

# Virginia Woolf

## Rêves de femmes

Six nouvelles

Traduction et édition de Michèle Rivoire



folio  
classique



COLLECTION  
FOLIO CLASSIQUE



Virginia Woolf

# Rêves de femmes

Six nouvelles

*Traduites et annotées par Michèle Rivoire*

Précédé de l'essai de Virginia Woolf  
« Les femmes et le roman »

*Traduit et annoté par Catherine Bernard*

*Chronologie et bibliographie  
de Catherine Bernard*

Gallimard

Édition dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade.

© *Éditions Gallimard, 2012, pour la traduction  
des nouvelles, les notices et les notes ;  
2015, pour la chronologie et la bibliographie ;  
2018, pour la traduction de la préface, les révisions  
et la présente édition.*

*Couverture : Illustration © Antoine Guilloppé.*

## LES FEMMES ET LE ROMAN<sup>1</sup>

*Le titre de cet article peut se lire de deux façons : il peut renvoyer aux femmes et à la fiction qu'elles écrivent, ou aux femmes et à la fiction qui s'écrit à leur propos. L'ambiguïté est délibérée car, si l'on souhaite traiter des femmes écrivains, la plus grande souplesse est de mise ; il est nécessaire de s'accorder un peu de place pour traiter d'autres sujets que leurs œuvres, tant celles-ci ont été influencées par des circonstances totalement extérieures à leur art.*

*L'examen, même le plus superficiel, de la littérature produite par les femmes soulève d'emblée toutes sortes de questions. Pourquoi, se demande-t-on, les*

1. Cet essai est paru dans la revue *Forum* en mars 1929. Il reprend en grande partie les textes de deux conférences données à Cambridge en octobre 1928. Il fut inclus par Leonard Woolf dans le volume d'essais choisis, *Granite and Rainbow*, publié en 1958 par la Hogarth Press. Ce texte anticipe sur nombre d'arguments que Virginia Woolf développe plus avant dans son essai *Une chambre à soi*, publié par la Hogarth Press en octobre 1929, en particulier ceux qui ont trait aux conditions matérielles de l'émancipation des femmes et au lien entre liberté et créativité littéraire. — Toutes les notes sont de la traductrice.

*femmes n'ont-elles pas écrit de manière soutenue avant le XVIII<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi se mirent-elles alors à écrire aussi naturellement que les hommes pour produire sans interruption quelques-uns des classiques de la fiction anglaise ? Et pourquoi leur art a-t-il pris et prend-il encore la forme de la fiction ?*

*Très vite nous comprenons que ce sont là des questions qui, pour toute réponse, ne susciteront que d'autres fictions encore. La réponse se cache aujourd'hui dans des journaux intimes fanés, au fond de tiroirs poussiéreux, dans la mémoire presque effacée du grand âge. On la trouve dans les vies obscures<sup>1</sup> — dans les couloirs sombres de l'histoire où se devinent à grand-peine les silhouettes vacillantes de générations de femmes. L'histoire de l'Angleterre est l'histoire de la branche masculine, non celle de la branche féminine. De nos pères nous parviennent toujours faits et honneurs. Ils étaient soldats ou marins ; ils assumèrent telle charge ou élaborèrent telle loi. Mais de nos mères, grand-mères ou arrière-grand-mères, que nous reste-t-il ? Rien, si ce n'est quelques anecdotes. L'une était belle ; l'autre rousse ; une autre encore reçut un baiser de la Reine. Nous ne savons rien d'elles si ce n'est leur nom, la date de leur mariage et le nombre d'enfants qu'elles mirent au monde.*

*C'est ainsi qu'il s'avère extrêmement difficile de dire pourquoi, d'une époque à l'autre, les femmes se*

1. L'image des vies obscures est déjà introduite dans une suite de trois courts essais publiés dans le recueil *Le Commun des lecteurs*, paru en 1925.



*comportèrent de telle ou telle manière, ou pourquoi elles n'écrivirent rien, ou pourquoi, à l'inverse, elles nous donnèrent des chefs-d'œuvre. Quiconque se plongerait dans ces vieux papiers, mettrait l'histoire sens dessus dessous pour faire le portrait fidèle de la vie quotidienne des femmes ordinaires à l'époque de Shakespeare, de Milton ou de Johnson<sup>1</sup>, n'écrirait pas seulement un livre tout à fait passionnant, mais offrirait au critique des armes qui aujourd'hui lui font défaut. Les femmes extraordinaires dépendent des femmes ordinaires. Ce n'est qu'à condition de connaître les circonstances de la vie d'une femme ordinaire — combien elle avait d'enfants, si elle avait quelque argent à elle, si elle avait un lieu à elle, si elle était secondée dans la vie du foyer, si elle avait des domestiques, si l'entretien de la maison lui incombait —, ce n'est qu'à condition de comprendre quelle forme de vie et quelle expérience de la vie étaient celles des femmes ordinaires que nous pourrions expliquer les réussites et les échecs littéraires de celles qui sont hors du commun.*

*De curieux espaces de silence semblent séparer les périodes où elles furent créatives. Il y eut Sappho et un petit groupe de femmes qui toutes écrivirent de la poésie sur une île grecque six cents ans avant la venue du Christ. Puis elles se taisent. Puis vers l'an 1 000 on croise, au Japon, une dame de*

1. John Milton (1608-1674), poète et homme de lettres, est entre autres l'auteur du *Paradis perdu* (1667). Samuel Johnson (1709-1784 ; aussi connu sous le nom de Dr Johnson, en raison de son titre universitaire) publia en 1755 un célèbre dictionnaire.

la cour, dame Murasaki, qui écrit un très long et très beau récit<sup>1</sup>. Mais en Angleterre, au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que s'activaient dramaturges et poètes, les femmes restent muettes. La littérature élisabéthaine est exclusivement masculine. Puis, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, nous croisons en Angleterre des femmes qui, en grand nombre, s'adonnent à l'écriture et le font avec succès.

Les lois et les mœurs expliquent, dans une large mesure, que se succèdent ainsi parole et silence. Quand une femme risquait, comme c'était le cas au XV<sup>e</sup> siècle, d'être frappée et rudoyée si elle refusait d'épouser l'homme que ses parents avaient choisi pour elle, l'esprit du temps n'était guère propice à la production d'œuvres d'art. Quand elle était mariée, contre sa volonté, à un homme qui aussitôt devenait son seigneur et maître, « dans les limites imparties par la loi et la coutume<sup>2</sup> », comme cela était le cas au temps des Stuarts<sup>3</sup>, il est probable qu'elle avait peu de temps à consacrer à l'écriture, et qu'elle n'y était guère encouragée. De l'effet considérable de l'environnement et des influences qui peuvent s'exercer sur l'esprit, nous commençons à peine, en cet âge de la psychanalyse, à prendre la

1. Virginia Woolf fait allusion au *Dit du Genji*, attribué à une aristocrate, dame Murasaki, qui vécut à la cour impériale de l'actuelle Kyoto.

2. La citation est extraite de *l'Histoire de l'Angleterre* de l'historien George Macaulay Trevelyan, publiée en 1926.

3. La dynastie des Stuarts régna sur l'Écosse à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, puis sur l'Angleterre de 1603 à 1714, à l'exception de la période du Commonwealth de Cromwell.

*mesure. De même — Mémoires et correspondances nous sont ici d'un grand secours —, nous commençons tout juste à comprendre combien l'effort requis pour produire une œuvre d'art nous est peu naturel et combien l'esprit de l'artiste doit être protégé et conforté. La vie et la correspondance des hommes de lettres que furent Keats, Carlyle<sup>1</sup> ou Flaubert sont là pour nous le confirmer.*

*Ainsi, il apparaît clairement que l'extraordinaire effervescence que connut la fiction au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre fut préparée par une profusion d'infimes changements dans les lois, les coutumes et les mœurs. Sans oublier que les femmes du XIX<sup>e</sup> siècle avaient un peu de temps à elles ; et avaient reçu une éducation. Il n'était plus exceptionnel de voir les femmes des classes moyennes et supérieures choisir leur mari. Et l'on doit souligner que parmi les quatre grandes romancières de la période — Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë et George Eliot<sup>2</sup> — pas une n'eut d'enfant et que deux ne se marièrent jamais.*

*Et pourtant, quand bien même l'interdit qui frappait l'écriture avait été levé, il semble bien qu'une pression considérable s'exerçait sur les femmes afin qu'elles écrivent de préférence des romans. Quatre femmes plus différentes que ces quatre femmes ne se pouvaient trouver, tant pour leur génie que pour leur caractère. Jane Austen et George Eliot n'avaient rien*

1. Keats : poète romantique anglais (1795-1821). Carlyle : philosophe anglais (1795-1881).

2. Jane Austen (1775-1817), Emily Brontë (1818-1848), Charlotte Brontë (1816-1855), George Eliot (1819-1880).

*en commun ; et George Eliot était l'opposé d'Emily Brontë. Et pourtant toutes quatre avaient été préparées à embrasser la même profession : toutes, quand elles se mirent à écrire, écrivirent des romans.*

*La fiction était alors, et reste aujourd'hui, la chose la plus aisée à écrire pour une femme. Et il n'est guère difficile de comprendre pourquoi. Un roman est la forme d'expression la moins concentrée qui soit. Un roman peut être repris et laissé de côté un moment plus aisément qu'une pièce ou un poème. George Eliot mettait son œuvre entre parenthèses pour veiller sur son père. Charlotte Brontë posait sa plume pour ôter les yeux des pommes de terre. Et vivant comme elles le faisaient dans le salon commun, entourées de gens, les femmes savaient user de leur esprit pour observer et analyser les caractères. Elles étaient préparées à être des romancières et non des poètes.*

*Même au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes vivaient presque exclusivement dans leur foyer et dans leurs émotions. Et ces romans du XIX<sup>e</sup> siècle, tout remarquables qu'ils soient, étaient profondément influencés par le fait que les femmes qui les écrivirent n'avaient, du fait de leur sexe, pas accès à certaines formes d'expérience. On ne saurait nier que l'expérience a une influence considérable sur la fiction. La majeure partie de l'œuvre de Conrad<sup>1</sup>, par exemple, serait inexistante s'il n'avait pu se faire marin. Retirez à Tolstoï tout*

1. Joseph Conrad (1857-1924) est entre autres l'auteur de *Lord Jim* (1900), inspiré, comme la plupart de ses œuvres, par son expérience dans la marine marchande.

*ce que le soldat qu'il était savait de la guerre, tout ce que le jeune homme qu'il était — riche, éduqué, et par là même ouvert à toutes sortes d'expériences — savait de la vie et du monde et Guerre et paix s'en trouverait étonnement appauvri.*

*Et pourtant, Orgueil et préjugés, Les Hauts de Hurlevent, Villette et Middlemarch<sup>1</sup> furent écrits par des femmes à qui on refusa toute forme d'expérience hormis celle offerte par un salon de la classe moyenne. Elles ne pouvaient avoir d'expérience de première main de la guerre, de la vie en mer, de la politique ou des affaires. Même leur vie émotionnelle était strictement régulée par les lois et les coutumes. Lorsque George Eliot osa vivre avec Monsieur Lewes sans être sa femme, l'opinion publique en fut scandalisée<sup>2</sup>. Sous sa pression, elle fut contrainte de vivre une vie de recluse dans une banlieue éloignée qui, inévitablement, eut le pire des effets sur son œuvre. Elle avouait qu'à moins que ses connaissances ne manifestent expressément le désir de venir la voir, elle n'invitait personne. Au même moment, à l'autre bout de l'Europe, Tolstoï vivait la vie libre d'un militaire, côtoyant des hommes et des femmes de toutes origines, ce dont*

1. *Orgueil et préjugés* de Jane Austen est paru en 1813 ; *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, en 1847 ; *Villette* de Charlotte Brontë, en 1853 ; *Middlemarch* de George Eliot, en 1871-1872. Virginia Woolf consacra des essais à chacune de ces romancières.

2. George Eliot et le philosophe et homme de sciences George Henry Lewes vécurent ensemble sans être mariés durant vingt-cinq ans, en dépit de la désapprobation de la bonne société victorienne.

*personne ne lui tint rigueur et ce qui confère à ses romans leur étonnante ampleur et leur vigueur.*

*Mais les romans de femmes n'étaient pas seulement affectés par l'étroitesse contrainte de leur expérience d'écrivain. Ils manifestaient, tout du moins au XIX<sup>e</sup> siècle, un autre trait qui peut s'expliquer par le sexe de leur auteur. Dans *Middlemarch* et dans *Jane Eyre*<sup>1</sup>, nous avons conscience non pas simplement du caractère de l'écrivain, comme nous le sommes du caractère de Charles Dickens, mais nous percevons aussi une présence féminine — celle de quelqu'un qui s'insurge contre le traitement réservé à son sexe, et qui défend ses droits. Ceci introduit dans l'écriture des femmes une caractéristique dont l'écriture des hommes est dépourvue, à moins qu'il ne s'agisse d'un homme des classes laborieuses, d'un Noir, ou encore d'un homme conscient qu'un handicap l'entrave. Ceci introduit une distorsion et induit souvent une forme de faiblesse. Le désir de plaider une cause personnelle ou de faire des personnages les relais d'une insatisfaction ou d'un ressentiment a toujours pour effet de nous distraire, comme si le point sur lequel l'attention du lecteur doit se concentrer était soudain double et non unique.*

*Le génie de Jane Austen et d'Emily Brontë n'est jamais si convaincant que dans leur aptitude à balayer injonctions et suggestions et à aller de l'avant, indifférentes au mépris et aux admonestations. Mais il fallait un esprit des plus sereins et*

1. *Jane Eyre* de Charlotte Brontë fut publié en 1847.

déterminés pour résister à la tentation de la colère. La dérision, les reproches, la certitude de leur infériorité qu'on opposait sans relâche aux femmes qui pratiquaient quelque art que ce soit ne pouvaient que susciter une telle réponse. On en perçoit l'effet dans l'indignation qui est celle de Charlotte Brontë, ou dans la résignation qui est celle de George Eliot. On perçoit fréquemment cette colère dans les œuvres de femmes écrivains moins vénérables — dans les sujets qu'elles se choisissent, dans leur tendance forcée à s'affirmer, comme dans leur docilité contrainte. Ainsi une forme d'insincérité se fait jour presque inconsciemment. Leur perspective est celle de la déférence envers l'autorité. Elle devient indûment masculine ou indûment féminine ; elle perd de son intégrité et, par conséquent, la qualité essentielle qui fait une œuvre d'art. Le grand changement qui s'est fait jour dans l'écriture des femmes est un changement d'attitude. Les femmes écrivains ne sont plus en colère. Leurs écrits ne revendiquent ni ne récriminent plus. Nous approchons, à moins que nous ne l'ayons déjà atteint, ce moment où leur écriture ne sera qu'à peine affectée par des influences extérieures, voire en sera exempte. Elles pourront s'absorber dans leur vision sans être détournées de leur but. Le détachement atteint par les véritables génies est presque à la portée des femmes ordinaires. C'est pourquoi les romans publiés tous les jours par les femmes sont bien plus authentiques et bien plus intéressants qu'ils ne l'étaient voilà cent ou même cinquante ans.

Mais il reste qu'une femme, avant de pouvoir écrire exactement comme elle l'entend, rencontre

*encore bien des difficultés. Il y a, en premier lieu, cette difficulté technique — si simple apparemment et en fait si déconcertante — que la forme même de la phrase ne lui convient pas. La phrase a été façonnée par les hommes ; elle est trop lâche, trop pesante, trop emphatique pour convenir aux femmes. Et pourtant le roman, qui couvre un espace si vaste, doit nous offrir un type de phrase ordinaire et banale qui pourra accompagner le lecteur avec aisance et naturel, du début à la fin du livre. Et il faut que les femmes se forgent une telle phrase, en transformant et en adaptant la phrase que nous connaissons jusqu'à trouver celle qui s'accordera à la forme naturelle de leur pensée, sans l'étouffer ou la déformer.*

*Mais ceci n'est, finalement, qu'un moyen pour atteindre leur but, et leur but, encore aujourd'hui, n'est atteint qu'à condition que les femmes aient le courage de surmonter les antagonismes et qu'elles trouvent aussi la détermination d'être fidèles à elles-mêmes. Un roman, après tout, propose des points de vue sur toutes sortes de choses — humaines, naturelles ou divines ; il se donne pour but de les relier entre elles. Dans tous les romans dignes d'intérêt ces différents éléments sont maintenus en équilibre par la vision de l'écrivain. Mais ils se conforment aussi à un autre ordre, qui leur est imposé par la tradition. Et puisque les hommes sont les arbitres de cette tradition, et qu'ils ont établi une hiérarchie des valeurs régissant l'existence ; puisque la fiction est, pour une large part, fondée sur la vie, ces valeurs sont celles qui, pour l'essentiel, y prévalent aussi.*

*Nul doute que, dans la vie comme dans l'art, les*



*valeurs des femmes ne sont pas celles des hommes. C'est pourquoi, quand une femme en vient à écrire un roman, elle n'a de cesse de modifier les valeurs établies — pour rendre intéressant ce qui semblerait insignifiant à un homme et trivial ce qui lui semble important. Et ceci, cela va sans dire, lui vaudra bien des reproches ; car les critiques du sexe opposé seront sincèrement décontenancés et surpris par cette tentative de modifier l'échelle des valeurs et n'y verront pas juste une différence de point de vue, mais un point de vue défaillant, futile ou sentimental, pour la simple raison qu'il diffère du leur.*

*Mais là encore, les femmes commencent à s'émanciper de l'opinion. Elles commencent à respecter leur propre sens des valeurs. Et c'est la raison pour laquelle leurs romans commencent à se donner des sujets quelque peu différents. Elles semblent moins intéressées par leur propre sort ; elles semblent, en revanche, plus intéressées par le sort des autres femmes. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les romans écrits par les femmes étaient, dans une large mesure, autobiographiques. L'une des motivations qui les poussaient à écrire était le désir de donner à voir leurs propres maux, et de plaider leur cause. Maintenant que ce désir n'est plus si pressant, les femmes commencent à étudier leur propre sexe, à parler des femmes comme aucune femme n'en a parlé jusqu'à présent ; car, bien sûr, jusqu'à tout récemment, les femmes que l'on croisait dans la littérature avaient été imaginées par les hommes.*

*Ici encore, bien des difficultés restent à surmonter, car — on nous pardonnera cette généralisa-*

tion — non seulement les femmes se prêtent moins aisément à l'analyse que les hommes, mais ce qui fait leur vie échappe aux méthodes habituelles par lesquelles nous examinons et sondons l'existence. Souvent, rien de tangible ne subsiste de la journée d'une femme. La nourriture, une fois cuisinée, a été mangée ; les enfants qui ont été élevés ont quitté la maison. Que retenir ? À quel point saillant le romancier peut-il se raccrocher ? Difficile à dire. Sa vie a quelque chose d'anonyme qui est tout à fait déconcertant et troublant. Pour la première fois, la fiction commence à explorer cette contrée obscure ; et les femmes doivent parallèlement relater les changements induits dans l'esprit et la vie des femmes par leur accès à de nouveaux métiers<sup>1</sup>. Elles doivent observer la façon dont leur vie n'est plus souterraine ; elles doivent découvrir quelles couleurs et nuances elles arborent maintenant qu'elles se confrontent au monde extérieur.

Si l'on devait essayer de résumer ce qui caractérise la fiction écrite aujourd'hui par les femmes, on pourrait dire qu'elle est courageuse ; qu'elle est sincère ; qu'elle se tient au plus près de ce que ressentent les femmes. Elle est sans amertume. Elle ne met pas en avant sa féminité. Mais en même

1. En 1931 Virginia Woolf consacre une conférence importante à l'accès des femmes à de nouveaux métiers : « Professions for Women » (« Des professions pour les femmes »). La conférence sera reprise dans le volume d'essais posthume, *La Mort du phalène*, publié par Leonard Woolf, à la Hogarth Press, en 1942. Voir aussi *Essais choisis*, trad. et éd. Catherine Bernard, Folio classique, p. 391.

*temps, les livres écrits par les femmes ne sont pas écrits comme seraient écrits ceux des hommes. Ces qualités se rencontrent plus largement que par le passé et elles confèrent même aux œuvres mineures une valeur de vérité et la marque de la sincérité.*

*Mais, plus encore que ces qualités indéniables, il en est deux autres qui méritent qu'on s'y intéresse. Les changements grâce auxquels la femme anglaise n'est plus cette présence indistincte, évanescence et floue, mais une électrice, qui travaille et qui est une citoyenne responsable, donnent à sa vie et à son art quelque chose d'impersonnel. Ses liens ne sont désormais plus seulement émotionnels ; ils sont intellectuels, ils sont politiques. Le système ancien qui la condamnait à observer les choses de biais, comme filtrées par le point de vue ou les intérêts d'un mari ou d'un frère, a laissé la place aux intérêts immédiats et concrets d'une femme qui doit agir pour son propre compte et non plus se contenter d'influencer les faits et gestes des autres. Dès lors son attention se détourne de la sphère personnelle qui jadis la sollicitait tout entière, pour se porter vers la sphère impersonnelle, et ses romans se font naturellement plus critiques de la société et moins soucieux des vies individuelles.*

*On peut s'attendre à ce que le rôle de mouche du coche agaçant l'autorité qui, jusqu'à présent, a été une prérogative masculine, soit désormais assumé par les femmes. Leurs romans traiteront des maux de la société et de leurs possibles remèdes. Les hommes et les femmes n'y seront pas observés sous l'angle de leurs seules relations affectives mais*

*dans la manière dont ils se constituent en groupes, classes et races qui s'opposent. C'est là un changement d'importance. Mais il en est un plus intéressant pour qui préfère les papillons aux mouches du coche — c'est-à-dire les artistes aux réformateurs. L'impersonnalité grandissante de la vie des femmes va favoriser l'esprit de poésie, et c'est cet esprit de poésie qui fait encore quelque peu défaut à la fiction des femmes. Il les amènera à être moins absorbées par les faits et à ne plus se satisfaire d'enregistrer avec une précision étonnante les plus infimes détails que la réalité porte à leur attention. Elles regarderont au-delà des relations personnelles et politiques, vers les questions plus vastes que le poète tente de résoudre — celles de notre destin et du sens de la vie.*

*L'approche poétique se construit bien sûr, pour une large part, sur des choses matérielles. Elle requiert un peu de temps libre, un peu d'argent et la possibilité que confèrent revenus et loisirs d'observer les choses de manière impersonnelle et dépassionnée. Pour peu qu'elles jouissent d'un peu d'argent et d'un peu de temps libre, les femmes se mêleront plus que par le passé de l'art d'écrire. Elles feront un usage plus abouti et plus subtil de l'instrument qu'est l'écriture. Leur technique gagnera en audace et en richesse.*

*Par le passé, la vertu de l'écriture des femmes résidait dans sa spontanéité si divine, semblable à celle du merle ou de la grive. Elle était innocente ; elle venait du cœur. Mais elle était aussi, et ce très souvent, babillante et loquace — simple bavardage déversé sur le papier, séchant en petites plaques et taches. À l'avenir, pour peu qu'on leur accorde un*

# Virginia Woolf

## Rêves de femmes

précédé de l'essai Les femmes et le roman  
traduit par Catherine Bernard

Ces six courtes nouvelles, qui s'étendent sur toute la carrière de Virginia Woolf, condensent tout son génie littéraire. Avec une absolue liberté d'écrire, allant à l'essentiel, elle revendique l'autonomie morale, affective et sociale des femmes, et affirme leur droit à désirer. Pour elle le désir est un « moment d'être » : une expérience sensorielle totale, qu'elle saisit dans une écriture impressionniste. Il en résulte une atmosphère de rêverie langoureuse, de sensibilité érotique qui englobe tout, les êtres, les paysages et le temps. Woolf capture ici superbement l'intimité des femmes entre elles, qui s'affirment comme sujets pensants et désirants.

*« Pour peu qu'elles jouissent d'un peu d'argent  
et d'un peu de temps libre, les femmes se mêleront  
plus que par le passé de l'art d'écrire. »*

### Dans la même série





Rêves de femmes  
**Virginia Woolf**

Cette édition électronique du livre  
*Rêves de femmes* de Virginia Woolf  
a été réalisée le 20 décembre 2017 par les Éditions Gallimard.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782072756832 - Numéro d'édition : 325563).  
Code Sodis : N92693 - ISBN : 9782072756863.  
Numéro d'édition : 325566.