

ARTICLE PLAGIAIRE (1994, chapitre d'un ouvrage de synthèse)	SOURCES PLAGIEES	METHODE DE PLAGIAT
<p><b>p. 467 :</b>            Ces trouvailles décisives faites par les artistes italiens et flamands ont rapidement des échos dans l'Europe entière. L'idée que l'art religieux n'est pas limité au récit plus ou moins émouvant d'un thème sacré, mais qu'il peut réfléchir, comme un miroir, une part quelconque du monde visible passionne peintres et mécènes. Un peu partout on cherche à expérimenter de nouveaux effets...</p>	<p><b>E. H. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 183 :</b>            Les découvertes nouvelles faites par les artistes italiens et flamands au du XVe siècle avaient éveillé des échos dans l'Europe entière. L'idée que l'art n'était pas limité au récit plus ou moins émouvant d'un thème sacré, mais qu'il pouvait réfléchir, comme en un miroir, une part quelconque du monde visible, passionnait peintres et mécènes (...) un peu partout, les artistes se mirent à expérimenter, à la recherche de puissants effets nouveaux...</p>	<p>Copie quasi littérale.            Renvoi à la source plagiée : livre cité une fois p. 486, note 51, en référence d'une citation (E. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 268.).            Pas de note dans la partie plagiaire.</p>
<p><b>p. 469 :</b>            La seconde moitié du xve siècle est marquée par la multiplication des écoles artistiques. Dans ce siècle, « étonnamment visuel », il n'est pas une ville italienne, flamande ou allemande de quelque importance qui n'ait eu son école de peinture...</p>	<p><b>E. H. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 184 :</b>            Le xve siècle a vu la formation de toute une série d'« écoles». Presque chaque ville italienne, flamande ou allemande a eu son « école de peinture »...</p>	<p>Copie de segments de texte.            Renvoi à la source plagiée : livre cité une fois p. 486, note 51, en référence d'une citation (E. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 268.)            Une note dans la partie plagiaire, note 7, après « étonnamment visuel » qui renvoie à J. Delumeau, <i>La civilisation de la Renaissance</i>, p. 448.</p>
<p><b>p. 473 :</b>            À la même époque, d'autres artistes dans la péninsule assimilent avec peut-être plus de passion encore que les Florentins la leçon des grands maîtres toscans.            C'est d'abord Andrea Mantegna (1431-1506), qui travaille successivement à Padoue puis à la cour des ducs de Mantoue (...) Dans l'église des Eremitani, juste à côté de la célèbre chapelle de l'Arena décorée par Giotto, Mantegna peint une série de fresques illustrant la vie de saint Jacques (...).            Un autre peintre de renom, Piero della Francesca (v. 1416-1492) développe au sud de Florence, à Arezzo et à Urbino, ces mêmes nouveautés que Mantegna diffusait dans la peinture religieuse de l'Italie septentrionale...</p>	<p><b>E. H. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 193-194 :</b>            A la même époque, dans d'autres villes italiennes, des peintres avaient également assimilé l'apport de Donatello et de Masaccio, et peut-être mettaient-ils plus de passion encore que les Florentins à en tirer profit.            C'est d'abord Andrea Mantegna (1431-1506) qui travailla successivement à Padoue, ville universitaire voisine de Venise, puis à cour des ducs de Mantoue. Dans une église de Padoue, tout près de la chapelle célèbre décorée par Giotto, Mantegna a peint une série de fresques illustrant la vie de saint Jacques</p>	<p>Copie de segments de texte, entrecoupée de quelques ajouts.            Renvoi à la source plagiée : livre cité une fois p. 486, note 51, en référence d'une citation (E. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 268.)            Une note dans la partie plagiaire, note 14, après « saint Jacques », qui renvoie à Y. Bonnefoy et G. Garavaglia, <i>Tout l'œuvre peint de Mantegna</i>, Paris, 1978, p. 88-91.</p>

	<p>(...) Vers la même époque, un très grand peintre, Piero della Francesca (1416?-1492), développait au sud de Florence, à Arezzo et à Urbino, ces mêmes nouveautés que Mantegna diffusait dans le nord de l'Italie.</p>	
<p><b>p. 474 :</b> Le plus fort contraste entre les arts du Nord et ceux de l'Italie se lit dans l'architecture (...), une ornementation fantastique au tracé foisonnant (...), notamment en Angleterre, fut poussé[e] beaucoup plus loin en France (...). L'église Saint-Maclou à Rouen (...) parmi les édifices religieux les plus caractéristiques de ce style auquel on donne généralement le nom de flamboyant (...).</p>	<p><b>E. H. Gombrich, Histoire de l'art..., p. 202 :</b> C'est sans doute dans l'architecture que le contraste est le plus frappant (...) pour une riche ornementation et la naissance en Angleterre du style « orné ». Au cours du xve siècle, ce goût d'un ornement fantastique au tracé foisonnant fut poussé beaucoup plus loin. Le Palais de Justice de Rouen est un exemple caractéristique de cette dernière période du gothique français, de ce qu'on nomme généralement le style « flamboyant ».</p>	<p>Paraphrase, copie et variations entremêlées. Renvoi à la source plagiée : livre cité une fois p. 486, note 51, en référence d'une citation (E. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 268.) Pas de note dans la partie plagiaire.</p>
<p><b>p. 475 :</b> La profusion du décor se développe au mépris des fonctions structurales de l'édifice. Le retour aux lignes droites annonce l'inévitable réaction. Ainsi, au moment où l'Europe adopte le gothique flamboyant, l'Angleterre l'abandonne, créant la dernière forme du style gothique, connu sous le nom de « perpendiculaire », dont l'exemple le plus fameux est la chapelle de King's College à Cambridge, commencée en 1446. Par rapport aux édifices antérieurs, le plan de cette église paraît beaucoup plus simple : elle ne possède pas de bas-côtés, ni par conséquent de piliers intérieurs.</p> <p>Au nord des Alpes, la sculpture, et dans une moindre mesure la peinture, connaissent une évolution parallèle à celle de l'architecture : c'est-à-dire une fidélité à la tradition gothique. Telle qu'elle apparaît chez la plupart des sculpteurs du temps, (...) surtout Veit</p>	<p><b>E. H. Gombrich, Histoire de l'art..., p. 203, 204, 207, 209, 210 :</b> [L'édifice est couvert] (...) d'un décor infiniment varié sans aucun souci de fonction structurale. (...) C'est particulièrement en Angleterre que nous voyons se manifester cette tendance, dans la forme dernière du style gothique connu sous le nom de style « perpendiculaire ». Ce nom marque le caractère du gothique tardif en Angleterre où les lignes droites tendent à prendre le pas sur les courbes du style orné (...) [l'illustre] l'admirable chapelle de King's College à Cambridge commencée en 1446. Le plan de cette église est beaucoup plus simple que celui des édifices gothiques antérieurs : il ne comporte pas de bas-côtés, ni, par conséquent, de piliers intérieurs.</p>	<p>Paraphrase et copie entremêlées. Renvoi à la source plagiée : livre cité une fois p. 486, note 51, en référence d'une citation (E. Gombrich, <i>Histoire de l'art...</i>, p. 268.) Une note dans la partie plagiaire, note 21, tout à la fin de l'extrait, qui renvoie au catalogue de l'exposition <i>Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491</i>, Paris, 1991.</p>

<p>Stoss qui vécut la plus grande partie de sa vie à Nuremberg, où il mourut très âgé, en 1533. En peinture, ce prolongement des traditions médiévales apparaît davantage comme un art de compromis. Ainsi chez le plus grand peintre français du temps, Jean Fouquet (1420?-1480?), ou chez le Flamand Rogier van der Weyden (1400?-1464), on trouve des influences italiennes. Tous deux ont fait le voyage d'Italie. Le premier a séjourné à Rome dans sa jeunesse et y a peint en 1447 un portrait du pape (...) Ainsi, l'œuvre d'un des graveurs les plus fameux de la seconde moitié du xve siècle, Martin Schongauer († 1491), qui vécut à Colmar, est bien connu[e] en Italie...</p>	<p>(...) L'évolution de la peinture et de la sculpture au nord des Alpes est, dans une certaine mesure, parallèle à l'évolution de l'architecture, (...) le Nord reste fidèle à la tradition gothique à travers tout le xve siècle (...). C'est ainsi que le plus grand peintre français de ce temps, Jean Fouquet (1420?-1480?), a, nous le savons, fait dans sa jeunesse un voyage en Italie. Il a séjourné à Rome et y a peint, en 1447, un portrait du pape ; (...) un autre grand artiste du Nord fit aussi le traditionnel voyage de Rome. Il s'agit de Rogier van der Weyden (1400?-1464), qui y fit un pèlerinage en 1450. (...)</p> <p>Cette survivance de la tradition gothique en une sorte de compromis, telle qu'elle nous apparaît chez Rogier van der Weyden, nous la retrouvons chez la plupart des sculpteurs de ce temps. (...) [Un autel dont l'] auteur est Veit Stoss, qui a vécu la plus grande partie sa vie à Nuremberg, où il mourut très âgé, en 1533. (...) Un des graveurs les plus fameux du xve siècle est Martin Schongauer (1453?-1491) qui vécut à Colmar...</p>	
<p><b>p. 475 :</b> Phénomène nouveau, les Alpes ne sont plus seulement un lieu de passage mais un véritable carrefour culturel où se rencontrent des tendances artistiques diverses et où s'élabore même une culture autonome. On assiste, dans tout l'arc alpin, à une floraison de la piété populaire. Même dans les vallées les plus reculées, des chapelles, des oratoires reçoivent une nouvelle ornementation...</p>	<p><b>E. Castelnuovo, "Les Alpes, carrefour...", p. 13, 20 :</b> [ce que nous allons examiner], c'est le rôle joué par la région alpine dans l'histoire de l'art au XVe. C'est-à-dire que nous voulons considérer les Alpes en tant que lieu possible d'élaboration culturelle autonome, et non pas en tant que simple Lieu de passage. (...) Dans le cours du XVe siècle on assiste, dans toute la région alpine, à une véritable floraison de la piété populaire. Même dans les vallées les plus reculées, des</p>	<p>Paraphrase et copie entremêlées. Renvoi à la source plagiée : note 23, p. 475, E. Castelnuovo (sic), renvoi à l'article entier, sans mention de citation particulière. Note dans le texte plagiaire, note 23, après « autonome », supra.</p>

	chapelles et des oratoires reçoivent une nouvelle décoration.	
<p><b>p. 476 :</b> Si le décor sculpté n'a connu qu'une faveur limitée dans l'ensemble des édifices religieux alpins, la peinture murale constitue en revanche le mode de décor privilégié : relativement économique, d'une efficacité pédagogique évidente, elle s'adapte en outre particulièrement bien aux grandes surfaces de maçonnerie enduite (...)</p>	<p><b>A. Tillier, « Architecture religieuse et décor dans les Hautes-Alpes aux XVe et XVIe siècles », <i>Peintures murales des Hautes-Alpes. XVe-XVIe siècles. Cahiers de l'Inventaire</i>, n° 7, Aix-en-Provence, 1987, p. 32 :</b> Le décor sculpté n'a connu qu'une faveur limitée dans les Hautes-Alpes (...) Le décor peint constitue en revanche le mode de décor privilégié des édifices religieux dans l'ensemble des Alpes : relativement économique, d'une efficacité pédagogique indiscutable, il s'adapte en outre particulièrement bien aux grandes surfaces de maçonnerie enduite.</p>	<p>Copie in extenso. Renvoi à la source plagiée : note 24, p. 476, renvoi au volume entier <i>Peintures murales des Hautes-Alpes</i>, sans renvoi à un auteur ou à une page particuliers. Note 24 dans la partie plagiaire, à la fin de l'extrait.</p>
<p><b>p. 476 :</b> Fruit d'une impulsion pastorale qu'elles reflètent, les peintures murales sont tout autant celui du choix des fidèles qui, en privilégiant certains thèmes plus que d'autres, infléchissent le message et contribuent par là même à son élaboration. Il suffit d'analyser les testaments contemporains conservés ou de lire l'angoisse vibrante qui émane de telle prière fervente écrite en ces temps de peste pour comprendre à la fois la profondeur de l'adhésion fondamentale à la doctrine diffusée et le primat de la quête de l'intercession qui en constitue l'expression essentielle. Non seulement les fidèles obéissent à la volonté épiscopale de construire des églises et d'en faire le lieu aussi prestigieux que possible de la célébration du sacrifice, mais ils multiplient, de leur propre initiative, les chapelles où venir quêter la miséricorde d'en haut. Si les plus pauvres devaient se contenter de demander à leurs héritiers de venir y faire brûler des chandelles en leur faveur, d'autres, de plus en plus nombreux, pouvaient manifester</p>	<p><b>P. Paravy, « Pastorale et sentiment religieux dans l'archidiocèse d'Embrun à travers les peintures murales du XVe et de la première moitié du XVIe siècle », <i>Peintures murales des Hautes-Alpes. XVe-XVIe siècles. Cahiers de l'Inventaire</i>, n° 7, Aix-en-Provence, 1987, p. 24, 25 :</b> Fruit d'une impulsion pastorale dont elles constituent le reflet, les peintures murales sont tout autant celui du choix des fidèles qui, en privilégiant certains thèmes plus que d'autres, infléchissent le message et contribuent par là-même à son élaboration. Il suffit d'analyser les testaments contemporains conservés ou de percevoir, à travers telle prière fervente écrite en temps de peste, l'angoisse vibrante du rédacteur, pour comprendre à la fois la profondeur de l'adhésion fondamentale à la doctrine diffusée et le primat de la quête de l'intercession qui en constitue l'expression essentielle.</p>	<p>Copie in extenso. Renvoi à la source plagiée : note 25, p. 476 : « voir notamment les travaux de P. Paravy sur l'ancien diocèse d'Embrun ». Note dans la partie plagiaire, note 25, après « expression essentielle ».</p>

<p>plus efficacement leur vénération en commandant une peinture ou une statue. L'art chrétien apparaît comme un précieux auxiliaire dans les transactions en vue de la rédemption. Offrir une chapelle peinte à une église ou à un monastère, c'est assurer son âme, et son corps, de perpétuelles prières d'intercession.</p> <p>La «lecture» des œuvres conservées montre la variété des thèmes retenus et l'inégale profondeur de leur signification spirituelle. Il serait cependant inexact d'opposer sommairement une religion aristocratique et élitiste, vouée à l'approfondissement du message, au ritualisme nourri de merveilleux magique de la majorité. Ce serait oublier qu'un même climat baigne cette société toute entière, celui d'un intense effort de christianisation (...) Tout autant qu'adhésion dogmatique, la vie chrétienne est pratique d'une morale et accomplissement des œuvres qui en sont les fruits,</p>	<p>Non seulement les fidèles obéissent à la volonté épiscopale de construire les églises et d'en faire le lieu aussi prestigieux que possible de la célébration du Sacrifice, mais ils multiplient, de leur propre initiative, les chapelles où venir quêter la miséricorde. d'en haut. Si les plus pauvres, les plus nombreux, devaient se contenter de demander à leurs héritiers de venir y faire brûler des chandelles en leur faveur, d'autres pouvaient manifester plus efficacement leur vénération (...).</p> <p>La « lecture » des peintures conservées montre la variété des thèmes retenus et l'inégale profondeur de leur signification spirituelle (...). Il serait cependant inexact d'opposer sommairement une religion aristocratique et élitiste vouée à l'approfondissement du message, au ritualisme nourri de merveilleux magique et d'attente passive du miracle de la majorité. Ce serait oublier qu'un même climat baigne cette société toute entière. C'est celui d'un intense effort de christianisation. (...) Mais tout autant qu'adhésion dogmatique, la vie chrétienne est pratique d'une morale, et accomplissement des œuvres qui en sont les fruits.</p>	
<p><b>p. 477 :</b></p> <p>(...) comme en témoigne un des thèmes privilégiés de cette iconographie ironique et moralisatrice : la cavalcade des vices et des vertus, souvent offerte à la méditation des passants à l'extérieur même de l'église. L'existence des décors peints extérieurs, toujours situés sur la façade la plus visible, constitue une particularité des édifices religieux dans l'ensemble des Alpes. Ils portent un message facilement accessible à travers des images hautes en couleur qui (...)</p>	<p><b>A. Tillier, art. cit. p. 34 :</b></p> <p>L'existence de décors peints extérieurs, en façade, constitue une particularité des édifices religieux alpins, par rapport à d'autres régions françaises (...). Le décor peint extérieur, toujours situé sur la façade la plus visible, porte un message accessible à toute heure, à travers les images colorées qui tranchent sur l'architecture austère de l'édifice. Le fragile ensemble peint, dont le cortège des vices et des vertus constitue le thème privilégié, trouve tout</p>	<p>Paraphrase et copie entremêlées. Sans référence autre que la note 24 (supra).</p> <p>Note dans la partie plagiaire : note 28 après « église » qui renvoie à M. Vincent-Cassy, « un modèle français : les cavalcades des sept péchés capitaux... », p. 461-487 et note 29, après « ensemble des Alpes » qui renvoie à D. Rigaux, « Tra devozione e superstizione. Gli affreschi esterni delle chiese trentine..., <i>Poteri carismatici e informali : chiesa e società medioevali</i>, Palerme, 1992, p. 192-</p>

	<p>d'abord naturellement sa place sur une façade latérale, sous le porche en appentis qui abrite le portail d'entrée</p>	<p>209.</p>
<p><b>p. 478 :</b>  De ce monde aux multiples visages, deux artistes exceptionnels représentent à la fois la synthèse et le zénith: Konrad Witz et Michael Pacher (celui-ci documenté jusqu'en 1495).  Le premier incarne l'âge d'or de la culture savoyarde. Peintre à Bâle pendant le concile qui vit le triomphe d'Amédée VIII, il laisse sa dernière œuvre à Genève, au cœur même des Etats de Savoie.  Le second, mi-allemand, mi-italien par formation, parvint à résoudre, selon le mot de Longhi, la question du bilinguisme dans le Haut-Adige! Né à Brixen, dans le Tyrol méridional, entre 1430 et 1432, il a été marqué dans sa jeunesse par le grand philosophe et théologien, Nicolas de Cues, lui-même amateur d'art éclairé - n'a-t-il pas évoqué dans ses écrits quelques peintures fameuses? Bientôt, il est connu et hautement considéré dans toutes les Alpes orientales, de la Styrie au Salzkammergut. Les commandes des grandes abbayes se multiplient. En 1472, il exécute son chef-d'œuvre, le grand retable du sanctuaire de Sankt Wolfgang sur l'Abersee, qui allie peintures et sculptures vigoureuses dans une structure architecturale gothique. Dès les premières décennies du XVIe siècle, elles s'estompent et cèdent la place à la présence italienne, surtout lombarde. Mais l'art qui se voudrait savant à la suite de Foppa, Spanzotti et autres, apparaît comme conventionnel et académique.  L'hégémonie de l'art italien marque la fin de la féconde dialectique formelle qui s'était établie entre le Nord et le Midi; la situation privilégiée de l'aire alpine ne peut alors ni se prolonger ni se reproduire.</p>	<p><b>E. Castelnuovo, art. cit. p. 24-26 :</b>  De ce monde aux multiples visages, de ce monde si riche et complexe, à vocation cosmopolite, deux peintres, qui comptent parmi les plus grands du siècle, représentent en même temps la synthèse et le zénith: Konrad Witz et Michael Pacher.  Konrad Witz incarne, dans la première moitié du siècle, l'âge d'or de la culture savoyarde. Peintre à Bâle pendant le concile qui vit le triomphe d'Amédée VIII, il laisse sa dernière œuvre à Genève, au cœur même des Etats de Savoie (...). Le cas de Michel Pacher, cet autre géant des Alpes, peut paraître plus clair. Il est né près de Brixen dans le Tyrol méridional (...). [Dans sa jeunesse, il a dû subir l'influence de] Nicolaus Cusanus, philosophe, théologien et bon connaisseur en peinture (n'a-t-il pas évoqué, dans une de ses œuvres le célèbre cycle profane de Rogier van der Weyden à Bruxelles, et d'autres peintures à Nuremberg, à Coblenche, à Brixen même ?). Bientôt il est connu et hautement considéré dans toute la région des Alpes orientales ; de la Styrie au Salzkammergut, de Salzbourg à son Tyrol natal (...) En 1472, [il est chargé] d'exécuter un grand retable pour le sanctuaire de Sankt Wolfgang sur l'Abersee. (...) Mi-Allemand, mi-Italien par formation, il arrive à résoudre, comme l'a remarqué spirituellement Roberto Longhi, rien d'autre que la question du bilinguisme dans le Haut Adige. (...)  Avec le triomphe total de l'art italien au XVIe siècle et, en</p>	<p>Copie quasi-littérale.  Sans référence autre que la note 23 (supra).  Note dans la partie plagiaire, note 30 : « cf N. Rasmus, <i>Michele Pacher</i>, Bolzano, 1981, pl. XVIII-XXII ».</p>

	<p>conséquence, la fin de la féconde dialectique formelle. qui s'était établie entre le Nord et le Midi, La situation privilégiée de l'aire alpine ne pourra ni se prolonger, ni se reproduire (...)</p>	
<p><b>p. 485 :</b>  Depuis les travaux d'E. Panofsky, on ne peut contester que l'art de la Renaissance s'est abondamment nourri de la pensée néo-platonicienne en même temps que des modèles antiques. Le succès du mouvement néo-platonicien ne se lit pas seulement dans les œuvres italiennes. Le petit Cupidon qui ôte le bandeau de ses yeux selon l'enseignement de Platon peint par un artiste provincial allemand comme Lucas Cranach l'Ancien en est une preuve éclatante. Dans le premier quart du XVIe siècle, la théorie néo-platonicienne de l'amour, vulgarisée par de nombreux opuscules, était devenue un sujet à la mode.</p>	<p><b>E. Panofski, <i>Essais d'iconologie...</i>, p. 203 :</b>  Qu'un peintre provincial d'Allemagne comme Lucas Cranach ait représenté Cupidon ôtant le bandeau de ses yeux en vertu des enseignements de Platon, voilà une preuve éloquent de la popularité qu'avait atteinte au premier quart du XVIe siècle la théorie platonicienne de l'amour. Au temps de Cranach, cette théorie avait été vulgarisée déjà par nombre de jolis petits livres et elle était devenue un sujet inévitable pour les conversations à la mode</p>	<p>Paraphrase et copie entremêlées.  Renvoi à la source plagiée, insérée au paragraphe suivant : note 50, p. 486 : « Dans une très vaste bibliographie, on retiendra E. Panofski, <i>La vie et l'art d'Albrecht Dürer</i>, trad. fr., Paris, 1987. Bibliographie finale du chapitre, p. 491 : E. Panofsky, <i>Essais d'iconologie...</i>, Paris, 1967. Sans renvoi à une page précise.  Pas de note dans la partie plagiaire.</p>
<p><b>p. 486 :</b>  La synthèse est encore plus manifeste au Portugal où les réalisations manuelles (fin XVe-début XVIe siècles) comptent parmi les plus éblouissantes du temps. On trouve associés, au cloître de Belem, une décoration antiquisante et des arcs extérieurs sans brisure à des voûtes avec liernes et tiercerons. En outre, la Renaissance portugaise a fait dans ses monuments, à Tomar ou à Batalha, une place originale et tout à fait exceptionnelle aux éléments maritimes et exotiques qui se rapportent à la navigation et aux conquêtes coloniales : cordages, voiles repliées, coquilles, algues, coraux...</p>	<p><b>J. Delumeau, <i>La civilisation de la Renaissance...</i>, p. 132- 133 :</b>  Art de synthèse que celui de la Renaissance! Cela est encore plus vrai hors d'Italie. Les réalisations manuelles du Portugal (fin xve-début XVIe siècle) comptent parmi les plus éblouissantes du temps. Or on trouve associés, au cloître de Belem, une décoration antiquisante et des arcs extérieurs sans brisure à des voûtes avec liernes et tiercerons. En outre la Renaissance portugaise a fait dans ses monuments, à Tomar ou à Batalha, une place originale et tout à fait exceptionnelle aux éléments maritimes ou se rapportant à la navigation et aux conquêtes coloniales : cordages, voiles repliées, coquilles, algues chevelues, coraux, sphères armillaires, artichauts (...)</p>	<p>Paraphrase et copie entremêlées.  Renvoi à la source plagiée : note 7, p. 469, « J. Delumeau, <i>La civilisation de la Renaissance...</i>, p. 448. ».  Pas de note dans la partie plagiaire.</p>

