercices de déclamations fastidieux. » Jacques Franck, dans *La Libre Belgique*, le même 18 novembre, prend l'exact contre-pied de son confrère : « Au théâtre du Parc, le spectacle se trompe de perspective. Au lieu de jouer le jeu, on gomme les outrances. On se veut romantique, mais du romantisme de Musset, non de Victor Hugo. Metteur en scène et interprètes ont l'air de s'excuser. Et puis on s'étonne que cela ne passe pas bien. C'est le contraire qui devrait étonner ! C'est comme si on montait *Rigoletto* en lorgnant vers *Pelléas*. » Ce malentendu-là semble avoir été évité lorsque la pièce fut jouée à la Comédie Volter, avec Jacqueline Bir dans le rôle de la Reine.

Quatrième pièce à entamer son périple à Bruxelles : *La Machine à écrire*, dont la Comédie-Française entame, en mars 1956, l'entrée à son répertoire au théâtre du Parc. C'est un fait unique dans les annales de la Maison de Molière, se réjouit la direction du Parc, que la prestigieuse compagnie réserve ainsi la primeur d'une de ses productions à Bruxelles. Jean Cocteau, tout récemment élu au sein de notre Académie, avait lui-même suggéré à Pierre Descaves, administrateur de la Comédie-Française, d'accorder ce privilège à la Belgique. La pièce n'est pas jouée dans un texte conforme à celui de sa création, en avril 1941, au théâtre des Arts,

que dirige alors Jacques Hébertot. Les décors sont de Jean Marais, dont Cocteau est particulièrement heureux, parce qu'ils servent parfaitement une pièce qu'il définit comme « une suite de gags dramatiques s'enchevêtrant et mettant en marche les engrenages d'une machine à émouvoir ». C'est le soir de la répétition générale qu'eut lieu la fameuse incartade entre Jean Marais et Alain Laubreaux, le critique de *Je suis partout*. Marais lui avait d'abord craché à la figure, puis l'avait roué de coups. Lorsque Laubreaux parlera du spectacle dans son journal, il n'épargnera pas Marais, bien entendu, et traitera Raymond Rouleau, le metteur en scène belge, d'artisan étranger à qui les pouvoirs publics ont eu tort de donner une carte de travail. La pièce ne tardera pas à être interdite par le régime de Vichy.

Avant la reprise par la Comédie-Française, au théâtre du Parc, de 1956, la pièce a été jouée au Rideau de Bruxelles en 1948, dans une version conforme à celle de 1941. Le programme comporte un texte de Cocteau, qui figurait sans doute déjà dans celui du théâtre des Arts, où il expose assez clairement à quelle audience il entend s'adresser avec cette pièce à trame policière : « En bloc, le public est, à peu près, un enfant de douze ans qu'il est bien difficile d'intéresser et qu'on ne dompte que par le rire et par les larmes. » Le commentaire que reçut le spectacle dans la presse belge ne dut pas laisser Cocteau indifférent — même s'il se défendait, comme beaucoup d'auteurs le prétendent, de lire les critiques —, et l'on peut gager que l'analyse d'Honoré Lejeune, commentateur qui faisait autorité à l'époque, le fit réfléchir. « Il est difficile, écrivait-il, de décider si *La Machine à écrire* est une pièce policière mal terminée sans plus, par maladresse, ou plutôt une parodie de pièce policière où l'auteur a voulu se gausser du genre mais l'a montré trop tard après avoir commencé par jouer le jeu franchement, et d'ailleurs fort bien. » On ne pouvait plus clairement exprimer les objections qu'avait soulevées le texte joué en 1941, qui n'était pas conforme à l'original. Cocteau suggéra donc un retour à celui-ci lorsque la Comédie-Française voulut la mettre à son répertoire en 1956, dans une mise en scène de Jean Meyer et une distribution qui comportait notamment Robert Hirsch, Lise Delamare et Annie Girardot.

Ne fût-ce qu'à travers ces quatre œuvres, qui ont transité d'une manière ou d'une autre par la Belgique au moment de leur création, on peut mesurer la diversité des défis que se lançait Cocteau dramaturge. De tous ceux qui ont tenté de repérer la



méthode qui sous-tendait cet itinéraire en zigzag, l'un des plus lucides fut sans doute notre confrère Georges Sion. Il lui a consacré de nombreuses pages de réflexion, les plus éclairantes qu'il ait vouées à son théâtre se trouvant dans le très remarquable numéro Cocteau que fit paraître en juin 1950 la revue belge *Empreintes*. Réalisé par Robert Goffin et Herman van den Driessche, cet ensemble est de très haute tenue. On y trouve un extraordinaire portrait tracé par Jean Genet, qui contient quelques vérités fulgurantes sur l'homme et son œuvre : « Nous refusons à Jean Cocteau le titre stupide d'enchanteur : nous le déclarons "enchanté". Il ne charme pas : il est "charmé". Il n'est pas un sorcier, il est "ensorcelé". Et ces mots ne servent pas à conter la basse frivolité d'un certain monde : je prétends qu'ils disent mieux le drame véritable du poète. » Autres contributions très remarquables à ce numéro : une étude de Claude Mauriac sur « Cocteau et le cinématographe », une éblouissante réflexion de Robert Goffin sur « Le métabolisme poétique de Jean Cocteau », où il multiplie les références au pilotage automobile et à la voltige aérienne, une autre de Franz Hellens sur « Cocteau romancier » qui contient cette proposition à méditer : « Il y a en Cocteau du Montaigne et du La Bruyère, avec une forte dose de poésie pure, c'est-à-dire toute gratuite, qui appartient à lui seul », ainsi qu'une magnifique définition du jeu : « Le jeu, pour être poétique, c'est-à-dire accompli, suppose non seulement une adresse absolue, une sorte de déséquilibre naturel et instinctif, qui est la base même du talent, mais encore une conscience lucide, une sûreté de logique, de déduction, qui achève et assure la réussite. » Hellens voit aussi le lien étroit qui existe entre le roman et le film chez Cocteau : « Du scénario, dit-il, *Les Enfants terribles* et *Thomas l'imposteur* possèdent la concision et le contour visuels. »

Bref, un recueil d'une rare qualité, où le texte de Georges Sion apparaît comme une rare synthèse d'un art de la scène très singulier : « Presque chaque pièce, relève-t-il, comporte une méprise, une ruse, ou des êtres en mal d'identification. » C'est le cas, notamment, de *La Machine à écrire*, où, dit-il, « le jeu prend toute sa laideur avec l'évidente cruauté des lettres anonymes ». Cette pièce illustre son souci de « rénovation des formes. La pièce boulevardière, la pièce policière, la tragédie en vers, le drame romantique : on dirait plusieurs donnes dans les mains d'un bridgeur prestigieux ». Il trouve aussi la formule qui résume la solitude de ce créateur qui était une bête de théâtre : « La portée de son œuvre ?

Aucun sens du mot n'autorise à trancher ; les pièces ne lancent pas de ponts avec celles des autres, et elles n'ont pas eu d'enfants. »

Cocteau, on le voit, a trouvé en Belgique un théâtre des opérations — n'avait-il pas combattu sur le front de l'Yser ? — et un public attentif et clairvoyant. Je ne me suis arrêté qu'à quelques chapitres de ce roman de connivence. Il y en eut bien d'autres, au demeurant relevés par Angie van Steerthem dans son éclairante étude. Béjart, en particulier, eut recours à son œuvre à de multiples reprises. Et nous terminerons cette journée, tout à l'heure, en accueillant sur ce même plateau le spectacle que le Théâtre-Poème de Bruxelles a tiré du *Requiem*. Lorsque l'on sait combien Émile Lanc est associé au destin de la troupe de Monique Dorsel, cette représentation permettra de fermer une boucle, reliant les spectacles que Cocteau lui-même, il y a plus d'un demi-siècle, avait voulu initier dans cette ville à la vision dramatique toute récente d'un texte poétique, preuve que poésie et théâtre étaient, chez lui, étroitement camarades.

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

**Référence bibliographique à reproduire :**

Jacques De Decker, *Cocteau sur les scènes belges*. Séance publique du 6 mars 2004 : Cocteau et la Belgique [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/dedecker.pdf>>