



**HAL**  
open science

**Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron,  
"Fortune des contes des Grimm en France, Formes et  
enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la  
littérature de jeunesse", .**

François Fièvre

► **To cite this version:**

François Fièvre. Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, "Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse", .. Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance, 2014, La chambre d'enfant, un microcosme culturel. Espace, consommation, pédagogie., 7. halshs-01298116

**HAL Id: halshs-01298116**

**<https://shs.hal.science/halshs-01298116>**

Submitted on 5 Apr 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



François Fièvre

## **Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse***

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

François Fièvre, « Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse* », *Strenæ* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 01 avril 2016. URL : <http://strenae.revues.org/1287>

Éditeur : AFRELOCE

<http://strenae.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://strenae.revues.org/1287>

Document généré automatiquement le 01 avril 2016.

Tous droits réservés

François Fièvre

## **Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse***

- 1 Le livre de Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron se propose d'examiner la réception des contes de Grimm dans le champ de la littérature pour la jeunesse en France. La problématique donnée en introduction par Christiane Connan-Pintado part du constat de l'appartenance des contes de Grimm au « patrimoine littéraire mondial », se pose la question du rôle qu'a pu jouer le champ éditorial de la littérature pour la jeunesse dans ce processus de patrimonialisation, et se propose surtout de savoir « que sont ces contes devenus dans les livres pour enfants » (p. 17), quand on sait que la littérature de jeunesse est sujette à bien des censures, adaptations, emprunts, réécritures, etc. Pour répondre à cette question, Christiane Connan-Pintado propose un « parcours diachronique », suivi d'un « état des lieux synchronique », les deux approches combinées permettant de compléter un survol du champ de recherches, nécessairement trop rapide, par des « coups de projecteur » plus détaillés.
- 2 Le parcours diachronique fait l'objet du premier chapitre, qui tente de faire une synthèse sur deux siècles d'histoire de la réception des contes de Grimm en France. Pour cela, l'autrice fait d'abord le point sur les principales traductions du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur celles de la période 1959-2009, mettant entre parenthèses la période 1913-1959, qui pour des raisons de place et de temps n'est pas traitée. Christiane Connan-Pintado fait ensuite le constat d'un déficit critique quant aux études savantes sur les contes de Grimm en France, recensant les quelques études critiques ainsi que les trois thèses qui se sont particulièrement intéressées, sous un angle ou un autre, à ce corpus. Abordant ensuite le domaine de la littérature de jeunesse, l'autrice brosse ensuite un tableau général des cinquante dernières années à travers la description de dix recueils en particulier, de formats et d'ambitions différents, dont la plupart sont illustrés, que ce soit par des illustrateurs français ou étrangers. Se fondant sur ce corpus non exhaustif, Christiane Connan-Pintado essaye par ailleurs de mettre en évidence des choix de contes qui seraient propres à l'édition pour la jeunesse, se posant la question de l'émergence d'un « canon » (p. 85) de récits sélectionnés parmi les plus de deux cents contes du recueil d'origine, l'aune du succès d'un récit se mesurant selon elle dans ce domaine éditorial à la publication séparée sous forme d'album : ainsi par exemple de « Hansel et Gretel » ou de « Blanche-Neige ». La problématique change ainsi entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle : si au XIX<sup>e</sup> il s'agissait de mettre en valeur un corpus par des traductions d'inédits, au XX<sup>e</sup> siècle, et particulièrement à partir de la traduction quasi complète d'Armel Guerne en 1967, « la question du texte semble devenue secondaire, comme s'il n'était plus besoin de faire traduire à nouveau ces contes étant donné le nombre de traductions disponibles sur le marché » (p. 88). L'image devient alors un critère bien plus important, comme en témoignent les deux exemples pris à cet endroit, à savoir les recueils illustrés par Maurice Sendak en 1973 (éd. fr. 1979) et Nikolaus Heidelbach en 1995 (éd. fr. 2003), qui par leur caractère « venu de l'extérieur » (Sendak est Américain et Heidelbach Allemand) montre bien que dans la circulation internationale des contes l'image prend une importance éditoriale plus grande que les textes. On pourra s'interroger sur la pertinence d'avoir également pris en compte de telles éditions françaises de recueils élaborés à l'étranger, mais le constat est sévère : « Force est de constater que nous n'avons pas trouvé de recueil des *Contes* des Grimm qui serait entièrement le fruit de l'édition française et proposerait à la fois une sélection originale, une illustration originale et une nouvelle traduction. » (p. 90) L'histoire de la réception des contes de Grimm en France ces cinquante dernières années est

donc avant tout celle d'un *recyclage* de récits où l'édition, à ce stade, n'arrive plus à se passer des apports venus de l'extérieur.

3 Le deuxième chapitre, écrit par Catherine Tauveron, tente de dresser une typologie des « reformulations » des contes de Grimm dans le champ de la littérature de jeunesse. L'autrice dresse dès le départ une distinction entre ce qu'elle appelle les « formulations secondes » et les « secondes formulations » (p. 94). Le premier terme désigne les reformulations, textuelles, iconiques ou autres, où le texte-source est absent spatialement dans le livre et ne fonctionne plus que comme une simple référence d'arrière-plan ; alors que le second renverrait essentiellement aux reformulations sous forme d'albums où le texte-source est présent et où c'est l'image qui reformule le texte. La pertinence et surtout l'opérabilité d'une telle distinction nous laisse dubitatif. Si l'on comprend le besoin qu'a rencontré l'autrice de trouver un terme autre que « réécriture » pour rendre compte du travail iconique de l'illustrateur aussi bien que du travail textuel de l'écrivain, on restera plus réservé sur la solution qu'elle a choisie du terme de « reformulation »<sup>1</sup>. Le radical « formule » dans « reformulation », même s'il est moins explicite qu'« écrit » dans « réécriture », semble en effet encore selon nous renvoyer à un élément de nature linguistique<sup>2</sup>, ce que n'est pas l'image. « Transposition » aurait été plus clair, voire même, pourquoi pas, le classique « illustration », qui, même s'il est parfois encore chargé, du fait de son histoire, d'une connotation péjorative, a le mérite de renvoyer plus explicitement à son objet que « seconde formulation », expression qu'au bout de quelques lignes on a déjà confondu avec son faux frère « formulation seconde » – expression qu'on pourrait de même plus clairement remplacer par « réécriture », ou, si l'on tient à gommer la dimension textuelle, « adaptation »<sup>3</sup>. Mais en dehors d'un problème de vocabulaire, cette typologie pose un problème épistémologique : l'argumentation part de concepts forgés de toutes pièces pour les appliquer ensuite à des objets pris dans la production contemporaine pour la jeunesse sans le soin de définition du corpus dont témoigne Christiane Connan-Pintado dans les autres chapitres du livre. Cette distinction typologique, et celles qui s'ensuivent entre « reformulations sur le péritexte<sup>4</sup> », « reformulations sur le post-texte ou l'intertexte » et « reformulations sur l'intratexte » n'aident par ailleurs pas beaucoup à l'analyse des œuvres, qu'elles soient textuelles, iconographiques, ou iconotextuelles, analyse qui se fait par la suite sans l'aide de ces concepts. On pourra éventuellement alléguer que cette typologie n'a pas pour fonction d'aider l'analyse esthétique, mais de mettre en valeur des tensions éditoriales ; encore toutefois aurait-il fallu pour cela faire l'histoire éditoriale des éditions concernées, ce que ne fait pas Catherine Tauveron. L'autrice ne nous présente pas non plus les critères, autres que théoriques, qui lui ont permis de réunir son corpus, vu qu'elle traite aussi bien d'adaptations des contes de Grimm par des auteurs et artistes français (Anaïs Vaugelade, Benjamin Lacombe...) que d'éditions françaises de réécritures ou transpositions d'origine étrangères – comme *Rouge, rouge, petit chaperon rouge*, issu du livre néerlandais d'Edward Van de Vendel et Isabelle Vandenabeele (p. 124-126), *Un conte peut en cacher un autre* de Roald Dahl et Quentin Blake ou *Hansel et Gretel* d'Anthony Browne (p. 177-179). Du coup, la confusion semble paradoxalement régner entre toutes ces formes éditoriales, qui sont soumises à des analyses esthétiques passant outre les contextes culturels, tant historiques que linguistiques ou éditoriaux, de production. Catherine Tauveron aborde néanmoins dans la seconde partie de son chapitre, « Pourquoi des reformulations ? », quelques éléments d'histoire culturelle permettant de contextualiser un certain nombre de réécritures et d'illustrations, mais la spécificité française de ces adaptations semble peu peser dans la balance, vu que les réécritures féministes françaises ne semblent qu'emboîter le pas aux interprétations féministes américaines (p. 151-171), et que l'analyse des rapports familiaux se fonde également en partie sur des productions d'origine anglo-saxonne – Tony Ross, Anthony Browne... (p. 171-182). Si ce flou géographico-linguistique a le mérite de mettre en valeur la perméabilité de l'imaginaire des contes et de ses réécritures/transpositions au XX<sup>e</sup> siècle, on regrettera néanmoins pour le coup l'absence d'une réelle description internationale des circulations textuelles, iconographiques, éditoriales.

4 Tous les chapitres suivants sont écrits par Christiane Connan-Pintado. Le chapitre 3 analyse en détail les différents albums parus dans la collection « Il était une fois » de l'éditeur

Grasset Monsieur Chat, fondée par Étienne Delessert au début des années 1980, et dirigée avec ce dernier par Anne Redpath et Rita Marshall. L'autrice raconte en détail l'histoire de la naissance de la collection, et fait une analyse très claire des titres qui y sont parus, qui comprennent neuf contes tirés du corpus des Grimm parmi d'autres tirés de Perrault, Andersen, etc. Cette analyse est essentiellement iconographique, vu que les textes sont tirés de la traduction d'Armel Guerne (1967) qui ne relève pas à proprement parler, malgré ses quelques infidélités, de l'adaptation ou de la réécriture. Ainsi sont étudiées les transpositions iconographiques de Michael Arisman pour *L'Oiseau d'Ourdi*, des *Trois Langages* d'Ivan Chermayeff, de *La Gardeuse d'oies* de Paul Perret, de *Neige blanche et Rose rouge* de Roland Topor, etc. Les analyses iconographiques de Christiane Connan-Pintado sont extrêmement claires et permettent réellement de mettre en valeur les richesses symboliques et esthétiques des différentes interprétations artistiques étudiées. Un historien de l'art ne nierait pas les descriptions des illustrations de Monique Félix pour *Hänsel et Gretel*, qui laissent toute leur place à la mise en pages dans l'interprétation des images, ou celles pour les images de John Howe pour *Le Pêcheur et sa femme*, qui mettent parfaitement en avant la logique de progression narrative propre à cette série. L'une des hypothèses de lecture de l'autrice consiste à corréliser la sélection qu'opère Étienne Delessert parmi les contes de Grimm avec celle opérée par Bruno Bettelheim dans le même corpus pour servir de matière à sa *Psychanalyse des contes de fées* : paru quelques années avant la naissance de la collection, en 1976, l'ouvrage du psychanalyste aurait servi de guide à l'éditeur, qui aurait peut-être aussi proposé la lecture de l'ouvrage aux différents illustrateurs auxquels il a passé commande<sup>5</sup>.

5 Le chapitre suivant est consacré aux réécritures d'Olivier Py pour le théâtre. Christiane Connan-Pintado commence par rappeler les liens privilégiés existant entre les genres du conte du théâtre, qui en France ont connu notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle un certain nombre de transpositions, facilitées par le caractère bref et dialogué du conte, ainsi que par les récits-cadres du conte qui se prêtent bien aux mises en abyme qu'affectionne le théâtre. Le théâtre a par ailleurs joué un rôle important dans le transfert culturel des contes de Perrault dans l'Allemagne des Grimm, avec les versions dramatiques écrites par Ludwig Tieck (p. 267), alors que le théâtre contemporain pour la jeunesse affectionne particulièrement, pour des raisons promotionnelles aussi bien que pédagogiques, les transpositions de contes (p. 268). La spécificité d'Olivier Py, dans ses trois pièces *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin* (1995<sup>6</sup>), *L'Eau de la vie* (1999) et *La Vraie Fiancée* (2008) est qu'il est allé chercher au sein du recueil des Grimm des contes peu mis en scène, et par ailleurs peu connus (il s'agit des KHM 31, 97 et 186). En les adaptant pour le théâtre, il se les approprie en ajoutant ou modifiant des détails répondant à sa foi chrétienne, voire modifie considérablement l'intrigue dans le cas de *La Vraie Fiancée*. Christiane Connan-Pintado met bien en valeur dans son analyse comparée du texte des Grimm et des adaptations d'Oliver Py les différentes transformations textuelles, et leurs enjeux tant génériques que symboliques : on retiendra notamment le croisement de l'imaginaire des contes avec l'intertexte shakespearien, qui permet de placer les contes dans un contexte théâtral tout en maintenant sa dimension merveilleuse. On suggérera peut-être une autre piste intertextuelle, non abordée par l'autrice, celle du théâtre de Maeterlinck, féru de contes, et dont l'imaginaire merveilleux a marqué l'histoire du théâtre contemporain.

6 Le dernier chapitre, intitulé « L'écheveau des écritures », tente de rendre compte de l'entremêlement constant des contes de Perrault et des frères Grimm dans le champ de l'édition pour la jeunesse contemporaine. Christiane Connan-Pintado souligne la prééminence du corpus perraultien par rapport aux autres recueils de contes, monument du patrimoine national face auquel les contes de Grimm ont du mal à s'imposer dans le champ éditorial français. Mais plus, elle montre pour un certain nombre de contes communs aux deux corpus<sup>7</sup> que la fortune des deux versions est le plus souvent étroitement entremêlée dans les rééditions ou réécritures contemporaines, que telle version dite de Perrault emprunte un détail au récit de Grimm ou inversement. Ces emprunts de motifs, voire d'épisodes entiers, sont dus à des glissements culturels complexes, diversement motivés : ainsi l'épisode final de sauvetage du petit chaperon rouge et de la grand-mère dans le loup de la grand-mère, caractéristique de la version des Grimm, est souvent ajouté par les éditeurs et adaptateurs pour rendre la fin plus heureuse et

moins « abrupte », alors même que des détails caractéristiques de Perrault comme la galette et le petit pot de beurre, ou la formulette « tire la chevillette, la bobinette cherra » sont conservés comme des éléments indélébiles de la mémoire nationale du conte.

7 Ceci amène Catherine Tauveron, dans son intéressante conclusion, à distinguer entre d'une part le « squelette » (p. 368) du conte, c'est-à-dire « une structure qui combine schéma narratif, schéma actanciel et axiologie » et sur laquelle se fonde la majorité des détournements, réécritures et transpositions – ou, pour le dire dans les termes des autrices, des « reformulations » –, et d'autre part des motifs, linguistiques ou iconiques, « pris dans leur incandescence » symbolique et imaginaire, et qui peuvent faire en eux-mêmes l'objet de réappropriations artistiques diverses. Je me plainrais personnellement à suggérer d'établir un parallèle d'abord entre cette notion de « structure » et la notion de conte type élaborée par les folkloristes, qui fait qu'un conte « reste le même » par-delà vents et marées des « reformulations », et ensuite entre ces objets singuliers et irradiants et ce que Nicole Belmont met en évidence dans sa *Poétique du conte* comme les images fondamentales, archaïques, qui préexistent dans l'imaginaire du conte à l'élaboration secondaire du récit<sup>8</sup>. La conclusion insiste en tout cas bien sur une composante fondamentale du conte, et de la poétique de ses réécritures et retranspositions, qui est sa *mémoire*, faite d'oublis, de souvenirs et de métamorphoses, et qui rejoint en partie ce que dit Nicole Belmont sur la poétique du conte de tradition orale.

8 Un des grands atouts de cet ouvrage est à mon sens est que ses autrices ne prennent pas part à la polémique stérile que certains chercheurs en littérature continuent encore à dresser à l'égard des recherches folkloristiques sur le conte. Christiane Connan-Pintado s'en explique très bien p. 305-306 : « Il n'est [...] pas question d'écarter entièrement l'approche folkloriste dans la mesure où, même s'il ne prend pas en compte la dimension textuelle [et intertextuelle] des contes, le classement en contes types reste un outil indispensable pour mettre en évidence la communauté de motifs entre des récits provenant d'aires géographiques et culturelles différentes. » Il serait impertinent, tellement la matière est importante, de reprocher aux autrices de n'avoir pas traité dans le cadre de cet ouvrage un certain nombre de sujets comme la question de la traduction, ou la période faisant manque des livres pour enfants entre 1913 et 1959. On regrettera toutefois que le champ chronologique du livre n'ait pas été circonscrit de manière plus claire, et que le XIX<sup>e</sup> siècle prenne une place aussi peu importante par rapport à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, l'articulation entre les chapitres laisse l'impression de différentes études non reliées entre elles : c'est probablement une conséquence de l'écriture du livre « à quatre mains », mais on peut par exemple se demander dans quelle mesure le chapitre 5 sur l'intertextualité Perrault/Grimm n'aurait pas pu prendre place avant les chapitres 3 et 4, voire avant le chapitre 2. Il reste, malgré ce flottement de structure et les réserves apportées sur le chapitre 2, que l'ouvrage dans son ensemble constitue une excellente base de travail sur la question de la réception des contes de Grimm en France. Le chapitre 3, très clair et très complet, me semble pouvoir constituer un document de référence au sujet du cas spécifique de la collection « Il était une fois » d'Étienne Delessert, et le chapitre 5 opère une mise au point indispensable et bienvenue sur les croisements textuels des corpus de Charles Perrault et des frères Grimm. Premier livre, et quasiment première étude critique à proprement parler sur le sujet de la réception française des contes de Grimm, ce livre remplit en tout cas un vide qu'il était nécessaire de combler, et qu'il conviendrait de continuer à combler par une étude traductologique comparable à celle qu'a opérée Martin Sutton sur les traductions anglaises au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, une histoire de l'édition des *Kinder- und Hausmärchen* en France entre 1913 et 1959, ou une étude de l'influence des longs métrages de Walt Disney sur les interprétations ultérieures, pour ne citer que trois chantiers parmi des dizaines d'autres possibles, sans lesquels on ne pourra prétendre répondre aux questions « comment et pourquoi certains contes des Grimm, et non d'autres, se sont pérennisés » (p. 365), et comment les contes de Grimm ont circulé dans les textes, les images, et les mémoires.

## Notes

1 On le restera d'autant plus que la section des « reformulations sur l'intratexte, ou réécritures », prend comme premier exemple une « transposition » qui est celle bien connue, sans texte, de l'artiste Warja Lavater (1974) : la confusion du lecteur est totale (p. 115-116), vu qu'il n'y a justement pas dans ce livre d'images de « réécriture ». On ajoutera à propos de ce passage que la transposition iconographique ne peut à notre sens pas non plus être considérée comme une « opération de transcodage » (p. 115), dans la mesure où l'image, sauf sous forme digitale, ne relève pas d'un « codage » analogue à celui, alphabétique, du texte. Avec l'illustration on a bien affaire à la transposition d'un *medium* à un autre, ou d'un art à un autre, ou d'une technique à une autre, mais pas d'un code à un autre. L'image a certes ses « codes iconographiques », mais « code » est ici pris dans le sens d'un système de règles et de prescriptions, non dans celui d'un système de correspondance entre signifiants et signifiés, comme c'est le cas dans le texte écrit ou oral. En cela, l'illustration diffère de la traduction.

2 Dans le *Larousse* en ligne, à l'article « formule », sur neuf définitions générales, six renvoient à un objet linguistique, les trois autres renvoyant à l'idée d'un modèle à appliquer (une formule de mandat, une formule de crédit, etc.). En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/formule/34671?q=formule#34632> [consulté le 10 mars 2014].

3 Même Christiane Connan-Pintado semble s'y perdre quand elle parle au chapitre suivant de « seconde reformulation » (p. 188), ou d'une « formulation seconde » (p. 193) à propos d'une transposition iconographique.

4 Au passage, le fait même de parler de « reformulation sur le péri-texte » à propos d'albums est d'ailleurs problématique, dans la mesure où dans l'album, justement, ce n'est pas l'image qui est péri-textuelle mais le texte qui est, si l'on veut, « péri-iconique ».

5 Christiane Connan-Pintado précisant dans la note 333 qu'elle a été en relation avec Étienne Delessert pour préparer son ouvrage, on regrette qu'elle ne lui ait pas posé la question sur ce point précis, ce qui aurait permis de confirmer ou non l'hypothèse.

6 Nous donnons ici les dates de publication, non de création.

7 « Le petit chaperon rouge », « La Barbe-bleue »/ « L'oiseau de Fitcher », « La belle au bois dormant »/« Rose d'épine », « Peau d'âne »/« Toutes-fourrures », « Cendrillon », « Le petit Poucet »/« Hansel et Gretel ».

8 Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 84 : « les conteurs s'appuyaient aussi sur les images qui ponctuent la narration et que leur beauté et leur vigueur rendent suffisamment frappantes pour qu'elles s'impriment dans la mémoire. » Nicole Belmont ne serait sans doute pas d'accord pour que l'on identifie la poétique du conte de tradition orale à celle de ses réécritures textuelles, mais sans doute peut-on simplement, à titre d'hypothèse de travail, comparer les deux processus.

9 Martin Sutton, *The Sin-Complex. A Critical Study of English Versions of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in the Nineteenth Century*, Kassel, Brüder Grimm-Gesellschaft, 1996.

---

## Référence(s) :

Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « Mythographies et sociétés », 2014, 466 p.

---

## Pour citer cet article

Référence électronique

François Fièvre, « Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse* », *Strenæ* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 01 avril 2016. URL : <http://strenae.revues.org/1287>

---

## À propos de l'auteur

**François Fièvre**

Chercheur associé au laboratoire InTRu, Université François Rabelais, Tours.

***Droits d'auteur***

Tous droits réservés

---