



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## « Hope. »

Entretien réalisé par Marion Rhéty

**Armel Roussel et Marion Rhéty**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1476>

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Armel Roussel et Marion Rhéty, « « Hope. » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1476>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



« Hope. »

**Armel Roussel**

Entretien réalisé par Marion Rhéty

Faire du théâtre pour susciter du désir.

Reléguant aux utopies du XVI<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, la représentation fictionnelle d'une société idéale, Ernst Bloch définit ainsi le « principe espérance » : « En vertu de quoi la catégorie de l'Utopique possède donc à côté de son sens habituel et justement dépréciatif, cet autre sens qui, loin d'être nécessairement abstrait et détourné du monde, est au contraire centralement préoccupé du monde : celui du dépassement de la marche naturelle des événements.<sup>1</sup> » Prférant l'élan à la théorisation, il serait alors une confrontation au réel, une entrée dans l'histoire, pour y ouvrir des brèches. C'est sans doute ce qu'explore Armel Roussel, metteur en scène français installé à Bruxelles, dans son spectacle *Si demain vous déplaît*.

« Le premier mot c'était goût, avant même utopie »

MARION RHETY. Ta compagnie s'appelle Utopia 2, ton spectacle *Si demain vous déplaît* traite de l'utopie ou plutôt des utopies, en quoi cette question nourrit-elle ton travail ?

ARMEL ROUSSEL. Mon choix ne s'est pas fait de façon frontale. Je ne me suis jamais dit, « tiens, je vais travailler sur l'utopie, c'est une belle question ». Dans tous les spectacles, c'est une donnée présente, que je vois comme la possibilité d'une ouverture – même dans des spectacles très noirs –, comme quelque chose qui suscite du désir. Dans l'histoire de la compagnie, il y a eu des phrases conductrices ou structurantes à plusieurs moments, comme par exemple : « nous parlons d'un monde qui tourne mal mais nous allons plutôt bien ». Dans *Si demain vous déplaît*, on a mis l'utopie au centre, on en a fait un sujet, ou plutôt, on a voulu en faire un sujet mais c'est une vraie faillite ! Je crois que le premier mot qui m'est venu pour ce spectacle, c'était goût, avant même utopie. J'avais envie de faire un spectacle qui donne du goût.

L'utopie, ou plutôt les utopies dans *Si demain...* se situent à deux niveaux essentiellement : les questions qui sont posées dans le spectacle, et le refus du divertissement. Cela dit, l'idée n'est pas de proposer une forme d'ascèse ou un concept, mais de travailler sur une dramaturgie complexe avec des questions qui donnent envie de bouger, de changer... Peut-être d'ailleurs que l'utopie se situait dans cette envie même de faire un spectacle qui fasse changer les choses. Ça fonctionne en partie, pour certains au moins. On a eu des retours de spectateurs pour qui la pièce a été une expérience de frustration. Pour d'autres, pas du tout. Un spectateur m'a raconté qu'après avoir vu le spectacle, il s'est réveillé pendant la nuit parce qu'il avait envie d'embrasser sa femme, qu'il avait repris dans ses rêves ce que lui avait suscité le spectacle émotionnellement. Au-delà du propos politique commun, je crois que cette pièce touche le domaine privé.

<sup>1</sup> Ernst Bloch, *Le principe d'espérance*, T.I, Paris, Gallimard, 1976. p.20.

M.R. Tu parles de goût, de désir. Il y a ce souhait de toucher les gens là où ils en sont, dans leur intimité, mais aussi l'ambition de proposer une réflexion globale et collective. Comment fais-tu le lien entre la sphère privée et la sphère publique ?

A.R. Le désir est politique. Quand on parle d'utopie, tout est imbriqué, parce qu'on ne s'intéresse pas seulement au collectif ; il s'agit aussi de l'individu dans le collectif. Dans notre spectacle, le fait de parler de l'utopie, nous a permis de déterminer ce dont nous devons collectivement nous débarrasser, mais aussi ce dont nous devons nous libérer individuellement. On trace plusieurs chemins possibles à l'intérieur du spectacle.

M.R. Tu disais que faire de l'utopie le sujet de la pièce avait été une faillite. Peux-tu dire en quoi ?

A.R. On nous dit souvent que le spectacle n'apporte pas de réponses. Je ne suis pas d'accord, il n'apporte pas de solutions mais il donne quelques réponses. Il y a onze acteurs sur le plateau. Ils ont entre 25 et 40 ans, ils sont Belges, Français, Suisses, une est Japonaise. Ce sont plutôt des intellectuels, très curieux de l'actualité, qui suivent la politique... On s'est posé des questions, on a eu de grandes discussions, mais aussi des disputes terribles, qui aboutissaient à des points de désaccord radicaux. On était d'accord sur rien. En même temps, personne n'était individuellement certain de ce qu'il avançait. On ambitionnait de proposer des choses qui apportent quelques solutions mais sur ce point ça a été une faillite. Donner une solution n'aurait pu être que collectif or nous n'avons rien trouvé de collectif. Si ce n'est notre désir, ce goût et cette envie. Le spectacle ne renvoie pas un discours univoque, ni une parole commune. Sur scène, on est dans des situations communes dans lesquelles on envoie une multiplicité de messages. La première partie est très individualiste tandis que la seconde repose sur le collectif. Ce qui nous a fédérés avant tout, de façon paradoxale, c'est le désert ! – la vacuité de nos disputes et la hargne d'être ensemble. Mais ce que je mets en scène, c'est aussi la critique de notre désir d'être ensemble.

Je ne veux pas donner de leçon, donc les quelques réponses ou éléments de réponses qu'on apporte sont plutôt induites, mais présentes. Par exemple, à la question, faut-il faire des enfants ? On répond par une histoire et un désir. Je suis homosexuel donc la question résonne différemment, mais ce n'est pas le sujet. Contrairement au discours que j'ai toujours tenu avant, celui de ne pas avoir d'enfant, ce spectacle m'a donné envie du contraire. C'est en partie ce que je raconte dans la deuxième partie du spectacle.

Le spectacle s'articule autour de la figure de l'adolescent, cet enfant qui envoie toutes les questions. Quelques réponses sont apparues, parce qu'il y avait une nécessité – nécessité de répondre à la parole de l'enfant. A mes yeux, il y a quelques vraies réponses, comme les définitions que nous donnons du capitalisme ou du communisme. Ce sont des réponses poétiques, mais qui souvent font réagir les gens – surtout quand on joue en France. Par exemple, le père explique à l'enfant que le communisme est comme une fontaine à laquelle tout le monde peut venir s'abreuver mais que par contre tout le monde porte le même maillot. Ou il présente le capitalisme comme un carrousel rempli d'enfants, devant lequel d'autres attendent leur tour, mais le carrousel ne s'arrête jamais. Dans le monologue central, l'adolescent énonce tout ce qu'il « aurait voulu » – ce qui en soit est une réponse.

## Archéologies du futur

M.R. Le texte du spectacle est très dense, surtout dans la première partie, avec de nombreuses références, plusieurs types de discours qui se superposent... Comment as-tu rassemblé, écrit cette matière ?

A.R. Ce qui préexiste au travail avec les acteurs, c'est la structure globale en deux parties et les caractères. Je n'emploie pas le terme « personnage », je préfère parler de « caractère ». La distribution s'est faite en fonction de ce que j'avais écrit. Pour la première partie, j'avais écrit un synopsis, et des morceaux de dialogues, le monologue de David [l'adolescent] aussi, qui est le monologue central. J'avais proposé également la scénographie – que je réalise – avec ce mur en fond de scène, qui marque la transition entre les deux parties en s'écroulant. Le choix du mur n'est évidemment pas anodin. Il fait référence à plein de murs, qui ont un rôle politique et historique, un mur psychanalytique aussi. Mes scénographies sont plus de l'ordre de l'installation que du décor.

Il s'agissait de bribes, qui n'étaient pas placées dans une continuité. J'ai travaillé aussi en rassemblant des citations de Victor Hugo, de Godard... Beaucoup restent dans le spectacle final mais je les voyais comme ouvrant des possibilités. Pour la deuxième partie, il n'y avait que des questions. Je suis donc venu avec cette matière mais les acteurs se sont emparés du texte, ils ont réécrits... On a partagé un certain nombre de références, qui ont ensuite influencé ces réécritures. Par exemple, j'ai fait lire à David [Murgia] *Archimondain jolipunk*<sup>2</sup> de Toledo. Son monologue central est écrit à trois mains, entre des extraits du livre, des propositions de David et les miennes. Nicolas [Luçon] s'est lui inspiré de certaines scènes de Godard... La création se fait de façon collective, même si je sélectionne. Je ne me considère pas comme un auteur – ou plutôt je serai un auteur de plateau. Le théâtre doit être vivant, à faire comme à voir.

M.R. Tu te saisis de ce qu'on pourrait appeler les grandes questions qui sont dans l'air du temps. Comment construis-tu ce rapport au contexte et au présent ?

A.R. J'ai commencé à travailler sur des textes de Philip K. Dick, non pas sur ses récits de science fiction mais sur ses conférences « Si ce monde vous déplaît » – d'où le titre du spectacle. Mais je me demandais comment « faire théâtre » de ce que je lisais. Or cette question ne me semblait pas intéressante posée ainsi. Au lieu de m'attacher au texte, je me suis demandé pourquoi j'avais eu envie de travailler sur K. Dick. Les questions liées à l'utopie sont venues de ce propre questionnement. K. Dick dit par exemple (je fais comme si j'étais le conférencier et que je m'adressais à toi) : « Nous sommes là puisque j'ai découvert pourquoi nous avons deux cerveaux, un cerveau gauche et un cerveau droit : parce que tout humain a deux vies, aussi réelles l'une que l'autre, et chacun de ces cerveaux constitue une vie. Vous êtes en train de m'écouter, avec votre cerveau gauche et vous ignorez vous-mêmes complètement ce qui se passe dans votre cerveau droit. Et moi je suis en train de vous parler dans mon cerveau droit. La différence, c'est que j'ai établi toutes les connexions avec mon cerveau gauche et que je sais ce que votre cerveau droit est en train de penser. Dans mon autre cerveau, je suis en train de vous insulter, ou de vous désirer... ». J'avais envie de travailler sur cette ambivalence, d'où notamment les prises de parole de la scientifique, qui décrit de façon physique ou chimique les mécanismes de la peur, de l'amour... Au final, la seule phrase prononcée sur scène issue des textes de K. Dick est : « Si c'est vers le futur que vous vous tournez, alors vous devez y aller comme un enfant nu ». Et la structure générale du spectacle est construite aussi sur l'ambivalence, sur le refus d'une narration linéaire. Dans les répétitions sur la première partie, on a choisi un type de mise en scène qui se rapproche de la mise en scène d'opéra, dans son caractère réglé, mais dans laquelle les acteurs doivent jouer dans une perspective performative. On a baptisé la première partie « une comédie silencieuse » et la seconde « une tragédie musicale ».

Après, je n'ai pas une démarche universaliste. Il est évident pour moi que la figure de l'adolescent est centrale. J'ai composé les différentes figures en partant de la question :

---

<sup>2</sup> Camille de Toledo, *Archimondain jolipunk*, Calmann-Lévy, 2002.

qu'est-ce qui est censé nous donner réponse ? De là sont venus la science, la politique, la philosophie, l'art, la religion, l'amour, et des choses plus basiques comme le dépassement de soi (par le sport, etc.). Ça donne lieu à des terrains d'exploration – comme l'explication chimique de l'amour par exemple. On a joué sur le décalage entre les différents niveaux de discours et le tissage entre eux.

M.R. Quand un discours est prononcé, il y a toujours un élément susceptible de le dénoncer, de le nuancer. Est-ce que c'est une règle de dramaturgie que vous vous êtes donnée de jouer sur le contrepoint ?

A.R. Pour moi la dramaturgie est fondée sur ces éléments contrastés, cette mise en tension dialectique. Ça tient aussi au fait que je ne suis certain de rien. C'est ça aussi que dit le spectacle, ou ce que dit l'adolescent. J'ai beau avoir 40 ans, je me reconnais très bien dans l'adolescent. C'est un spectacle qui parle surtout de la rupture dans la transmission. Même si je ne suis pas né entre la chute d'un mur et celle de deux tours, comme le dit Camille de Toledo, pour les enfants de mai 68 dont je fais partie, c'est très difficile d'affirmer des choses aussi fortes qu'à l'époque de mes parents. Quelque chose s'est aplati dans la possibilité d'avoir des certitudes, des convictions. Je n'ai pas mené ni vécu de grands combats. Et je ne vois pas dans l'écologie la nouveauté d'un grand combat, c'est une illusion.

M.R. Tu parles d'une forme de désillusion ou plutôt d'une carence d'illusion. D'où vient cet optimisme – certes critique mais optimiste tout de même – qui caractérise le spectacle ?

A.R. L'adolescent dit « j'aurais bien aimé qu'on m'apprenne ce qu'est la révolution et pas juste la révolte ». A partir du moment où on identifie ces ruptures de transmission, la première chose à faire est de casser l'individualisme, entièrement lié au système capitaliste. L'optimisme vient avec la forme du spectacle, dans un désir de recréer du collectif, dans le goût de faire des choses communes. A commencer par le fait que nous sommes payés pour faire cette chose commune qu'est le théâtre.

## Les utopies réalisables

M.R. Ce que tu pointes est une vraie question : est-ce que faire du théâtre est déjà une utopie ?

A.R. Pour moi, oui ! Parce qu'on se présente en tant que groupe face à l'autre. Mais au-delà de la forme, dans la situation actuelle, on gagne très mal notre vie. Monter et maintenir une compagnie de théâtre aujourd'hui est utopique en soi. Vouloir faire quelque chose de non marchand est utopique. Demander en plus des subventions pour cela est utopique. Le revendiquer comme étant d'utilité publique, affirmer que non seulement ça ne va rien rapporter, mais qu'en plus ça va coûter à la collectivité, et dire et croire que c'est nécessaire, c'est utopique.

M.R. Est-ce que pour toi le questionnement de l'utopie est forcément lié à un engagement politique ?

A.R. Oui, c'est lié à la responsabilité, au collectif, à la morale, à l'organisation, au changement. Et pour moi le théâtre est par nature politique. Dans l'utopie, il y a quand même un côté science fiction. Mais je défends plutôt les utopies réalisables dans mes spectacles, même si je n'ai pas de solution.

M.R. Crois-tu que le théâtre a une action ? Et plus précisément dans ce spectacle, est-ce que l'optimisme est quelque chose qui agit ?

A.R. Je pense que le théâtre est le lieu de la déstabilisation de quelque chose. Déstabiliser c'est agir. Pour chaque pièce, on s'est demandé ce qui pourrait remettre en question l'ordre du monde actuel, provoquer – je le fais beaucoup –, réinterroger les

valeurs morales, réinterroger notre vivre ensemble. Ces éléments ont toujours été là. Je crois que c'est la forme de mon travail qui change plus que les questions. J'ai le désir de faire des objets scéniques de façon active, et qui regardent les spectateurs aussi comme des gens actifs et non passifs.

Pour autant, je ne fais pas du théâtre militant, contrairement au Groupov par exemple – avec qui j'ai collaboré pendant deux ans sur un projet qui a avorté<sup>3</sup>. On est à peu près aux opposés, même si je m'entends très bien avec Jacques [Delcuvellerie]. Encore aujourd'hui, c'est un communiste convaincu, qui voit un nouvel eldorado dans l'écologie. Contrairement à lui, je ne pense pas détenir de vérité. Je crois que c'est très difficile d'être né dans les années 70, 80. Je sens vraiment une rupture entre nos deux générations. J'ai essayé de travailler sur ça dans *Si demain...* A un moment, on a voulu essayer de faire une séquence de théâtre militant. Pour cela, on s'est posé la question : pour dix personnes évoluant dans une proximité de milieu social, d'intérêts, de religion globalement, de métier, d'origines, de culture (sauf Uiko [Watanabe]) : pour quoi pourrait-on militer ensemble ? Sur des grands classiques, on peut être d'accord mais dès qu'on entre dans le détail ça devient beaucoup plus compliqué.

M.R. Tu penses à la séquence de manifestation, où les acteurs arrivent face public avec des pancartes militantes ?

A.R. Oui, on a voulu dire des choses de notre société actuelle, à une échelle locale – par exemple, « des jardins potagers dans le parc royal ». C'est farfelu... On a seulement trouvé une certaine justesse dans l'absurde et dans la multiplicité des points de vue, des intérêts et des revendications.

M.R. Si la première partie du spectacle met en tension des éléments de contradiction et s'organise autour de figures donc de discours différents, la seconde partie me semble aller au-delà d'une déstabilisation. Tu essaies d'y proposer quelque chose, non ?

A.R. C'est une partie qui essaie de proposer des choses – je suis très critique face à mon propre travail. A défaut de s'accorder sur un discours commun, on a surtout trouvé des portes de sorties dans des énergies communes – même si des choses sont dites, suggérées, voire parfois seulement mentionnées. On a essayé notamment d'avancer quelques éléments sur les relations entre les gens. La donnée amoureuse était là en permanence. Pour moi, faire une séquence où on répète « je crois en l'amour », c'est une première en quinze ans ! Avant je disais toujours le contraire, je considérais l'amour comme une construction.

M.R. Qu'est-ce qui t'a amené à renverser la perspective dans ce spectacle ?

A.R. J'avais tendance à voir l'utopie et la possibilité de l'utopie comme une lutte. Du coup mes spectacles précédents formulaient une forme de découragement. J'ai monté par exemple le texte de Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Il insiste sur le fait qu'il suffit de faire un pas de côté, de se déplacer légèrement, pour voir les choses autrement. Les questions que nous nous sommes posées entre nous ont amené ce décentrement. Sans doute aussi que je vieillissais, que je vois beaucoup de théâtre et que j'en ai marre des spectacles très noirs. Tu vois cette superbe scène de Cassavetes, dans *Opening night*. Sarah Goode, l'auteure de la pièce *The Second Woman* que doit jouer Myrtle Gordon – interprétée par Gena Rowlands – va voir celle-ci et lui dit ce rôle est parfait pour elle, qu'il lui correspond si bien. Elle ne comprend pas pourquoi l'actrice n'arrive pas à jouer ce rôle, etc. Et elle lui demande « mais de quoi manque cette pièce ? ». Il y a un long silence puis Gena Rowlands lui répond : « d'espoir »<sup>4</sup>.

Pendant longtemps je ne voulais pas que le théâtre soit un lieu qui rassure. Du coup, j'en faisais un lieu qui attaque. Maintenant, dans la presse surtout, on dit que je me suis

---

<sup>3</sup> Armel Roussel devait réaliser le quatrième volet de la tétralogie *Fare Thee Well Tovaritch Homo Sapiens* pour le Théâtre National, mais le projet s'est arrêté au deuxième volet.

<sup>4</sup> Sarah Goode : 'Just please tell me what this play doesn't express.' / Myrtle Gordon : 'Hope.'

assagi. Je ne pense pas qu'il s'agisse de ça. Je travaille encore sur l'inconfort, sur ce qui n'est pas rassurant – je ne raconte pas d'histoire, il n'y a aucune linéarité, ça part dans tous les sens... Par contre, la manière d'attaquer à changer. Je ne dis pas que j'agressais les gens mais je vivais le moment de la représentation comme une confrontation, mais je commence à le voir comme une réunion. Pour moi, c'est lié aux origines du théâtre, au forum, à l'agora.

## A la recherche du bonheur ?

M.R. Les moments d'énergie collective de la seconde partie apparaissent comme des catharsis, voire des purifications. Pourquoi ce choix justement dans une partie qui propose quelques utopies ? Est-ce que pour toi l'utopie, c'est aller vers un bonheur ?

A.R. J'y ai cru pendant longtemps... Là, je ne sais pas. Si on regarde l'étymologie, est-ce que c'est quelque chose qui n'a pas de lieu (*u-topos*) ou est-ce que c'est le lieu du bonheur (*eu-topos*) ? La catharsis serait une sorte de première étape, ou plutôt la manifestation d'une libération. Ce n'est pas que de l'énergie pure. Quand on crie « Jackson Pollock », l'idée c'est « soyons des giclées de peinture ». Le côté anarchiste l'emporte. Mais cette forme de catharsis est aussitôt atténuée parce qu'elle n'est valable rapidement plus que pour une seule personne. Les autres se retrouvent tous à danser la même danse explicitement télévisuelle, sur le même tempo, au milieu des décombres et du DJ ou Dieu-DJ dans le mirador. Une des utopies, une des propositions concrètes, qui peut paraître simpliste mais qui nous a semblé très intéressante, a été d'imaginer une journée dérythmée. A la fois ça questionne le rythme de nos sociétés, la vitesse des chaînes ou des caissières dans les supermarchés... ça ouvre l'expérience d'un autre possible. Oui, cette deuxième partie a un caractère jouissif. On n'est pas obligé de subir. C'est ça pour moi donner le goût... Je ne fais pas du théâtre pour me soigner mais cette idée d'être heureux me semble cruciale.

## Du doute comme introspection d'une possible affirmation

M.R. Je repense à la répétition à laquelle j'ai assisté : tu faisais des retours à David à propos de son interprétation du monologue. Tu lui reprochais de l'avoir joué de façon trop affirmative et tu lui proposais de ramener du doute dans son jeu. Au-delà de cette anecdote, j'ai l'impression que c'est un des nœuds de la pièce, cette présence singulière dans le jeu et dans les corps du doute.

A.R. Plusieurs séquences existent en pointillé. Si ça devient des points, des nœuds, c'est ennuyeux, ça ferme des possibilités. C'est évident dans le monologue : ce n'est pas la narration d'un adolescent qui a trouvé des réponses. Il dit plutôt « je suis apte à penser mais on ne m'a pas donné de réponses, alors que j'aurais souhaité en avoir ». J'identifie du flou, du trouble. Mais si dans le jeu il est sur un mode affirmatif : ça ferme le propos, le public le reçoit comme une accusation. En ramenant du doute, on incite à un parcours de pensée. Beaucoup d'adolescents viennent voir le spectacle et sont en général très heureux. Je n'aurai pas cru mais ils se retrouvent dans la parole de David. Il faut leur laisser la place pour ça. Si on le joue de façon affirmative, on assène. Alors qu'en fait, on veut dire le trouble ; l'adolescent n'est pas quelqu'un qui a trouvé.

Le public n'est pas manipulé par le spectacle, je ne voulais pas que ce soit démagogique. Certaines personnes nous ont demandé pourquoi dans la deuxième partie, ils ne pouvaient pas venir danser sur le plateau avec nous. Je crois qu'il faut séparer ce qui est de l'ordre de la vie et ce qui est de l'ordre du théâtre. Le spectacle fonctionne presque avec un quatrième mur dans la première partie, même si on le brise du regard à plusieurs

reprises. On n'attend rien du public en soi. On n'attend pas une participation. Mais on le nomme, au début, on prononce les noms de personnes qui sont dans la salle chaque soir – également des absents, connus ou inconnus. C'est un geste, une adresse ; nous ne nous posons pas face à un public anonyme.

M.R. Cette esthétique du doute ou du contrepoint se lit aussi dans la façon d'exister collectivement sur scène : la parole est portée par quelqu'un, mais tous sont tout le temps sur scène, très présents, formant des chœurs, comme une sorte de chorégraphie silencieuse...

A.R. Les acteurs sont tous présents effectivement. Si tu attends ton tour pour parler, c'est que tu ne fais pas le bon spectacle. Ils ne sont jamais en attente, c'est à la fois un état de jeu et de non jeu mais du non jeu sans relâche. Chercher cette qualité de présence a été une des étapes les plus difficiles dans le travail, et qui se rejoue à chaque représentation. On est dans quelque chose de performatif. Comme il s'agit plus de figures que de personnages, les acteurs peuvent (ou doivent !) être traversés tout le temps par tout ce qui se passe ou est susceptible de se passer. Mais cette parole silencieuse sert autant le propos, si ce n'est plus, que les paroles portées.

Entretien réalisé le 11 octobre 2010 à Bruxelles.

## Pour citer ce document

Armel Roussel, « Hope. », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête: Engouffrés dans la brèche, Le rêveur, l'engagé, le pessimiste et l'iconoclaste, mis à jour le : 02/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1476>.