

LA BÚSQUEDA DEL MIEDO DEL CUENTO DE LA TRADICIÓN ORAL A LOS ÁLBUMES PARA NIÑOS

Bochra CHARNAY

UR ALITHILA Lille SHS

bochra.charnay@univ-lille3.fr

Resumen

Este artículo intenta identificar las múltiples configuraciones del miedo en un corpus compuesto de cuentos y leyendas de la herencia oral francesa y sus reescrituras destinadas a un público joven. Son principalmente cuentos y leyendas bretonas de François-Marie Luzel y Émile Souvestre, así como el ciclo “Juan sin miedo”, frecuente en todas las regiones de Francia. El estudio destaca la dimensión mítica de estas historias y analiza su evolución en las transposiciones para los jóvenes.

Palabras clave : miedo, cuento, leyenda, Luzel, Souvestre, inquietante extrañeza, lavandera, regreso, *Ankou*

LA QUÊTE DE LA PEUR: DU CONTE DE TRADITION ORALE AUX ALBUMS POUR L'ENFANCE

Résumé

Cet article tente de cerner les multiples configurations de la peur dans un corpus constitué de contes et de légendes issus du patrimoine oral français et de leurs réécritures à destination d'un jeune lectorat. Il s'agit essentiellement des contes et légendes bretons de François-Marie Luzel et d'Émile Souvestre ainsi que du cycle «Jean sans peur», fréquent dans toutes les régions de France. L'étude met en évidence la dimension mythique de ces récits et analyse leur évolution dans les transpositions pour la jeunesse.

Mots clés: peur, conte, légende, Luzel, Souvestre, inquiétante étrangeté, lavandière, revenant, *Ankou*

THE QUEST FOR FEAR: FROM THE TALE OF ORAL TRADITION TO ALBUMS FOR CHILDREN

Abstract:

This article attempts to identify the multiple configurations of fear in a corpus made up of tales and legends from French oral heritage and their rewritings intended for a young readership. These are mainly Breton tales and legends by François-Marie Luzel and Émile Souvestre, as well as the cycle “John without fear”, frequent in all regions of France. The study highlights the mythical dimension of these stories and analyzes their evolution in transpositions for young people.

Key words: fear, tale, legend, Luzel, Souvestre, disturbing strangeness, washerwoman, ghost, *Ankou*.

De vray, j'ay veu beaucoup de gens devenus insensez de peur; et aux plus rassis, il est certain, pendant que son accès dure, qu'elle engendre de terribles esblouissements.

Michel de Montaigne, *Les Essais*, livre 1, Paris, Garnier Flammarion 1969, chap. 18: «De la peur», p. 119.

Aborder le domaine des émotions sous l'angle de la peur peut paraître restrictif. Cette émotion, connotée négativement dans l'imaginaire collectif, réservée à l'enfant ou à la femme est souvent associée à la lâcheté et relève de l'indicible. Dans le champ littéraire, elle constitue un sujet de fictionnalisation permanent et inépuisable. Montaigne lui consacre le chapitre dix-huit de ses *Essais* et voit en elle: «une estrange passion; et disent les médecins qu'il n'en est aucune qui emporte plustost notre jugement hors de sa deuë assiette» (Montaigne, 1969, p. 119). Selon Maupassant, elle est :«quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse» (Maupassant, 1894, p. 85). Il affirme qu'elle touche les plus hardis parmi les hommes et qu'elle n'apparaît ni devant les dangers, ni devant la mort mais qu'elle a lieu plutôt dans des «circonstances anormales sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues» (*Ibid.*, pp. 85-86). La vraie peur pour lui est «une réminiscence des terreurs

fantastiques d'autrefois» (*Ibid.*, p. 86), contrairement à Montaigne qui n'accorde aucun intérêt à la peur ressentie par «le vulgaire, à qui elle représente tantost les bisayeulx sortis du tombeau, enveloppez en leur suaire, tantost des loups-garous, des lutins et des chimères» (Montaigne, 1969, p. 119). Maupassant affirme qu'un «homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur» (Maupassant, 1894, p. 86).

Ces terreurs hantent tellement l'imaginaire collectif qu'une part considérable de la production culturelle traditionnelle leur est consacrée. Contes et légendes, anecdotes, plaintes, etc. textualisent la peur selon diverses modalités allant du tragique au facétieux, cherchant peut-être à la comprendre, à la rendre plus saisissable afin d'exercer une emprise sur elle. Les champs de la recherche la concernant sont pluridisciplinaires et les investigations multiples, nous n'appréhenderons ce terrain que d'un point de vue littéraire et anthropologique.

Notre propos tente de cerner les multiples configurations de la peur à travers un corpus de contes traditionnels essentiellement bretons et d'en analyser les diverses transpositions dans les récits destinés à l'enfance. Le cheminement à travers ces récits nous a conduit à poser la question inverse de l'absence de peur et de la nécessité de sa quête dans le parcours héroïque. Nous explorerons, à cet effet, le cycle de *Jean sans peur* et mettrons en évidence la dimension mythique des récits qui le constituent. Nous étudierons également les processus de transposition de cette émotion dans les récits destinés à l'enfance tout en nous interrogeant sur le rôle que joue la peur dans la constitution de la personnalité de l'enfant et de son psychisme.

Notre investigation s'organise autour de trois axes principaux. Le premier concerne les contes à faire peur ou l'inquiétante étrangeté, le second s'intéresse aux contes sans peur et à la quête de l'humanité, tandis que le troisième abordera la peur dans un corpus d'albums pour enfants, volontairement restreint, mais représentatif des principaux processus de réécriture.

Les contes à faire peur ou l'inquiétante étrangeté

Freud délimite un domaine particulier de l'esthétique «situé à l'écart et négligé par la littérature spécialisée qu'il définit comme «le domaine de "l'inquiétante étrangeté"» (Freud, 1985, p. 213) et il souligne qu'«il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante» (*Ibid.*, p. 213). C'est ce domaine que nous tentons d'explorer à travers les récits de la veillée bretonne en particulier qui, à leur manière, donnent une représentation de ce que Freud définit

ainsi: « [...] l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier» (*Ibid.*, p. 215).

Chez F.-M. Luzel, ce qui relève de l'effrayant est une somme de légendes et d'anecdotes qui ont pour sujet la mort, les revenants et les apparitions dont il dit: «c'est un thème inépuisable dans nos campagnes bretonnes, et chacun a toujours à conter quelque histoire fantastique et merveilleuse, où il a joué un rôle, parfois, à moins qu'il ne la tienne de son père ou de sa grand-mère» (Luzel, 2002, p. 52) et qui sont les sujets privilégiés de la veillée bretonne¹. Chez lui, la Veillée s'articule autour d'une typologie² de récits spécifiques dont le but essentiel est d'impressionner le public. Elle commence souvent par les récits de mort et de revenants dont il dit: «— Ah! qu'il fait bon entendre conter des histoires de revenants près du feu!» (*Ibid.*, p. 24). Les exemples ne manquent pas et fonctionnent comme des motifs récurrents, déclencheurs d'une peur effroyable dont les effets demeurent longtemps perceptibles et modifient la vie du protagoniste. Cette émotion nous semble relever des catégories suivantes: la peur face à la mort et à ses représentations, la peur devant les revenants et les apparitions, et la peur devant les bruits et les objets surnaturels.

Le premier cas se manifeste de façon très explicite à travers les récits évoquant l'*Ankou* et son chariot. *L'Ankou*, considéré comme le maître de la mort par les Bretons, se signale d'abord par le bruit grinçant de son chariot, *Caric ann Ankou*, sorte d'intersigne³, annonçant que quelqu'un va mourir dans la paroisse. Ce chariot, aux dires du conteur, «ressemble assez à nos charrettes de cultivateurs; il est recouvert d'un linceul blanc, attelé de deux chevaux blancs et conduit par la Mort en personne, tenant en main sa grande faux, qui brille au clair de la lune, et même dans l'obscurité» (Luzel, 1881, p. 335). Chez F.-M. Luzel, ces récits déclinent l'isotopie de la mort et vont d'apparitions en surgissements

1 F.-M. Luzel a instauré la «Veillée» comme genre littéraire qui connaîtra son plein épanouissement avec la publication des *Veillées bretonnes* parue en 1879 en feuilleton dans *Le Morlaisien*. Ces veillées seront reprises ensuite en un volume, tiré à seulement 350 exemplaires à Quimperlé. Puis de courtes veillées assez hétérogènes, restées manuscrites ou publiées dans des revues très éparses, seront regroupées en un volume par Françoise Morvan sous le titre des *Nouvelles veillées bretonnes*. Enfin, Luzel livre une « Veillée bretonne » à la fin des deux tomes des *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne* parus en 1881 chez Maisonneuve et Larose, et sous-titrée : « Superstitions, histoires de revenants, sabbats des chats ».

2 Nous avons consacré à la veillée comme genre littéraire développé par F.-M. Luzel, un article paru en juillet 2015, dans la revue en ligne des Littératures francophones: *La Tortue Verte* www.latortueverte.com, « Les récits à faire peur des veillées bretonnes », dans Jean-Christophe Delmeule (dir.), « Apparition Disparition Réapparition », Cycle « Les Écritures Complexes », p. 60-73.

3 Signe généralement annonciateur de la mort. Défini également, en 1835 par Kerardvan, pseudonyme de L.-A. Dufilhol, dans *Guyonvach', études sur la Bretagne*, comme une « relation mystérieuse apparaissant (par télépathie, seconde vue) entre deux faits » (éd. 1890, p. 187). Dans la tradition bretonne, percevoir ces intersignes constitue un véritable don que possèdent seuls quelques privilégiés. Anatole Le Braz en donne quelques exemples dans son ouvrage *La légende de la mort en Basse Bretagne*, H. Champion, 1893.

surnaturels soulignant la frayeur que de telles visions génèrent chez tous ceux qui en sont les témoins. En guise de témoignage, le conteur relate ce qui est arrivé à son propre père, qui, habituellement, n'a peur de rien, surtout quand il a bu.

«— *Carric ann Ankou!* Tonnerre de Brest! il y a assez longtemps que j'en entends parler, et je voudrais bien le voir, au moins une fois dans ma vie: où est-il?
Et le voilà sorti, nu-tête, pieds nus, et de courir dans la direction du Vieux-Marché en criant:
—Holà! hé! camarade, attendez donc un peu; n'allez pas si vite: je voudrais bien vous voir et causer avec vous un peu...»
Mais soudain il s'arrêta, ses jambes faiblirent, il eut peur et s'en retourna tout penaud. (*Ibid.*, p. 336)

L'histoire s'arrête net sur la peur du personnage et sur un échec de la narration qui ne permet pas d'authentifier l'*Ankou* et maintient, en revanche, l'interdit qui l'entoure.

Cette figure de l'autre monde se combine, dans les récits bretons, avec une autre non moins effrayante, celle des *lavandières de la nuit*. Dans les *Légendes chrétiennes* de F.-M. Luzel, un des participants à la veillée avertit l'auditoire du danger de ces apparitions: « Malheur au voyageur attardé [...] qui, se rendant à leurs prières, les aide à tordre leur linge, car, s'il n'a pas la précaution de tourner dans le même sens qu'elles, elles lui tordent les bras, puis tout le corps, et le lendemain matin, on le trouve mort au bord du *douet*» (*Ibid.*, p. 338).

Dans les *Contes inédits*, il s'agit d'une et non de plusieurs lavandières, décrite de la sorte: «une femme [...] qui trempait du linge dans l'eau du *douet*, puis l'en retirait, le frottait et le battait avec un large battoir dont le bruit retentissait dans la vallée» (Luzel, 1995, p. 67). Les trois jeunes hommes qui la voient du haut du talus, enhardis par le vin, lui proposent, en se moquant, de l'aider à tordre son linge, elle «ne répondit pas, mais elle posa son battoir sur la pierre du *douet*, se leva et regarda dans la direction d'où était venue la voix» (*Ibid.*, p. 68), ce regard était si étrange et si pesant que «les trois camarades, saisis d'une terreur panique, sautèrent à bas du talus et piquèrent une course folle comme si le diable était à leurs trousses» (*Ibid.*, p. 68), ils abandonnent derrière eux sabots et chapeaux, et se réfugient dans une cabane mais «ne soufflaient mot, mourant de peur» (*Ibid.*, p. 68).

Dans son *Foyer breton*, Émile Souvestre propose une version plus amplifiée et davantage dramatisée de la lavandière de nuit. Il l'associe à la figure de l'*Ankou* dans une séquence articulée autour du récit du Guissinien (originaire de Guisseny, commune du Finistère) qui combine habilement l'intersigne du

La quête de la peur : du conte de tradition orale aux albums pour l'enfance

passage de l'*Ankou* et la présence des laveuses nocturnes⁴.

D'autres apparitions peuplent l'imaginaire breton et suscitent également la peur soit avant leur manifestation soit après. Les énonciateurs de ces récits les présentent comme des vérités vécues dont ils ont été les témoins. C'est le cas de *la demoiselle de la chambre blanche*, évoquée en ces termes par le protagoniste: "je fus bien étonné de ne voir que le buste d'une femme, jusqu'à la ceinture. L'apparition qui ne semblait pas toucher le plancher, se glisse jusqu'à mon lit, lentement et toujours silencieuse, quoique j'eusse crié deux ou trois fois: – qui va là?" (Luzel, 2002, p. 63). Cette intrusion d'un être de l'autre monde, à la fois monstrueux et immatériel, bouleverse le protagoniste et le prive progressivement de ses moyens:

Je regardais cette tête sans corps, et sa vue me glaçait le sang. Je ne pouvais plus parler et mes cheveux se dressaient sur ma tête. Mais la voilà qui entre dans mon lit...et se glisse sous les draps, à mes côtés!... puis elle se penche sur moi, et me souffle au visage, et je sentais son souffle qui soulevait mes cheveux et les faisait voltiger autour de mon front. J'avais une peur terrible; je ne savais que faire. Ce qui m'inquiétait le plus, c'était que je ne sentais rien, ni quand le fantôme avait paru se glisser sous les draps, ni quand je faisais des efforts pour le repousser avec mes mains. Enfin, ne sachant plus ce que je faisais, mourant de frayeur, je quittai le lit, et m'enfuis en chemise et c'est dans ce triste état que j'ai passé presque toute la nuit dans votre jardin. (*Ibid.*, pp. 63-64)

Face à autant de désarroi, l'auditoire, quoique tenté de dénigrer ce récit et d'en nier toute véracité, se voit encouragé, dans un mouvement de surenchère, d'enchaîner sur des histoires similaires qui lui sont arrivées et qu'il a toujours refoulées ou que certains de ses proches ont vécues.

Ainsi, souvent dans les veillées de Luzel, d'autres récits suivent tel que celui du *Confesseur de la nuit*, aventure arrivée à Ewenn Pasquiou, domestique dans la même ferme que le conteur, partis tous deux pour le grand jubilé à l'église de Plouaret. Le protagoniste voulant faire sa confession le plus tôt se cache dans l'église pour attendre le premier office. Au milieu de la nuit, il est réveillé par le prêtre qui lui demande de l'aider à faire la messe. Quand la cérémonie touche à sa fin, il se rend compte que : «l'officiant n'avait ni chair ni peau sur ses mains, [que] ses orbites étaient vides, ses dents déchaussées dans leurs alvéoles, - en un mot [qu]'il avait affaire à un mort!», le conteur rapporte qu'Ewenn Pasquiou «n'eut pas trop de frayeur et continua à servir la messe» mais plus tard, quand il rejoignit le conteur, celui-ci le trouva bien changé: «pâle, triste, l'air un peu égaré» et lui conseilla d'aller voir le curé.

4 En ce qui concerne la combinaison des deux figures légendaires l'*Ankou* et les lavandières de la nuit dans l'écriture de Souvestre, nous renvoyons à notre article précédemment cité «Les récits à faire peur des veillées bretonnes », dans Jean-Christophe Delmeule (dir.), « Apparition Disparition Réapparition », Cycle « Les Écritures Complexes », p. 60-73.

Celui-ci l'aïda si bien qu'il : « recouvra bientôt le calme et sa tranquillité d'esprit ordinaire; cependant, il en devint plus triste et plus sérieux, et aujourd'hui encore, il n'aime pas à raconter cette aventure, dont il évite de parler» (Luzel, 2002, p. 26).

Il est évident que les récits à faire peur sont innombrables, les objets eux-mêmes peuvent devenir des motifs de peur s'ils perdent leur caractère quotidien banal ou s'ils se voient dotés d'une puissance surnaturelle comme cette *clochette invisible* évoquée par un autre acteur de la veillée de Luzel, nommé Amadis : « Tout à coup, j'entends le bruit argentin d'une clochette, sur la route, et pas loin de moi. Je dresse les oreilles. Le son avance, avance toujours, passe devant moi et continue en s'éloignant vers le village du Vieux-Marché. Mais je ne voyais rien et la clochette semblait agitée par une main invisible» (Luzel, 2002, p. 89). Le protagoniste comprend après coup la terreur qui l'a saisie auparavant et à laquelle il ne trouvait pas de raison: «Un instant après, je commençai de trembler et d'avoir peur. Et je ne pouvais m'expliquer ni pourquoi je tremblais, ni pourquoi j'avais peur.» (*Ibid.*, p. 90) et il ajoute plus loin une fois que le son de la clochette a disparu: «Mais en réfléchissant dans le silence à tout ce que je venais de voir et d'entendre, insensiblement je fus pris d'une telle frayeur, que j'étais comme pétrifié et n'avais aucun sentiment de rien. Comme presque toujours, je n'eus peur qu'après.» (*Ibid.*, p. 90).

Au sujet des bruits surnaturels les témoignages sont multiples. Un des protagonistes de la veillée, recteur de sa paroisse rapporte, que par une nuit obscure, rentrant à son presbytère, il entendit des cris perçants provenant d'une mare où flottait une forme blanche. Il s'y dirigea pensant qu'il s'agissait d'un enfant qui se noyait mais: «quand je plongeais mes mains dans l'eau, je n'en retirais que de la boue!» (*Ibid.*, p. 96), il finit par renoncer et sortit de la mare mais, à sa grande surprise, voici ce qui lui advint : «Les cris se mirent à me poursuivre et à retentir à mes oreilles, d'une façon effrayante. Et quels cris! jusqu'alors je n'avais pas eu peur; mais j'en eus, dès ce moment, et une peur telle que je ne sentais plus mes pieds toucher la terre, et qu'il me semblait que je ne faisais que raser le sol, comme une ombre.» (*Ibid.*, p. 96).

D'autres récits, aussi nombreux, évoquent des peurs éprouvées à la suite de bruits inexplicables de vaisselle brisée ou de meubles déplacés par des êtres invisibles. D'autres encore parlent de lutins facétieux ou malveillants jouant des tours aux humains au point d'affecter leur santé et leur raison. Tel est le cas de Guyon Mab-Maho: « cet homme d'une force prodigieuse, un véritable Hercule, qui

emportait les premiers prix dans toutes les luttes et aux pardons, battait tout le monde, quand il avait bu quelques chopines de trop» (*Ibid.*, p. 76) qui, à la suite d'un défi lancé au lutin familial de la ferme où il est employé, s'est vu totalement anéanti et aux dires du conteur:

On n'a jamais bien su ce qui se passa ; toujours est-il que le lendemain, Guyon Mab-Maho était sur le flanc, rompu, brisé et pouvant à peine se retourner dans son lit. À tout moment, il croyait entendre le ricanement terrible du lutin qui le faisait trembler et frissonner comme un enfant. Depuis ce jour, il ne fit que dépérir, et, autant je l'avais connu brillant et fort, autant je le vis faible, amaigri et chancelant sur ses jambes » (*Ibid.*, p. 77).

La pluralité et la fréquence des récits à faire peur dans la littérature orale bretonne révélées en partie par notre corpus, nous permet de valider nos postulats de départ. D'une part, la peur est une passion incontrôlée qui touche tout le monde et non seulement les femmes et les enfants; ce qui déconstruit un stéréotype patriarcal relatif à la supériorité masculine. D'autre part, notre étude va à l'encontre du présupposé freudien selon lequel la peur est générée par le familier et le connu puisqu'il affirme que «l'effrayant [...] remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier» (Freud, 1985, p. 213) alors que les légendes et contes populaires prouvent que l'être humain a surtout peur de l'inconnu, du mystérieux et surtout de ce qui relève de l'autre monde ou a trait à la mort et au surnaturel. De la sorte, la peur est présente même chez les plus forts et les plus courageux des hommes, elle demeure inavouée mais fait partie intégrante de leur identité en ce sens qu'elle les aide à se prémunir contre les dangers, à apprivoiser l'inconnu et peut-être finalement à aborder la vie et la mort car sans la peur on ignore ce que ces deux univers peuvent signifier, comme le montre Jean sans peur dont nous proposons d'explorer le parcours.

Jean sans peur ou la quête de l'humanité

Classé sous le conte type 326 dans le premier tome du *Conte populaire français* de Paul Delarue, *Jean sans peur* connaît une grande expansion dans toute l'Europe – près de 1200 versions orales selon Bernadette Bricout (1989, p. 127) –, et en Amérique du Nord; en revanche, il est inexistant en Afrique du Nord. Paul Delarue (1957, pp. 293-305) a répertorié 55 versions de France dont 9 en Bretagne et 13 dans le Morvan-Nivernais, mais seules 45 peuvent être considérées comme des ethno-contes, les autres étant soit littérisées (comme chez Deulin ou La Chapelle d'Apchier, par exemple), soit

fortement altérées. Les frères Grimm en ont publié une version résumée dans la 1ère édition de 1812; la version finale, réécrite et amplifiée a été publiée dans l'édition de 1819 sous le titre *Conte de celui qui partit pour apprendre la peur* selon la traduction de Natacha Rimasson-Fertin (2009, p. 30)⁵. Ce texte se fonde sur un processus scripturaire double: celui de l'expansion narrative et celui de la reprise de motifs. Le premier se manifeste dans l'ajout du lit magique et des ossements pour le jeu des quilles, et le second concerne l'emprunt d'un élément narratif stéréotypé présent dans le tome 1 des *Mémoires de Roger de Rabutin*⁶.

Ce préliminaire situant le conte sur un axe diachronique permet de l'opposer aux contes précédents qui figurativisent la peur et en font le moteur essentiel de la narration. Le corpus présent interroge l'absence de peur qui met le héros en situation de manque et déclenche sa quête.

Le récit met en scène un personnage qui peut ne pas être nommé, mais quand il l'est, son nom est variable; il peut s'appeler Jean, le plus fréquemment, mais aussi Pierre, Guillaume, Richard, Martin, François ou Sans-Souci, parfois il est fait mention d'un frère (version des Grimm, 2009) ou d'une sœur (version de François Cadic, 1998) mais le plus souvent il s'agit d'un orphelin qui ne connaît pas la peur. Des tentatives sont faites pour l'effrayer soit en le faisant côtoyer des morts, soit en l'exposant à des faux fantômes. Il blesse ou tue ceux qui ont tenté ces expériences. Son forfait découvert, on le chasse, mais souvent il décide de s'en aller de lui-même à la recherche de la peur sans laquelle il ne peut se marier. Il emporte avec lui l'étole du curé, le bâton de la croix ou d'autres objets ayant un lien avec le sacré, censés le protéger. La plupart du temps, il arrive à un château (ou une maison) hanté où il passe une, parfois trois nuits d'épreuves. Il affronte sans peur des diables, des corps morcelés, etc., il mange avec ces êtres étranges, joue avec eux aux cartes, joue aux quilles avec des ossements. Il les piège et les chasse du lieu qu'ils occupent, parfois également il récupère des trésors cachés. En échange

5 Il est notable que la traduction du titre des Grimm varie. En effet, Max Buchon, premier traducteur de ce conte en français (1869), puis Emmanuel Cosquin et enfin Armel Guerne qui le reproduit insistent sur la réaction sensorielle extéroceptive : «Histoire d'un individu qui voyageait pour apprendre à frissonner» (Buchon) et «Histoire d'un qui s'en alla pour apprendre le tremblement» (Cosquin, Guerne). Ce sur quoi le héros insiste dans le récit qui ressent un manque face à son frère qui, lui, frissonne à l'écoute des récits de veillée.

6 Il s'agit du motif des corps morcelés qui tombent par la cheminée et qui se ressoudent pour former des personnages étranges, qui après avoir bu, mangé ou joué avec le héros disparaissent sans laisser de trace. Des éléments précis concernant ce rapprochement entre le récit oral et le texte de Rabutin ont été présentés dans notre article «Le héros épique des contes traditionnels au défi de la mort», dans *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Romuald Fonkoua et Muriel Ott (dir), Khartala, 2018, p. 386-398.

La quête de la peur : du conte de tradition orale aux albums pour l'enfance

de cet exploit, le roi ou le châtelain (ou le propriétaire) lui octroie sa fille en mariage qu'il refuse car il ne connaît toujours pas la peur. Enfin, c'est soit le père, soit la future épouse elle-même qui va l'y aider grâce à une ruse qui clôt le conte sur une chute brutale et farcesque. Généralement, en ce qui concerne les contes de France, le père ou sa fille cachent des oiseaux vivants dans une tourte lors du dîner où le héros est invité, et lorsque celui-ci ouvre la tourte, les oiseaux s'envolent brusquement, surpris, il frissonne ou sursaute, puis, soit il déclare connaître enfin la peur, soit c'est l'assistance qui le fait. Le conte s'achève par le mariage.

Jean sans peur sera analysé ici selon le modèle élaboré par Greimas mettant en évidence «les principales catégories sémantiques qui donnent son cadre formel à la structure narrative» (Greimas, 1970, p. 232). En premier lieu sera examiné le rapport du héros à l'ordre social dominant, ensuite la quête qu'il va mener pour apprendre la peur et combler ses manques et enfin l'épreuve et sa signification mythique.

Le héros sans peur et l'ordre social

Le corpus étudié ici manifeste quelques constantes qui peuvent se résumer dans les points suivants. D'abord, l'existence d'un ordre social fondé sur le respect des anciens et la peur du sacré; ensuite la rupture de cet ordre par le comportement insolite du héros, présenté comme un être totalement asocial. En effet, Jean sans peur ne reconnaît aucune autorité, ni profane, ni sacrée (il frappe le mort, blesse le sacristain, tue sa propre sœur déguisée en fantôme, etc.) mais ressent cela comme un manque, comme une «aliénation[qui] constitue [ainsi] le ressort du récit, qui se présente comme une quête de l'autorité à reconnaître » (*Ibid.*, p. 232). Enfin le héros sans peur est également sans fonction sociale (sauf chez Achille Millien où il est marguillier, version type de Delarue, 1957, p. 293), il cherche, de ce fait, un ordre auquel il peut s'intégrer, en quoi il se distingue du héros traditionnel dont la mission est de rétablir l'ordre rompu par un acteur malveillant.

La quête et les épreuves

Jean sans peur ne ressent aucune émotion ni devant la mort ni devant le diable, encore moins devant les êtres surnaturels, les revenants et les fantômes. Il vit cette absence comme un manque et

cherche à le combler. L'objet de sa quête est donc la peur et de façon métonymique quelqu'un qui réussit à lui faire peur. Autrement dit il cherche une autorité dont il reconnaît la suprématie, le pouvoir.

Les versions examinées relatent de nombreuses performances accomplies par le héros qui doivent, selon le schéma canonique, le mener à la victoire. Or ici l'objet du désir – et conséquemment de la quête – est la peur; cependant si le héros l'obtient il ne peut être victorieux. Il est «en présence de deux exigences contradictoires; il doit désirer la victoire, mais une fois victorieux, il n'atteindra pas l'objet de sa quête; pour accomplir sa tâche il se doit d'être vaincu, mais s'il est vaincu, il cesse d'être héros» (Greimas, 1970, p. 235). Les versions qui vont au bout du contrat narratif annoncé résolvent cette contradiction par un épilogue presque farcesque mettant en place un simulacre de peur dénotée par un simple sursaut ou un frisson et conciliant ainsi victoire et objet de la quête. Les autres oublient le véritable objet de la quête du héros et, par conséquent, échouent.

Si la contradiction est résolue au plan de la narration, il demeure toutefois un problème important, celui de la signification de ce récit: pourquoi cette quête de la peur? qu'apprend-elle au héros? Autrement dit quel est le contenu mythique de ce conte qui semble juxtaposer une série de performances d'un héros marginal?

Pour tenter de répondre à cette question et justifier, par la même occasion, le détour par ces récits de l'absence de peur, nous proposons une brève étude de la topographie du conte, construit essentiellement autour d'une disjonction spatiale. En effet, le héros quitte définitivement le lieu où s'établit l'ordre social, qu'il nie, pour un autre espace où s'accomplissent ses exploits. Cette disjonction entraîne la déviation du récit vers une narration seconde, sans véritable lien avec la première, et qui semble sans finalité précise. C'est ainsi que sont juxtaposés des épisodes discontinus faisant valoir la non-peur du héros et l'éloignant, de façon paradoxale, de l'objet de sa quête.

On peut se demander dès lors s'il n'existe pas une double inversion dans ce récit: la première, d'ordre syntagmatique, concerne le contrat et la place inhabituelle qu'il occupe après l'épreuve; et la seconde d'ordre paradigmatique touchant les isotopies spatiales et leurs valeurs. En ce sens, il serait possible que l'espace clos ne soit pas celui représenté par la société humaine, dont les valeurs sont niées par le héros, espace qu'il quitte sans retour; mais à l'inverse, cet autre espace, cet ailleurs associé au merveilleux et qui propose un autre système de valeurs. De la sorte, le «merveilleux qui est un

ailleurs, prendrait ainsi la signification d'un mytique omniprésent» (*Ibid.*, p. 235) et l'objet du conte serait de reconstituer le code permettant de le déchiffrer.

En ce sens, certains éléments textuels doivent être interrogés. Tout d'abord l'«espace mytique» dans lequel s'introduit le héros après avoir quitté l'espace social où il ressent le manque. Cet espace se caractérise par la répartition des êtres humains en catégories régies par le principe vie vs mort. Jean sans peur côtoie des morts, il leur parle, essaye de les réchauffer (chez Grimm), partage même son lit avec eux (chez Grimm). Il rencontre des êtres étranges, dont les corps sont morcelés, des diables, et n'effectue aucune distinction entre ces diverses catégories d'êtres, s'adressant à eux sans crainte et se comportant avec eux comme avec les êtres humains vivants. Il ignore de ce fait toute frontière entre les deux univers. La peur étant le seul sentiment éprouvé par le vivant devant ceux qui ne le sont pas, comme l'ont amplement montré les contes bretons précédemment analysés. Il apparaît dès lors que Jean sans peur n'appartient pas à la catégorie des vivants. Il participe, comme le signale Greimas, à «une double vie; la disjonction de la vie et de la mort ne le concerne pas» (*Ibid.*, p. 239). En effet, selon Greimas, «le seul critère qui semble pertinent pour distinguer un vivant est la peur qu'il a des non-vivants. De ce seul point de vue, le héros qui n'a peur de rien, n'appartient pas à la classe des vivants» (*Ibid.*, p. 238).

En fin de compte Jean sans peur ne peut ni s'intégrer dans son groupe social ni adhérer à ses valeurs car il ne fait pas partie du monde des vivants. Sa quête de la peur est vitale et constitutive à la fois de son identité sociale mais surtout de son essence. On comprend dès lors aisément son incapacité à se marier et à intégrer l'ordre des êtres humains où les frontières entre la vie et la mort sont bien délimitées et où les espaces sont disjoints.

Vue sous cet angle, la peur n'est plus cette émotion que l'on cherche à cacher car elle exerce un pouvoir destructeur sur la santé et la raison de l'homme, mais l'objet d'une quête déterminante dans la construction de son identité humaine. Dès lors, la question est de savoir comment la littérature de jeunesse aborde cette émotion complexe et quelles significations elle lui attribue.

Un bref examen de quelques réécritures de *Jean sans peur* pour les enfants tentera de répondre à cette question.

L'enfant et la peur

Bruno Bettelheim signale que : « [...] l'enfant est sujet à des accès désespérés de solitude et d'abandon, et il est souvent en proie à des angoisses mortelles. Très souvent, il est incapable d'exprimer ses sentiments par des mots, ou ne le fait que par des moyens détournés : il a peur de l'obscurité ou d'un animal quelconque, ou il est angoissé par son corps.» (Bettelheim, 1976, p. 25). La littérature de jeunesse, engagée dans un processus éducatif et thérapeutique, foisonne d'ouvrages traitant de la peur et cherchant à en atténuer l'emprise sur l'enfant. Pour preuve, le salon du livre de jeunesse de Montreuil en 2008 avait pour thème: «Peurs et frissons» et a mobilisé 290 exposants avec la participation de 2000 auteurs et illustrateurs.

L'examen d'un large corpus de ces productions littéraires à destination de l'enfant laisse émerger deux tendances. La première concerne la mise en scène de la peur et de ses origines privilégiant les monstres, le noir, les cauchemars et rejoignant en cela les peurs profondes des adultes. L'objectif de ces œuvres étant principalement de matérialiser la peur, de la dédramatiser et de donner à l'enfant les moyens de la maîtriser. La seconde tendance, quant à elle, se joue de la peur et des peureux et, par la dérision, reconfigure l'archétype du héros impavide: Jean sans peur. Le cinéma s'en est mêlé avec une parodie de Gérard Jugnot, parue en 2008, intitulée «Sans peur et sans reproche», les dessins animés ne sont pas en reste avec la série Scooby Doo où Sammy et son chien incarnent la peur, prenant leurs ombres pour des monstres. Notre attention se portera sur cette seconde catégorie, à travers un corpus volontairement restreint composé de quatre albums et d'une adaptation théâtrale.

Quoique la dérision y soit peu perceptible, l'adaptation de Roser Ibora (album non paginé) est intéressante dans la mesure où elle reconduit des motifs traditionnels oraux et qu'elle valide leur permutabilité. En effet, on y retrouve les personnages stéréotypés du géant et du nain malveillants, le jeu avec les ossements en guise de quilles mais également un emprunt à la Fable V de la 4ème Nuit de Straparola (Straparola, 1999, pp. 230-237). Il s'agit du motif de «la tête montée à l'envers» que l'album reconfigure de manière humoristique dans une séquence narrative conçue comme un clin d'œil intertextuel à *Boucle d'or et les trois ours*.

Arrivé dans la maison de trois géants, Jean a mangé un peu dans chacun de leurs plats puis s'est approprié l'un de leurs lits où il s'est endormi profondément. Plus tard, il annonce aux géants qu'il n'a pas peur d'eux et qu'il possède «une pâte spéciale qui recollait tout: les jambes, les bras et même

La quête de la peur : du conte de tradition orale aux albums pour l'enfance

les têtes !», ce qu'ils ont du mal à croire et demandent à Jean de le prouver. Celui-ci n'hésite pas «leur coupa la tête puis il la recolla ...mais à l'envers! En s'en apercevant, tous trois moururent de peur! » Cette reconfiguration parodique du motif de Straparola⁷ prend l'allure d'une farce jouée par le héros contique, souvent plus rusé que son opposant, ce qui peut plaire au jeune lecteur. En effet, la morale n'étant pas absente de cet album, la mort des géants est un salut pour le pays car «ils étaient des méchants et le roi de ce pays ne savait comment s'en débarrasser». Cet emprunt, quoique réduit, établit, contrairement à ce qu'a affirmé Paul Delarue (Delarue, 1957, p. 305), une véritable relation entre le conte et la nouvelle en ce sens que la mort et la peur sont associées et que, comme l'a montré le conte traditionnel *Jean sans peur*, celui qui n'éprouve pas ce sentiment ne fait pas partie du monde des vivants, par conséquent on peut supposer que la recherche de la peur revient à une connaissance/reconnaissance de la mort et de la frontière qu'elle établit entre deux mondes disjoints.

L'album de Roser Iborra reste fidèle dans son ensemble au conte traditionnel car il en maintient le contenu mythique et montre à sa façon que la peur constitue et préserve l'intégrité de l'être. Les images, placées en vis-à-vis du texte, sur la page de droite, illustrent parfaitement et de manière redondante la narration. Elles apportent néanmoins au jeune lecteur divers éléments iconiques qui suscitent en lui des émotions allant de l'effroi au rire. L'image trois, représentant le héros dans son lit tandis qu'une pluie d'ossements se déverse sur lui, peut générer de l'inquiétude chez l'enfant récepteur, de même que l'image quatre où le héros, tenant sa poêle au-dessus du feu, se fait surprendre par un être menaçant. Néanmoins, l'humour est présent dans les illustrations et dédramatise le récit à plusieurs reprises. La première image aux couleurs gaies met en scène Jean dans une démarche allègre, portant son balluchon sur l'épaule et amorçant un parcours à travers un chemin qui le mène du clair au sombre et du familier à l'inconnu puisque le village disparaît loin derrière lui. À cette apparente légèreté du héros au début du récit, répond la dernière image, drôle, amusante, faisant penser aux jeux d'enfants, et permettant au lecteur de s'immerger de nouveau dans la fiction. L'instant figuré met fin à la tension narrative et fait basculer le récit vers la farce comme la scène avec les géants. La princesse penchée sur le lit déverse sur le héros un seau d'eau (probable emprunt à Grimm). Le jet démesuré occupe le

⁷ Chez Straparola Flamine s'en va à la recherche de la Mort. Il rencontre, en fin de parcours, une vieille femme laide qui se dit être la Vie et qui, répondant à ses supplices, lui tranche la tête et la lui remet à l'envers. Effrayé, Flamine demande qu'elle revienne sur son action car il a désormais compris que la Mort est hideuse et épouvantable et qu'il cherchera désormais à la fuir.

centre de l'image laissant apercevoir la bouche ouverte et les cheveux dressés, signes de la frayeur ou tout au moins de la surprise du protagoniste sous l'œil amusé et moqueur de la princesse. Ce choix de la dérision, opéré par l'illustrateur, signe sa volonté de plaire et d'amuser et établit une véritable connivence avec le jeune lecteur, qui se sent proche de Jean même si la quête n'est pas sienne. Il s'y reconnaît ne serait-ce qu'à travers certains indices malicieusement semés par l'illustrateur, comme ceux relatifs à la taille de Jean, minuscule, devant les grandes assiettes, les couverts démesurés qu'il ne peut utiliser sans déployer des efforts gigantesques, comme le montre l'image six. La poêle remplie de frites doit faire écho, chez le lecteur, à une gourmandise commune à beaucoup d'enfants; enfin, l'expression de la surprise-frayeur manifestée par Jean semble relever également de l'émotion partagée par le héros et son lecteur. L'album est dès lors manifestement polyphonique et impose deux modalités de lecture disjointes mais complémentaires. La lecture du texte, réduit, mais fidèle au discours hypotextuel, se fait selon le régime sérieux, tandis que l'image, plus libre, plus fantaisiste dans ses lignes et ses couleurs, invite à une lecture ludique en rupture avec l'hypotexte et plus adaptée aux attentes du lecteur.

Dans les trois albums qui suivent, *Jojo sans peur* de Bruno Heitz, *Jean le téméraire* d'Alan Mets et *Jean sans peur est un menteur* d'Ingrid et Dieter Schubert (tous trois non paginés), la peur est textualisée selon une modalité ludique et les auteurs et illustrateurs la tournent en dérision afin d'en atténuer l'impact sur l'enfant-lecteur.

Jean le téméraire est un petit «sourizio» qui n'a peur de rien. Il s'amuse à grimper au sommet des plus grands baobabs ou bien le long du cou des girafes pour leur gratter la tête. Il est même capable de chahuter avec les lions. Sa mère est absolument terrifiée: «Tu vas me faire mourir de peur !» lui crie-elle. Un jour, un éléphant furieux surgit de la jungle et fonce droit sur le village; Jean le téméraire, le seul à ne pas avoir peur, sauve son village en faisant quelque chose d'exceptionnellement courageux... et sa mère manque en mourir de peur. En la voyant évanouie, Jean le téméraire a peur pour la première fois de sa vie. Et cette nuit-là, pour la première fois aussi, il a peur du noir. Il découvre alors qu'il n'y a rien de meilleur, quand on a très, très peur, que de se blottir dans les bras de sa maman. Une histoire simple et pleine d'enseignements avec des dessins aux lignes pures et couleurs chaudes, qui replace la témérité à hauteur d'enfant et met l'accent sur le lien familial fort. Cette transposition recontextualise le récit en lui ôtant toute sa teneur mythique et en présentant la peur comme une émotion partagée mais

susceptible d'être surmontée par l'affection et l'amour maternels.

Jojo sans peur relève d'une écriture sérielle et le personnage revient dans des aventures diverses (*Jojo qui sait tout*, *Jojo pas de bol*, *Jojo pas le temps* etc.). Le texte y est réduit au minimum, à peine quelques lignes par page tandis que l'image domine, parfois unique sur la page, parfois relevant d'une séquentialité. L'album, sans indication d'âge, remet en cause le stéréotype de «la peur donne des ailes» et dans un style humoristique et une iconographie épurée, le personnage évolue vers la connaissance de la peur, ce qui transforme radicalement son attitude par rapport aux autres, humains et animaux. L'acquisition de cette émotion fait de lui, comme de son modèle traditionnel, un être capable de s'intégrer dans le groupe et adhérant à ses valeurs.

Pour en terminer avec ce tour d'horizon consacré aux reconfigurations de Jean sans peur, nous examinons un dernier album *Jean sans peur est un menteur*. Cet album, traduit du hollandais, revient sur les peurs dues à l'inquiétante étrangeté évoquées par Freud mais aussi sur celles présentes dans l'imaginaire populaire. Néanmoins, il construit un univers rassurant pour l'enfant en faisant intervenir la figure réconfortante de la grand-mère qui le sauve des peurs et des monstres nocturnes.

En voici le propos liminaire: «Regardez bien! c'est moi le plus fort, c'est moi Jean sans peur!» Mon cri de guerre est terrible, mes grimaces sont affreuses! Les filles tremblent devant moi mais moi, je n'ai peur de rien!». C'est ainsi que se définit le héros de ce livre reprenant à son compte les traits identificatoires de son éponyme. Cet album tout en coloris pastel joue avec le pathème de la peur en l'inscrivant dans le cadre familial de l'imaginaire de l'enfant peuplé de monstres. Il se démarque, dès son titre, du conte traditionnel par l'ajout d'une phrase attributive «est un menteur» qui déconstruit le motif et met en place une rupture par rapport à l'hypotexte. Ainsi, sous l'angle de la dérision, l'album répond à la question fondamentale de notre étude: peut-on ne pas connaître la peur et faire partie des humains? Il y répond à sa manière et montre que le héros, sorti de son univers mythique, ne peut être qu'un menteur : ce qui, encore une fois, valide notre hypothèse de départ et confirme que la peur est essentielle et participe à l'élaboration de notre humanité.

Enfin pour clore ce bref cheminement à travers les albums pour la jeunesse, nous effectuons un arrêt sur une adaptation théâtrale réalisée par la compagnie «À main Levée», créée en 2006, et dont la cible privilégiée est un public âgé de quatre ans. L'histoire combine le conte des Grimm avec un conte de diable issu de la culture créole. Le spectacle repose sur un jeu de marionnettes et d'ombres

qui, selon la note d'intention de la compagnie, permet au héros d'effectuer un «parcours initiatique et ludique où il est évidemment en quête de lui-même». Cette adaptation se veut résolument éducative et ses auteurs affirment que «Notre spectacle parle avant tout de la curiosité et de la soif de découverte, valeurs que nous souhaitons transmettre aux enfants.»⁸

Ainsi qu'elles optent pour la dérision ou le jeu des marionnettes, les reconfigurations de Jean sans peur détournent le conte de sa fonction initiatique, le font basculer du mythique vers le ludique et lui attribuent, de façon assez conformiste, un rôle éducatif.

Pour conclure, il ressort de cette analyse que la peur, quel que soit l'angle sous lequel on l'envisage, est une émotion réelle, commune à toute l'espèce humaine sans restriction d'âge ni de sexe, comme l'ont montré les contes bretons. Elle se manifeste face à l'inconnu: la mort, l'étrange et surtout le non-vivant ; mais également face au familier quand il est lié, comme l'a affirmé Maupassant, à des circonstances singulières. La peur constitue, par ailleurs, une part importante du folklore enfantin comme le signale Paul Sébillot, cité par Nicole Belmont:

Les enfants ont, en Europe et vraisemblablement chez tous les peuples, une sorte de mythologie particulière; elle se compose d'êtres imaginaires dont les parents leur font une peinture succincte, mais terrifiante, en les menaçant de châtiments que ces entités peuvent leur infliger, s'ils commettent des imprudences ou s'ils désobéissent. (N. Belmont, 1999, p. 60)

Le folklore enfantin regorge donc de récits et de personnages mythiques destinés à faire peur, variables d'une région à l'autre en fonction d'une géographie spécifique : génies des eaux, de la forêt, esprits aériens, croquemitaines et tant d'autres êtres fantastiques auxquels Nicole Belmont a consacré son ouvrage *Comment on fait peur aux enfants*. Tous ces récits à destination de l'adulte ou de l'enfant rappellent la nécessité de la peur et entrent en résonance avec ceux où la peur est niée, obligeant de la sorte le héros, marginal, asocial et non humain à partir à la quête de cette émotion.

Pour clore cette étude, nous reprenons à notre compte les propos liminaires du conteur dans la veillée de Luzel s'adressant à son auditoire: «Aimez-vous les contes fantastiques, les histoires de *revenants* et d'apparitions surnaturelles? – oui, sans doute. Vous n'y croyez peut-être pas beaucoup,

⁸ Dossier de présentation du spectacle disponible via ce lien: https://amainleevee.fr/wp-content/uploads/2017/12/celui-qui-dossier_de_presentation.pdf

mais je suis sûr qu'ils ne vous déplaisent pas, et, que comme les enfants, vous aimez à entendre, l'hiver au coin de votre feu, des récits qui vous fassent peur, bien peur sauf à en rire après.» (Luzel, 2002, p. 21)

Références bibliographiques

Recueils

- Cadic, F. (1998). *Contes et légendes de Bretagne*, T.1, réunis et présentés par Fanch Postic. Rennes: Terre de Brume, Presses Universitaires de Rennes.
- Cosquin, E. (2003). *Contes*, édition établie par Nicole Belmont. Paris: Éditions Philippe Picquier.
- Grimm, J. et W. (2009). *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin. Paris: José Corti.
- Grimm, J. et W. (1869). *Contes populaires de l'Allemagne*, traduits par Max Buchon. Paris: éd. Rigaud.
- Grimm, J. et W. (1967). *Contes*, T. 1., traduits par Armel Guerne. Paris: Flammarion.
- Luzel, F.-M., (2002). *Veillées bretonnes*, texte établi et présenté par Françoise Morvan. Rennes: Terre de Brume, Presses universitaires de Rennes.
- (1881). *Légendes chrétiennes de Basse-Bretagne*, T. 2. Paris: Maisonneuve et Larose.
- (1995). *Contes inédits*, T. 2. Texte établi et présenté par Françoise Morvan. Rennes: Terre de Brume, Presses universitaires de Rennes.
- Souvestre, É. (1844). *Le Foyer breton contes et récits populaires*. Paris: édition Michel Lévy Frères.
- Straparola G.-F., (1999). *Les nuits facétieuses*, traduction revue et postfacée par Joël Gayraud. Paris: coll. Merveilleux N°7, José Corti.

Albums

- Heitz, B. (2007). *Jojo sans peur*, Paris: Circonflexe.
- Iborra, R. (2001). Max (illustration). *Jean sans peur*. Paris: éditions Épigones.
- Schubert, I. et D. (1983). *Jean sans peur est un menteur*, trad. Jeanne Chavance. Paris: éd. Grasset et Fasquelle.

Ouvrages critiques

- Belmont, N. (1999). *Comment on fait peur aux enfants?* Paris: éditions Mercure de France.
- Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de l'américain par Théo Carlier. Paris:

Bochra Charnay

coll. Pluriel, Robert Laffont.

Delarue, P. (1957). *Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France*. Paris:

Maisonneuve et Larose.

Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron,

Paris: coll. Folio Essais Gallimard.

Greimas A.-J. (1970). *Du sens, Essais sémiotiques*. Paris: éditions du Seuil.

Montaigne M. (de) (1969). *Les Essais*, livre 1. Paris: Garnier Flammarion.

Maupassant G. (de) (1894). *Contes de la Bécasse*. Paris: Victor-Havard Éditeur.

Article de revue

Charnay B. Les récits à faire peur des veillées bretonnes. Revue en ligne des Littératures francophones

La Tortue Verte, www.latortueverte.com, juillet 2015, p. 60-73.