

J.-M. C. LANSKIN

le « scénario sans amour »
d'une fille de joie
analyse transactionnelle
de *Nana*

études de critique et d'histoire littéraire

ARCHIVES

des lettres modernes

265

022792295

820

ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

collection fondée et dirigée par Michel MINARD

265

JEAN-MICHEL CHARLES LANSKIN

Zola

le « scénario sans amour »
d'une fille de joie

analyse transactionnelle
de *Nana*

1115

16

du MON

PARIS — LETTRES MODERNES — 1996

M122

DL-28 07 1997 28451

ÉDITIONS UTILISÉES

RM I, II... *Les Rougon-Macquart*, Armand LANOUX et Henri MITTERAND eds
(Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960-1967), 5 vol..

- A *L'Assommoir* [in II]
FR *La Fortune des Rougon* [in I]
G *Germinal* [in III]
N *Nana* [in II]

À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain / *italique*; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution *|entre deux barres verticales| d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues de films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternative, options non résolues...).

*toute reproduction ou reprographie même partielle
et tous autres droits réservés*

PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90459-8



INTRODUCTION

[«] [...] Nana est de retour. »

[...]

« Et tu sais, ma chère, elle est peut-être morte, pendant que nous bavardons.

— Morte! en voilà une idée! [...] [»] (N, 1472)

Ce bref dialogue entre Lucy Stewart et Caroline Héquet, tiré du dernier chapitre de *Nana*, évoque assez la stupéfaction que provoque la soudaine mort de l'héroïne. Zola n'avait-il pas conclu le chapitre précédent en nous faisant constater que Nana « restait grosse, [...] grasse, d'une belle santé » (N, 1470)? Pourquoi ce brusque dénouement? Faut-il se contenter de la raison qu'en donnait l'auteur, dans un aveu fait à Fernand Xau, en avril 1880?

Mes personnages « se sont cassé le nez » contre 1870, je le reconnais bien volontiers. De même, je concède que j'ai dû tricher et que Nana, par exemple, fait en trois ou quatre ans ce qu'elle devrait faire en dix ans. La raison en est que je n'ai pas voulu déborder du second Empire [...].

(RMII, 1709)

La préface de *La Fortune des Rougon* était déjà claire à ce sujet : « Je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique [...]. » (RMI, 3 et 1544). Le projet de broser une chronique devait fatalement devenir une contrainte. C'est d'autant plus évident dans le cas de *Nana* puisque l'héroïne naissait dans *L'Assommoir* justement l'année du coup d'État annonçant le Second Empire et que son attribution romanesque faisant d'elle le symbole de la corruption du régime impérial, elle ne pouvait logiquement pas survivre à la chute de celui-ci.

Les cris de *À Berlin!*, scandés par la foule lors de l'agonie de la jeune femme, ne sont là que pour associer encore plus clairement sa fin avec la déconfiture, alors imminente, de la France de Napoléon III devant la Prusse de Bismarck.

En plus de sa soudaineté, c'est aussi l'horreur de la mort de Nana qui saisit. À ce propos, un autre personnage, Rose Mignon, ne cesse de répéter : « *Ah! elle est changée, elle est changée...* » (N, 1478 et 1480). Il suffit, en effet, de comparer les trois portraits suivants :

Une vraie frimousse de Margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche, un nez drôle, un bec rose, des quinquets luisants auxquels les hommes avaient envie d'allumer leur pipe. Son tas de cheveux blonds, couleur d'avoine fraîche, semblait lui avoir jeté de la poudre d'or sur les tempes, des taches de rousseur, qui lui mettaient là une couronne de soleil.

(A, 709)

[...] ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules [...].

(N, 1107)

Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair [...].

(N, 1118)

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelleté de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait.

(N, 1485)

Du spectacle d'une santé physique qui devait rester éclatante jusqu'au dernier chapitre de *Nana*, une santé plus d'une fois arrogante qui devait même, à plusieurs reprises, reconforter l'héroïne obsédée par la mort en l'absorbant dans un narcissisme pathologique, nous passons brutalement à la vision d'une jeune femme non seulement figée dans sa rigidité cadavérique

mais défigurée; le personnage semblant encore n'être que la victime de son attribution symboliste qui était de rendre l'image d'un régime perdant la face. Cependant, s'il est historiquement vrai qu'en 1870 une mortelle épidémie de variole noire a fait plus de cinq cents victimes à Paris en l'espace de cinq mois, l'évolution de la maladie qui emporte Nana blesse la vraisemblance médicale et accuse la précipitation. Néanmoins, l'horreur et la soudaineté de l'événement peuvent donc trouver une explication, mais comment expliquer le tragique de l'existence de Nana? C'est le but de la présente étude qui ne saurait borner cette existence au seul roman de *Nana* puisque le ressort tragique de la saga des *Rougon-Macquart* voulait être l'hérédité et que Nana est née et a pris forme dans *L'Assommoir*. Ces deux attributions, l'une héréditaire, l'autre symboliste, sont d'ailleurs habilement conjuguées, au cœur même de *Nana*, dans la fameuse chronique de "La Mouche d'Or" prêtée à la plume de l'un des personnages, le journaliste Fauchery :

[...] c'était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait [...] un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même. (N, 1269)

Sans le vouloir elle-même, c'est-à-dire inconsciemment, Nana était un ferment de destruction. Cela pourrait justifier, s'il en était besoin, la lecture psychanalytique des deux textes qui font l'objet de cette étude concentrée sur ce personnage.

Si brève que soit la vie de Nana, Zola nous la conte, presque sans discontinuité, de sa naissance, rue de la Goutte d'Or, à sa mort, nous fournissant ainsi une mine d'informations où puiser, si toutefois l'on se pose les questions suivantes : Quelle est l'origine du scepticisme de Nana face à l'amour? D'où

viennent paradoxalement sa quête désespérée d'aimer et d'être aimée et son répétitif refus d'en jouir, comme si cela lui était une chose interdite? D'où vient ce nihilisme qui la pousse à détruire tous ceux qui prétendent l'aimer et à anéantir ainsi chaque promesse d'un éventuel bonheur dans l'intimité? Quelle est la cause de l'ennui de Nana, du vide qu'elle ne voit pas uniquement autour d'elle mais qu'elle ressent aussi en elle-même (si on ne le tient pas pour une carence de la psychologie dont Zola avait désiré, sans succès, la dépourvoir)? Pourquoi cette solitude qui l'effrayait est-elle mise en épigraphe à son ultime portrait? « *Nana restait seule [...].* » (N, 1485) — l'imparfait choisi ici, contrairement à un passé simple, ne semble-t-il pas résonner comme une fatalité? Enfin, pourquoi, en dépit d'une terreur obsessionnelle de la mort et malgré la forte impression que lui avait laissé la vue d'Irma d'Anglars, l'ancienne prostituée couverte d'ans et d'honneurs, Nana avait-elle déclaré aussitôt ne pas souhaiter « *faire de vieux os* » (1254)?

En examinant à la lumière de l'analyse transactionnelle toutes les informations contenues dans *L'Assommoir* et qui concernent l'enfance de Nana, on peut dévoiler la trame d'un scénario de vie tragique, spécifiquement d'un scénario sans amour, qui, trouvant dans la course au néant de l'héroïne et dans sa mort prématurée (tout accidentelle qu'elle soit) une cohérence et une conclusion psychanalytiquement plus logiques qu'un simple impératif historique, explique d'une nouvelle façon le succès encore actuel d'une œuvre qui dépassait l'unique peinture d'une époque.

la critique et "Nana"

Les Rougon-Macquart n'a cessé d'inspirer de multiples approches qui ont été chronologiquement répertoriées par David Baguley dans sa colossale bibliographie en deux tomes de la critique sur Émile Zola. En 1985, à l'occasion du centenaire de *Germinal*, Patrick Brady a publié une exhaustive

récapitulation des plus récentes études de l'œuvre (1976–1985), les classant cette fois-ci par disciplines et, en outre, résumant l'essentiel de chacune.

Deux articles nous intéressent particulièrement ici, ceux de Chantal Jennings (1971) et de Per Buvik (1975). Dans son étude intitulée « Les Trois visages de Nana », Jennings nous montre l'héroïne à la fois victime et bourreau de l'homme et de la société. Elle reconnaît bien sûr que l'un des buts de *L'Assommoir* était de « lester Nana du lourd passé qui rendra irrévocable son destin de femme galante » (p. 118¹) mais elle ne développe pas cette idée contenue dans cette phrase clé. Nous la prendrons justement comme pierre de fondation pour notre thèse du *scénario sans amour*. En outre, quoiqu'elle admette que fidèle à « ses principes déterministes, Zola explique la courtisane par son milieu et son hérédité » (p. 118¹), Jennings semble se contredire plus loin en prétendant qu'« à la lecture du roman on oublie vite les origines de l'héroïne » (p. 121¹), le lien qui réunit *Nana* et *L'Assommoir* restant selon elle « artificiel et peu convaincant » (p. 121¹). Nous tâcherons ici de prouver le contraire. D'autre part, si selon Jennings, lorsqu'elle fait allusion à l'épisode « Fontan », les plongeurs de *Nana* étaient « involontaires », il semblerait au contraire que Zola ait laissé à l'héroïne la décision de s'en sortir ou non : « Oh ! si je voulais... » (N, 1317). Cette réplique faite à Labourdette par l'héroïne accuse un certain confort psychologique à se complaire dans un *scénario* établi depuis l'enfance.

L'article de Buvik, intitulé « Nana et les hommes », mériterait à maints endroits de se voir substituer le titre de « Les Hommes et Nana ». Il sera fait d'autres références à cet article dans la deuxième partie de notre étude. Nous ne nous opposons ici qu'à sa simple affirmation que pas plus que « l'histoire de Georges et celle de Muffat, cette dernière histoire [celle de Fontan] ne semble nous enseigner que l'échec de l'amour est fatal ou nécessaire » (p. 121²). Nous prouverons que les échecs répétitifs de *Nana* dans le domaine de l'amour sont, au contraire, d'une part, « fatals » car dictés par son *scénario*

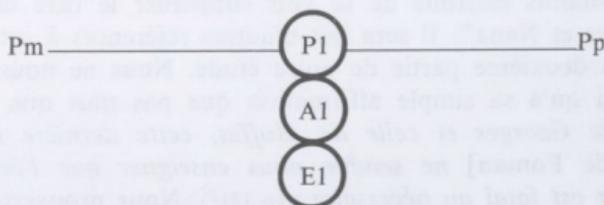
et, d'autre part, « nécessaires » à l'entretien de celui-ci.

*l'analyse transactionnelle
et l'étude d'un scénario de vie*

Eric Berne, psychiatre et père de l'analyse transactionnelle, déclare au sujet de sa théorie que « *la doctrine de l'analyse des scénarios n'est pas étrangère à la psychanalyse, et n'en est même pas indépendante. Elle en est un prolongement* » (p. 332³). Berne ajoute néanmoins, en dégageant le moi pour le structurer en *Parent*, *Adulte* et *Enfant*, que ces réalités phénoménologiques dépassent les concepts de surmoi, de moi et de ça, sans toutefois cesser de souscrire aux doctrines de Freud⁴. De même, nous ne pouvons relire *Nana* un siècle plus tard sans tenir compte de l'évolution de notre pensée. Cependant, non plus que d'autres critiques zoliens nous ne voulons trahir Zola mais rendre son œuvre à l'optique d'une conscience moderne.

Dans le domaine de l'analyse transactionnelle, afin d'éviter toute confusion avec les mots usuels que sont *parent* (le père ou la mère), *adulte*, *enfant* (le petit garçon ou la petite fille), il est convenu d'employer un P, un A ou un E majuscules pour écrire *Parent*, *Adulte* et *Enfant* quand chacun de ces mots est une référence à une de ces réalités psychologiques entrevues par Berne, et pour davantage de clarté nous les mettons en italique.

Schématiquement, selon Berne, le moi de l'enfant qui se développe se présente ainsi :



Dans son état *Parent PI*, l'enfant agit comme il voit ses

parents ou l'un d'eux le faire. On appelle *Pm* le modèle originnaire de la mère et *Pp* celui issu du père (p. 20³). Citons ici l'exemple de Nana qui, à six ans, « *faisait sa mademoiselle jordonne* » (A, 519), et qui « *exerçait un despotisme fantasque de grande personne* ». Sans doute imitait-elle ainsi Gervaise qu'elle percevait alors comme la patronne de la blanchisserie et comme une mère qui la rabrouait.

Dans son état *Adulte A1*, l'enfant observe, s'informe et interroge. C'est par exemple lorsque Nana, « *toute grave* » (A, 633), épie le couple adultère et quand elle paraît « *réfléchir à des affaires* » (655) dans le lit de Lantier, ou bien encore lorsqu'il est précisé que les morts lui causaient une « *grosse curiosité* » (671).

Dans son état *Enfant E1*, le petit garçon ou la petite fille se comporte comme lorsqu'il ou elle avait environ deux ans (langage « bébé », crises de colère, etc.). Nous en trouvons deux exemples chez Nana; d'abord quand, à sept ans, elle répète « *d'une voix faible et continue* : " *Oh! maman, j'ai bobo... Oh! maman, j'ai bobo*" » (A, 593) et ensuite, lorsque âgée de neuf ans, elle pleure et trépigne quand on lui refuse de coucher dans le lit de sa grand-mère morte (671).

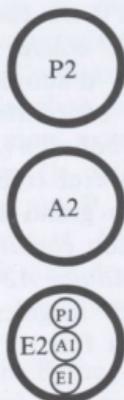
À sa maturité, tout individu conserve un moi structuré de la même façon : *Parent P2*, *Adulte A2* et *Enfant E2*; chacun de ces trois états pouvant être inégalement développé. Un seul état du moi fonctionne à la fois. Il est convenu de dire qu'il est alors « branché ».

Le *Parent P2* est appelé *Parent Nourricier* car ses principes fonctionnels sont de nourrir et de protéger. Il peut se montrer autoritaire mais de façon bénéfique, c'est-à-dire avec un souci protecteur. Il est également évolutif, contrairement au *P1* dont nous reparlerons plus tard lorsque nous aborderons l'*Enfant E2*. Chez Nana, ce *Parent Nourricier* est atrophié et ne tente de s'éveiller que lors de crises hystériques. Ainsi la voit-on parfois se précipiter aux Batignolles pour embrasser son fils, mais seulement quand ça lui chante (Zola parlera de crises soudaines de maternité). Nous la voyons aussi infiniment

contrariée à l'annonce d'une nouvelle grossesse. Mais la phrase clé qui dénonce l'atrophie de son *Parent 2* est une réplique cynique qu'elle fait à Georges Hugon : « [“] *Tu n'espérais pas, peut-être, m'avoir pour maman jusqu'à la mort. J'ai mieux à faire que d'élever des mioches.*” » (N, 1442).

L'*Adulte A2*, quant à lui, demeure pragmatique. C'est toujours le même « ordinateur » dont parle Berne. Ses principes fonctionnels sont la rationalité, la logique et la conscience (p. 70⁵).

En revanche, l'*Enfant E2* de l'individu adulte représente les trois états de son moi quand il ou elle était enfant. Le diagramme ci-dessous illustrera l'inclusion de *P1*, *A1* et *E1* dans *E2* (c'est l'état du moi de Nana qui est exacerbé).



L'*Enfant E2* tripartite se compose de *P1*, *A1* et *E1*. La personnalité dépend de celui des trois qui est habituellement « branché ». On donne pour nom à *P1* celui d'*Enfant Adapté* quand il signifie que la personne s'est modelée aux exigences parentales. Il est de toute façon figé (contrairement à *P2* qui, comme Steiner l'a précisé, est évolutif). Dans le cas d'un scénario autodestructeur on l'appelle la *Sorcière*. Les caractéristiques de cet état destructif se révèlent chez une personne qui

ne se sent pas OK et qui est encline, comme Nana, à la peur et à la colère. *A1* est à présent, dans *E2*, appelé le *Petit Professeur* (la personne demeure curieuse, vivante, éveillée). *E1* devient l'*Enfant Libre* qu'il est convenu de nommer *Princesse* si, comme Nana, l'individu est une femme (pp.66-71⁵).

Les rapports de ces différents états entre diverses personnes sont appelées des *transactions* qui peuvent être « complémentaires » ou « croisées » (p.21-2³). Un exemple de transaction complémentaire (par exemple *Adulte—Adulte*) serait :

X : — Je me demande où est passé mon volume II de Zola dans la « Pléiade » ?

Y : — Je l'ai vu ce matin, il est sur la troisième étagère, après Balzac.

En revanche, la transaction serait devenue « croisée » (de type *Parent—Enfant*) si Y avait réagi de la façon suivante : « Qu'est-ce que tu insinues par là ? est-ce que tu penses que c'est moi qui l'ai volé ? pourquoi est-ce que tu m'accuses toujours ? ».

Ainsi ces transactions sont-elles aussi influencées par ce que l'on appelle les positions existentielles comme « Je suis OK — Vous êtes OK », « Je ne suis pas OK — Vous êtes OK », « Je suis OK — Vous n'êtes pas OK », la plus pessimiste étant bien sûr : « Je ne suis pas OK — Vous n'êtes pas OK — Personne n'est OK ». Dans ce genre d'équations que fait Nana, la seconde partie est toujours négative : l'autre n'est pas OK, la société entière n'est pas OK. Quant à elle-même, elle n'en sera jamais sûre. Sa démarche en ce domaine aura souvent une allure superlative, mais l'exemple d'une réserve telle que « Je suis moins sale que toi » accusera une position déjà dévalorisée.

Le *scénario de vie* est la représentation d'une décision prise inconsciemment par l'enfant sous l'influence d'*attributions* et d'*injonctions*. Les *attributions* sont engageantes et les *injonctions* sont restrictives (pp.88-93⁵). Dans le cas de Nana, « *soyez belle fille* » (A, 471), « *petite salope* » (679) et les « *fleuristes*, [...]

toutes des *Marie-couche-toi-là* » (681) sont ses attributions ainsi que « *crève!* » (582). Parmi les injonctions qui lui sont faites, on trouve celles de ne pas faire la gourgandine (468) ou de ne pas s'habiller en dame quand on est fille d'ouvrière (743-4).

Lorsque l'enfant ou le jeune adolescent, après avoir sélectionné les données de son scénario, prend ce que Berne et Steiner nomment la « décision » de s'y conformer, cette démarche inconsciente est le résultat d'une soumission ou d'une rébellion envers les attributions et les injonctions. Se regarder comme une belle fille jusqu'au narcissisme, être une *petite salope*, devenir une *Marie-couche-toi-là* et crever rapidement sont chez Nana une soumission, tandis que faire la duchesse et être gourgandine expriment sa réaction d'enfant rebelle.

Berne associait le scénario à la *compulsion de répétition*, une tendance à répéter des événements malheureux de l'enfance. En outre il définit le *scénario tragique* comme un *show* qui comporte un « protocole » et des « répétitions » avant la finale « représentation d'adieux ».

Le scénario ressemble en effet structurellement à une tragédie, et ainsi peut-on parler de prologue, de nœud et de catastrophe. Au cours du prologue s'exposent les attributions et les injonctions fatales. Le nœud représente les péripéties existentielles. C'est là que le *contre-scénario* laisse espérer que tout se terminera bien, quoiqu'il soit truffé de signes avant-coureurs de l'aboutissement catastrophique. C'est aussi dans le déroulement du nœud que le protagoniste repère les acteurs qui ont un rôle dans son scénario. Nana ne s'entoure que de gens avec qui généralement l'intimité est compromise, effectivement ou simplement dans son esprit : Muffat est marié, Georges Hugon est trop jeune, son frère Philippe trop pauvre, les autres comme Vandeuves, La Faloise, etc., trop infatués d'eux-mêmes. Il semblerait également qu'elle ne désire vraiment Satin que parce que celle-ci s'est attachée à mort à M^{me} Robert⁶. La toquade pour Fontan se détache au milieu du roman, mais ce n'est qu'une passion hystérique aussi bien

qu'une épreuve autodestructrice et un « plongeon » dans la misère des débuts.

L'analyse transactionnelle, telle qu'elle a été conçue, avait pour but d'être thérapeutique. Elle se subdivisait, dès sa conception, en une analyse structurale (les origines du *scénario*, sa formation et sa description). L'analyse transactionnelle proprement dite devait aider le patient à se construire un *antisécenario*⁷. Il est donc bien évident qu'en appliquant cette nouvelle théorie à la littérature il faut se restreindre à sa phase structurale. Quoique après « être sorti » de *Nana* tout « ébouriffé », Huysmans s'exclamait qu'elle était « vivante », et que Flaubert, suite à une pareille expérience, avouait ne pas avoir dormi de la nuit (RMII, 1694-5), *Nana* n'est hélas pas allongée sur notre divan et nous ne pouvons changer sa fin. Il ne nous reste qu'à tenter de nous l'expliquer.

Nous venons de rappeler que les recherches de Berne, celles de ses disciples immédiats comme Steiner, et des psychiatres qu'il a ensuite inspirés n'avaient pour but que le progrès dans le domaine de la thérapie mentale. À notre connaissance, le premier qui ait songé à adapter ces théories à la littérature est Scott H. Plummer, en 1974, dans une thèse de doctorat intitulée : *Transactions, Games and Scripts in Molière's Theater*. Plus récemment, Patrick Brady a utilisé les principes de *scénario* et de *contre-scénario* dans deux articles où il était d'ailleurs question d'un autre roman de Zola, *L'Œuvre*⁸.

Dès son dossier préparatoire de 1868, Zola avait prévu une « *Putain* » (RMII, 1657) comme un personnage à inclure dans ce qu'il voyait comme le « monde à part » de sa saga. Dans le plan envisagé en 1869, *Nana* (encore nommée Louise Duval) est déjà perçue comme le produit de « gens gangrenés par les vices de la misère, une créature pourrie et nuisible à la société ». Il ajoutait que, outre « les effets héréditaires », il y avait « une influence fatale du milieu contemporain ». Il résumait l'existence de cette « femme perdue » avec le mot *drame*. Dans l'ébauche du roman, la fin de l'héroïne restait incertaine : *« [...] la mort ou autre chose. » (1668). Quand bien

même savons-nous que, durant l'été de 1878, Zola a tenu à relire *La Cousine Bette* (t. III, p. 188⁹) où M^{me} Marneffe mourait si brutalement et aussi affreusement, nous allons démontrer que Nana ressemble à la victime d'un *scénario tragique* et que sa mort prématurée est scénariquement une fin inéluctable.

édition librairie
lettres modernes

67, rue du Cardinal-Lemoine
75005 PARIS Tél. 01 43 54 46 09

distribution
minard

45, r. de Saint-André, 14123 FLEURY-SUR-ORNE
Tél. 02 31 84 47 06 Fax 02 31 84 48 09

catalogues de NOUVEAUTÉS sur simple demande

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00041537 3

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

