Sur la fonction diégétique de la description dans le roman de G. Călinescu

Lăcrămioara BERECHET
"Ovidius" University of Constanța

Abstract

The study analyses the representative description, the appropriation of the descriptive language to the substance of the object described in the context of the realist experiment, the metonymic function of details, with a view to drawing the contiguities between the frame and placing the narrated history into the right discourse, using with near ostentation the diegetic function of descriptions, the manner in which language informs and archives the real world experiences, the prosographies that mould life in a face.

Key Words: *representative description; diegetic function; prosopography; metonymy; semantic labels*.

Dans une description, la proximité des choses oblige celui qui les regarde de se projeter dans l'altérité dispersée et non-homogène de *l'autre*, par laquelle il découvre une nouvelle hypostase d'être. La place où les objets s'avoisinent, refait la relation entre le personnage et l'objet qui le reflète métonymiquement, transformant l'étrangeté du rapprochement dans une compréhension claire des sens. Plus l'aspect hétéroclite est prononcé, semblant qu'il ne sélectionne aucun élément commun entre les choses, plus, celui-ci ouvre des trajets d'interprétation plus fécondes. À son tour, le récepteur ne voit jamais une photographie de la réalité, mais son reflet dans les eaux mouvantes de l'âme de celui qui la regarde. Celui qui décrit, se décrit soi-même par rapport à l'objet regardé, il connaît par l'*autre,* et celui qui sait cette chose est le récepteur, qui voit le dos de la toile et à la fois la toile-même.

Pour Michel Foucault, la ressemblance, l'analogie et la proximité entre les choses jouent un rôle important dans la connaissance.[1] Premièrement, le voisinage fait en sorte que les limites des choses disparaissent, transformant progressivement, les marges de celles-ci dans des ouvertures vers de nouveaux contenus. Peu à peu, les choses venues d'espaces différents, arrivent à être contenues par un espace commun. L'âme s'assimile au corps, et conformément à cette syntaxe, dans la description, choses et êtres s'avoisinent et s'adaptent à de nouveaux patrons de connaissance, puisque celui qui ressemble appelle le ressemblant.

Une autre modalité par laquelle les choses arrivent à se refléter, sans qu'elles appartiennent à un espace commun c'est la réduplication dans le miroir ou l'émulation, l'élément hard, se situant toujours en dehors du miroir, le ciel par exemple, se présente comme une matrice archétypale des éléments terrestres avec lesquels il se jumelle. Quand l'objet s'éloigne de soi, et son âme s'éloigne de sa propre forme, des espaces lointains une image pareille va vers l'objet, c'est cette image qui le conduit finalement vers l'élément semblable, qui l'englobe, qui le répète, dans un prolongement infini. L'homme, parfaitement intégré dans l'ordre du monde, reflète le ciel et devient libre, parce qu'il est semblable à l'ordre du monde, qu'il reprend en soi-même. De la même façon, le texte approxime les réflexions ordinatrices du monde. L'analogie fait irradier, par comparaison, les ressemblances entre homme et monde, entre

[1] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, Édition Univers, Bucarest, 1996.

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

monde et homme, les mécanismes de substitution sémantique configurant un vaste réseau d'aspects semblables, capables de rétablir la cohérence entre choses, mots et gens.

La dernière forme de ressemblance est dans la perspective de Foucault la sympathie, celle qui attire des choses et des états émotionnels, suscitant le mouvement inattendu de ceux-ci les uns vers les autres, le mouvement qui déplace les choses vers des qualités pareilles, le feu vers le soleil, le soleil vers l'aridité, l'aridité vers la terre, vers le végétal et la fécondité, jusqu'au moment où, de ressemblance en ressemblance tout devient le miroir du Même. Ce qui sépare les choses, les garde et les isole c'est le revers du jeu lumineux de la sympathie, plus exactement, l'antipathie : « elle renferme en elle-même chaque espèce dans son indifférence obstinée et dans sa propension de persévérer en ce qui est »,[2] l'identité d'une chose se garde par le balance constant entre sympathie et antipathie. Cette règle du cosmos, explique les ressemblances, les voisinages, les analogies, elle offre l'image du tableau universel, apparemment différent d'une époque à l'autre, en fait, cette image combine à l'infini les rangées pareilles et elle les maintient à distance, sur l'arrière-plan de l'éternel Même, renfermé en soi. Si la similitude tirait de l'ordre mystérieux, les choses semblables, les signatures, les marques, les vertus, les ombres de celles-ci œuvraient à la surface du monde pour signaler à celui qui regarde l'ordre bénéfique dans lequel le monde et ses choses se représentaient. La sémiologie, cette science des signes, marque le premier plan de la connaissance, car ses techniques de lecture permettent l'identification de l'objet en tant que forme, que signifiant, mais aussi en tant que substance, que signifié. Ainsi le premier effort dans la connaissance en est un sémiotique, le deuxième plan est occupé par l'exégèse herméneutique, celle qui décrypte les signes, montre leur sens, les extrait de leur coquille cryptique vers le lumineux «fanic» : «Rechercher le sens signifie mettre en évidence ceux qui se ressemblent. Rechercher la loi des signes signifie découvrir les choses qui sont semblables. La grammaire des êtres est leur exégèse. Et le langage qu'elles parlent n'exprime rien d'autre que la syntaxe qui les lie(…) *la nature* est surprise dans sa dimension minimale qui réunit, l'une au-dessus de l'autre, la sémiologie et l'herméneutique.»

Quant au texte descriptif, il décrypte l'énigme des choses qui reflète l'histoire indicible des personnages. Plus que tout autre type de texte, le texte descriptif essaye d'opérer le retour des mots, par ressemblance, aux choses qui les désignent, par ordre symbolique, les choses deviennent langage.

« Il n'y a nulle part, qu'un seul jeu, celui du signe de la similitude, et grâce à lui, la nature et le verbe peuvent se croiser à l'infini, formant pour celui qui sait lire, une sorte de grand texte unique. »[3]

Ce processus d'interprétation du monde par le texte descriptif n'a jamais été plus prégnant que dans le canon balzacien. Le type de description paradigmatique du réalisme fondamental et le courant balzacien, en tant que canon littéraire, constituent la description représentative,[4] qui a comme spécificité l'objectivité du point de vue, (l'absence de la subjectivité dans l'énoncé), l'adéquation du langage descriptif à la substance de l'objet décrit, car le romancier se propose, dans la prolongation de l'acte artistique implicite, de refaire une encyclopédie, « un savoir », une image complexe sur le monde. En conséquence, chaque objet, événement, personnage sont soumis à l'observation, puisque dans l'expérimentation réaliste on considère que la vérité se trouve indubitablement dans les choses.

Dans le roman roumain entre les deux guerres l'intérêt pour les aspects sociaux, pour la fixation de l'histoire dans le contexte le plus réaliste possible, semble une préoccupation

[2] Michel Foucault, op. cit., p.65.
[3] Ibidem., p.76.
[4] J. M. Adam, *Le texte descriptif*, Nathan Université, 1989.

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

constante, indifféremment du modèle esthétique pour lequel les écrivains font option. Cet aspect peut être reconstitué tant chez les écrivains „balzaciens", que chez les „proustiens". Le processus est actif dans *Enigma Otiliei ,* dans *Scrinul negru ,* dans *Bietul Ioanide ,* chez G. Călinescu, dans *Răscoala* de Liviu Rebreanu, l'épistème de l'auteur, les informations provenues des enquêtes, lectures, fiches, pour ce qui est de l' événement social, tracent le contour de la factualité de l'histoire racontée, et encore chez Camil Petrescu dans le journal de front du roman *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* et également dans *Patul lui Procust,* dans les descriptions de Bucarest entre les deux guerres. De la même manière stylistique, Flaubert, Stendhal et Zola ont exercé la poétique réaliste, mais aussi Jules Verne dans son roman „*Vingt mille lieues sous les mers"*, dans lequel, la fenêtre ouverte vers les profondeurs, se constitue comme un espace prétexte pour narrativiser sa propre information concernant les abîmes inconnus. De la même façon procède G. Călinescu dans *Bietul Ioanide* ou dans *Enigma Otiliei*.

Le centre oculaire, la description de type „voir" reste pour le courant balzacien préférée par ordre d'une clarification immédiate, peu importe si le centre d'orientation est celui de l'auteur ou celui de l'acteur. Favorite, la *focalisation oculaire* laisse au regard connaisseur le privilège de représenter le réel, activant aussi dans un plan second la *sensibilité ancienne auditive* de type romantique. *Les orientations tactiles, olfactives, gustatives* restent dans une attente impatiente, elles seront *explorées avec beaucoup de profit sur le plan esthétique par les „proustiens*".

Nous devons rappeler ici la description inattendue *d'Enigma Otiliei* (avec un c*entre d'orientation cinesthésique, olfactif, gustatif, visuel)* qui surprend la visite de Stănică Raţiu chez ses parents ruinés, le jour où le calendrier chrétien fête la Sainte martyre Agripina, apportant dans sa poche, en guise de cadeau, à sa tante qui portait le nom de la sainte, des craquelins ronds chauds. La mémoire involontaire ouvre en Stănică le monde des émotions captives dans les couches d'une mémoire primaire, apportant au niveau de sa conscience des images de son enfance, à une époque où, dans les endroits maintenant en ruine se levait la boulangerie de sa tante. Les images sont à tel point présentes, que Stănică sent l' arôme du pain cuit qui remonte de la profondeur de sa mémoire affective, s'associe dans son imagination aux émotions de l'enfance innocente, de sorte que le lecteur a accès, pour un instant, par les émotions inattendues du personnage, à l'image pleine de candeur d'un Stănică que nous ne pourrions pas nous imaginer s'il n'y avait pas cette technique de la mémoire affective, propre aux romans proustiens:*"Stănică se rappela, que lorsqu'il était enfant, la cour était pleine de chariots chargés de pain. Tante Agripina était la sœur de sa mère et elle était mariée avec un boulanger. Toute la cour était sa propriété, et lui, il jouait avec les enfants d'Agripina, ses cousins, en se cachant dans certaines pièces qui servaient de dépôt pour la farine et le blé. Les boulangers leur donnaient la permission d'entrer dans la salle où levait la pâte et ils leur faisaient de petits pains à chacun. Stănică eut la sensation de sentir vraiment l'odeur du four. -Peut-être quelqu'un a-t-il repris la boulangerie et il sort le pain du four, pensa-t-il ? Il se rendit compte que ce n'étaient que les craquelins ronds qui sentaient dans sa poche. "*[5]

Les personnages sont construits schématiquement, sans nuances, semblables à des structures invariantes, sélectant graduellement, des thématisassions de certains champs sémantiques artificiellement opposés, de type positif-négatif, pour cette raison, ils se définissent statiquement. Le descripteur part toujours d'un effet d'ensemble, qu'il sélectionne, opérant une hiérarchisation des détails significatifs, il procède de la même façon quand il choisit le thème titre de la prosopologie, toujours doublée par l'éthopée, puisque, la méthode du réalisme

[5] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Édition Minerva, Bucarest, 1984, P. 360.

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

critique avait comme finalité esthétique, celle de surprendre „une vie inscrite dans un visage". Nous pouvons observer à présent, comme la technique du portrait met en scène, par le biais des images significatives, une certaine dimension de la condition humaine, intégrée parfaitement à une époque, à des valeurs, à des idéaux, à des scénarios propres de vie.

De manière invariable, la description est évaluative, puisque le descripteur met en jeu les stratégies de l'ubiquité, il garde l'illusion référentielle, attribuant au personnage, en tant qu'objet de la description, les idéologies de l'époque, parce qu'il a l'intention de transmettre au lecteur une information véridique sur le monde représenté artistiquement.

Revenant à la technique du portrait, nous pouvons constater comme règle constante de construction, le choix du mot thème à fonction métonymique, un hyperonyme qui intégrera une série d' hyponyme, un détail intégrant, un cadre qui élargira un réseau explicatif, un inventaire de termes qui vont lui se subordonner, en l'accentuant, en le nuançant, en le développant, de sorte qu'il finira par dévoiler sa fonction diégétique, interposant stratégiquement, le fil narratif, fonctionnant comme une sorte de boîte noire du texte, c'est-à-dire il garde enfermés des regards superficiels, les histoires du texte à ne pas exprimer, ses clés secrètes.

Suivons à ce propos le portrait de Costache Giurgiuveanu, réalisé par une focalisation de l'acteur, par conséquent avec des insertions expressives, accentuant cependant la fonction mimétique et sémiotique dans le registre de la représentation objective *: «Cette photo-là, qui se trouvait sur le bureau de son père, le faisait penser, il ne savait pas pourquoi, à l'idée d'un voleur de petits enfants.»*[6]

Le syntagme thème „voleur de petits enfants " se constitue également en tant que résumé de l'histoire. Même si l'observation est incluse dans le texte par un commentaire modalisateur, „il ne savait pas pourquoi", nous lui attribuons une valeur de confiance, le descripteur gère le personnage comme morphème double articulé, premièrement en tant que signifiant, une forme, une voix et deuxièmement en tant que signifié, pouvant transmettre, une idée, une thèse en relation avec le trame. Au même niveau du signifié, Costache Giurgiuveanu anticipe la relation qu'il va négocier, dans l'histoire narrée, avec les autres personnages, Felix et Otilia*: «Le petit homme de l'escalier grinçant, beaucoup plus âgé, il semblait pareil, moralement, à l'oncle de la photo.»*[7] L'intervention dans l'énonciation de l'adverbe „moralement", introduit dans le texte le commentaire de confiance, aspectant la fonction d'évaluation du descriptif, tout comme son intention de démontrer clairement les ressorts motivationnels de l'histoire narrée. Nous pouvons également observer l'adéquation du langage, la justesse des affirmations conformément à la morale commune de l'époque.

Le descripteur réaliste se subordonne aux impératifs esthétiques que les représentations vraisemblables lui imposent, et ainsi, il fait l'inventaire quasi intégral « des étiquettes » d'un modèle anthropologique: corps, silhouette, figure, signes particuliers, traits dynamiques, aspects fonctionnels, les automatismes verbaux ou gestuels, des tics qui ont la valeur d'un leitmotiv. Le détail sélectionné, fonctionnant comme une connotation du réel, une métonymie qui le suggère le plus juste possible, car, le langage ne crée pas la réalité, mais il l'exprime, il informe sur le monde réel, il essaye de l'imiter, tout en restant à l'extérieur de ce monde. Chaque partie décrite est soumise à une observation attentive, l'expérience archivée est dégagée de tout fragment du réel, les visages ont une histoire qu'ils expriment par images, car le temps y a gravé, comme sur un parchemin, les signes de certaines attitudes, il a fixé des émotions, a marqué les vibrations des états vécus.

[6] G. Călinescu, op. cit., p.11.
[7] Idem

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

Le petit homme qui accueille Felix est „mince", „ une peu bossu", a „ la tête tout à fait chauve ", „le visage glabre, carré", „ les lèvres retroussées et jaune à cause du tabac, couvrant deux dents visibles comme des copeaux d'os", il clignote rarement et doucement „ tout comme les hiboux dérangés par une lumière brusque", il répète comme un leitmotiv. « non, non, je ne sais pas ... personne n'habite ici ...je ne connais pas.... » ou « je suis un peu à court d'argent ». Tous ces détails configurent une étiquette sémantique, structurée sur quelques thématisassions: cupidité, avarice, rapacité, instinct de pilleur, dégénérescence, décérébralisation, la peur de mort, la crainte de la pauvreté, de la maladie, une peur vécue de façon névrotique, traumatisante, pathologique. Le texte descriptif décrypte la fin „énigmatique" du roman, facile à anticiper par un lecteur attentif, habitué avec les procédés balzaciens, par une simple opération de superposition sémantique des étiquettes des trois acteurs principaux, vérifiant la compatibilité thématisassions. Voilà un exemple:

L'étiquette sémantique de Felix: passion, jalousie, attachement de type familial par rapport à Otilia comme objet du désir, vocation scientifique, désir de se réaliser professionnellement, orphelin, en tant qu'acteur il assume le rôle d'homo faber.

L'étiquette sémantique de Pascalopol: passion, jalousie, attachement de type paternel à l'égard d'Otilia comme objet du désir, le plaisir du luxe, le goût de la beauté d'ambiance, la vocation des voyages, le besoin de liberté, l'autorité, la peur de ne pas rester seul, orphelin, en tant qu' acteur il assume le rôle d'homo aeconomicus, secondairement, homo ludens.

L'étiquette sémantique d' Otilia: passion et attachement de type familial à l'égard de Felix, attachement filial et coquetterie ingénue par rapport à Pascalopol, le plaisir du luxe, la fantaisie des vécus exultants, la joie des émotions futiles, le besoin de protection, de vivre dans un milieu protecteur, la vocation des voyages et des aventures, la peur de vieillir, en tant qu' acteur elle assume le rôle d'un homo ludens.

Le modèle construit des topologies statiques. Les personnages restent égaux à eux-mêmes dès la séquence du début jusqu'à la séquence finale, qui, conformément au réalisme fondamental, explique toujours le commencement, l'enchaînement des séquences épiques, la cause qui a déterminé une certaine succession des événements. Par comparaison, nous pouvons observer que les étiquettes quasi-synonymes sont celles d'Otilia et de Pascalopol. Il est évident maintenant que le choix de Pascalopol par Otilia a été mis en scène par le narrateur qui a un rôle démiurgique, par un type cartésien de relations cause-effet, employant pleinement les fonctions d'évaluation et de représentation. Loin d'être énigmatique, le texte est accessible, facile à anticiper, il s' inscrit dans la logique d'un horizon conventionnel d'attente.

Un autre type de description que le texte de Călinescu explore du point de vue technique, est la description picturale, de type ornemental, avec des insertions de sur- signification expressive. Nous reconnaissons la rhétorique du genre, par l'identification de ceux *locus amoenus,* des lieux charmants, présentés par une rhétorique du superlatif, une rhétorique enrichie par une série de clichés culturels repris du canon de l'Antiquité gréco-latine. Évidemment, il s'agit d'une description d'un voyage sur le domaine de Pascalopol. Le texte descriptif est assez composite par rapport aux techniques instrumentées, car, l'incipit est réalisé dans le plus pur style de la représentation objective, avec une circonscription très exacte dans l'espace et dans le temps, avec le bien connu souci pour le détail qui crée l'effet de réel, avec le même jeu de la complicité entre fiction et factualité: *"Le domaine se trouvait à une quinzaine de kilomètres de Ciulniţa, dans la direction du Danube, loin de la voie ferrée, à moitié distance entre Călăraşi et Feteşti. La plaine était si plate et si vaste, que l'on ne pourrait pas apercevoir ses limites, (...) à cause de l'inondation de toute la plaine avec de l'avoine, les contours du*

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

paysage s'arrondissaient, et la proportion entre les choses, par manque d'une unité de mesure, devenait folle."[8]

Nous reconnaissons dans la stylistique du modèle classique mentionné l'hyperbole: *"la proportion entre les choses, par manque d'une unité de mesure, devenait folle",* comme signe de la rhétorique du superlatif et d'un cliché culturel, qui donnent une tenue et une amplitude livresque à la description, démasquant pourtant l'artefact: « *Un cheval surgi à la lisière des champs semblait gigantesque, l'enfant qui le conduisait du dos avec un petit vergé, un cyclope »*. Si jusqu'ici le manque de la surdimension est marqué stylistiquement par l'absence des déterminants et par le souci pour l'exactitude de la présentation, à présent ce manque indique un centre oculaire de type auctorial, par la suite, le centre change, celui qui regarde est de nouveau Felix, l'acte descriptif se modalise, perdant de l'autorité assertive (centre auctorial): *„Beaucoup de temps, l'absence totale de tout habitat humain donnait aux voyageurs l'impression d'être en dehors de toute sorte de frontière possible de la civilisation et de la difforme notion du temps. Il y avait à peine une heure depuis que Felix était descendu du train et il se sentait égaré depuis des centaines d'années dans ces lieux où toute forme de civilisation avait été détruite depuis longtemps par le soleil et par les herbes."*

L'isotopie de l'égarement (du soi) s'accentue par le prédicat fonctionnel *„il se sentait égaré"*, tandis que ce sentiment de désintégration sous le poids de la force solaire et du végétal indomptable, renvoie par similitude, au rôle dévastateur que la passion d'Otilia a sur le précaire équilibre spirituel de Felix. La description utilise les fonctions de l'imagination symbolique, les images cumulant une multitude de sens, de sorte que le texte descriptif permet une interprétation propre du langage poétique, pour lequel la prégnance symbolique ouvre le regard vers l'être du poème; le texte se laisse interroger par les grilles de la phénoménologie du langage poétique. La description inclut les histoires que la narration ne peut jamais exprimer de manière si proche de la vérité archivée. Nous assistons de nouveau au changement du monde sous les yeux de celui qui regarde. Le réel devient un habit de l'empereur, vu seulement par le regard fixé à l'intérieur, dans le monde des émotions passagères. À Felix, la plaine Bărăgan raconte l'histoire d'un amour qui désintègre l'être, le conduit au-delà des canons de la civilisation, loin de toute règle et nous, en tant que lecteurs avisés, nous devrions anticiper de ce fragment descriptif que l'option pour cette hypostase de la féminité intégrée osmotique dans le levain du monde fait peur à Felix, mais en même temps le séduit, pour cette raison (nous le savons car la voix autoritaire du narrateur nous le dit), puisqu'il ne pouvait pas rester avec Otilia, Felix aimait rester avec ses objets. Mais celle-ci est une autre histoire, incluse dans un autre fragment descriptif, dans lequel Otilia était désignée par un soulier impair, posé sur un livre ouvert.

La description est construite selon le classique typique, en climax, préparant avec méthode le point culminant: la cavalcade des bœufs noirs: *„La poussière augmenta comme une tempête et noircit tout. Au cœur de la poussière, on aperçut d'abord les premiers veaux longs, bitumineux, la tête baissée et reniflant, comme celle des rhinocéros, marchant en titubant, comme un bateau infernale sur Stix(....) le fiacre fut entouré par ces dieux noirs, qui reniflaient en regardant Otilia, la prenant pour une „mauvaise herbe haute"*.[9] Malheureusement, la convention du modèle balzacien détermine l'instance narrative à reprendre la focalisation et à neutraliser stylistiquement l'histoire incluse, opacifiant le message.

Le tableau a, au premier plan, les silhouettes bitumineuses des bœufs, assimilés par comparaison à un bateau géant de l'enfer, emmenant les âmes dans un voyage sans retour sur

[8] G. Calinescu, op. cit. p.90.
[9] Ibidem. p.91.

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)

les eaux de Stix. Au centre de cette image se trouve le contour fragile d'Otilia assimilée, par une métaphorisation à *„une mauvaise herbe haute." Nous* reconnaissons la même technique du contraste, considérée par Balzac comme une loi d'or de la création artistique, qui met en antithèse la féminité libre et fragile, une féminité qui n'est pas soumise aux conditionnements qui tiennent de la civilisation de la citadelle d'Otilia, seule, affrontant symboliquement la cavalcade des ténèbres infernales.

Son créateur aura-t-il pensé au scénario possible selon lequel Otilia se serait égarée, et dans ce cas aurait-elle porté l'aura endeuillée d'un drame ? Ou bien c'est la méthode indirecte de la voix auctoriale de dévoiler l'essence énigmatique de la jeune femme, jaillissant lumineuse de sa propre fragilité? De toute façon nous savons que l'option finale a été celle pour le portrait d'une actrice, qui joue son dernier rôle de courtisane, avant que la grande peur de s'étioler se concrétise. Une fin dans l'ordre logique du texte. Dans le texte exposé ci-dessus nous pouvons observer également le même esprit démonstratif de l'instance de l'auteur, utilisant les détails métonymiques avec le but de tracer les contigüités entre le cadre et la mise en discours de l'histoire narrée, utilisant presque ostentatoirement, la fonction diégétique de la description.

BDD-A24030 © 2015 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:13 UTC)