POÉTIQUE DE LA FORME BRÈVE DANS EN SABOTS *D'ANDRÉ BAILLON*

Carmen ANDREI*

Abstract : *My paper (partially) tackles an atypical autobiographical novel written by the Belgian author André Baillon,* En Sabots, *which is not yet permeated by his great obsessions such as madness, prostitution or love-related anxieties. It actually consists in several short stories about the social and cultural realities of Campine and about identity search. A painful alternative is to be found here: saving oneself from alienation by becoming a monk or a writer. We may discover a poetics of the fragmented discourse and of the detail (with disconnected anecdotes), in a noun-dominated style (the core of the sentence is not the verb but only one noun). This concise style illustrates the author's metaphysical concept about the force of the simple word which conveys perception and locks the moment in eternity. A game of mirrors in 103 short forms (ana), biographemes which make up a harmonious ensemble, with humour, rhythm and balance.*

Keywords: *discontinuous, noun-dominated style, short forms/stories.*

Préambule

Le premier qui a affirmé qu'*En sabots* n'était pas un roman a été Roger de Lannay. Et, en effet, Baillon n'a jamais mis le mot *roman* comme sous-titre de son livre, ni sur la première version, *Moi quelque part* (mots sur lesquels se ferme le livre), ni sur l'édition Rieder et C[ie]. La mention *roman* apparaît plus tard, dans des bibliographies (J. M. Culot) et des rééditions (L'Ether vague). En fait, ce texte n'est pas un roman dans le sens établi par les canons littéraires : il n'y a pas de discours fictionnel obéissant aux lois du récit classique unidimensionnel, qui exige une logique fonctionnelle, une narration qui se dirige progressivement vers le dénouement de l'action, il ne développe pas une intrigue, il n'y rien de ce que G. Genette appelle « une détermination rétrograde » (Otten, 1984 : 21). Il convient de mentionner aussi que c'est un texte qui n'est pas encore traversé par les grandes obsessions de Baillon, telle que la folie, la prostitution, le dérèglement amoureux (Dufays, 1989 : 61)[1]. Il traite des sujets paisibles. Le thème central du texte est la vie simple de la campagne, dans le village campinois de Westmalle où André Baillon s'est retiré avec sa femme Marie pour vivre tranquillement. Il trouve sa paix dans l'élevage de ses deux cents poules. L'œuvre a un caractère ouvertement autobiographique : auteur, narrateur et personnage se confondent sous les désignateurs pronominaux André et M. Baillon. Le livre se ferme sur la prise de conscience de l'inadéquation entre le perfectionnement de son âme, possible s'il devient moine chez les Trappistes, et l'exercice de son métier d'écrivain, considéré par ceux-ci comme une « occupation inutile, souvent dangereuse ».

* Université « Dunărea de Jos » de Galaţi, carmen.andrei@ugal.ro

[1] J.-L. Dufays analyse ce texte à partir de la structure bipolaire *bien / mal, nature / artifice*. L'auteur montre l'adhésion totale de Baillon, par projet déterminé, à l'idéal littéraire du mimologisme (conçu comme une coïncidence parfaite entre les mots et les choses).

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

Précis de poétique romanesque baillonienne – *le style substantif*

Comme Ulrich, « l'homme sans qualités », Baillon ne croit plus au récit unidimensionnel que l'on fait de sa vie d'où la modernité d'*En* sabot (Otten, 1984 : 31). C'est au lecteur que revient la tâche de construire ce « roman » qui ne l'est point, de donner un sens à cette poétique du discontinu, de s'associer au geste créateur de l'auteur et de le prolonger. C'est pourquoi Baillon a choisi de pratiquer une esthétique romanesque du fragment et du détail, formes rejetées par la pensée classique dans le but déclaré de (faire) voir juste. Son texte est un foisonnement d'anecdotes disparates mais non contradictoires, rassemblant les fantasmes obsédants d'un personnage à identité assez floue. Le projet est ambitieux : la peinture des autres, observés de l'extérieur, comme une caméra objective, se conjugue avec la peinture du *moi*, scruté de l'intérieur, en focalisation interne.

Le style dépouillé d'ornements rhétoriques de Baillon sert d'appui à la poétique de la forme brève[1]. L'écrivain utilise souvent des phrases brèves, voire très brèves, construites sur le schéma *sujet + verbe*. Il affirme d'ailleurs être soucieux de rendre la nuance exacte des mots, vues comme des organismes vivants, et donne même des conseils en ce sens :

> Il n'y a pas de mots nobles : il y a le mot juste. Un homme qui pisse, - pisse. A moins que ce ne soit un hydropique : celui-là se vide la vessie… car il y a la nuance.
> Je veux que la phrase suive la pensée ; qu'elle ne plonge pas un poignard dans le sein, pour m'expliquer, après coup, ce que ce poignard sortait d'une gaîne et que cette gaîne était rouge.
> Pesez chaque mot et le placez juste où il faut. Avant, il n'a pas encore de force ; après, il arrive trop tard, et s'essouffle, inutile. Tel a déjà sorti de sa pensée au complet, qui en est seulement à la moitié de ses mots.
> Je veux ma phrase sans artifice, mais nue et vivante, debout sur ses pieds, le visage à sa place, avec des seins qui bougent, des muscles qui jouent, et même, mon Dieu oui, un trou de cul, puisqu'il en fait (Baillon, 1989 :142).

De surcroît, le texte d'*En sabots* s'inscrit dans un projet plus particulier encore. La visée de l'auteur était de rendre directement le perçu, dans ce qu'il a d'instantané, de véritable, de sensoriel. Dans ce sens, le livre est un *recueil de tableaux* pour moitié dont le but moralisateur est évident et quasi évangélique : « Je crie très haut ces histoires. Que ceux qui le doivent, l'entendent » (p. 74). André Baillon a consciencieusement ébauché quelques précis de poétique romanesque, reproduits sous le titre *Traité de littérature*, repris dans *Textyles*. Ce dessein de rendre d'un mot le foyer de concentration et de rencontre entre la pensée et son objet se résume comme suit : « Ne pas peindre : faire voir. Souvent un mot suffit » (*ibidem*, 141-143).

Ces phrases rejoignent ce qu'affirment ailleurs d'autres penseurs qui ont des conceptions linguistiques atomistes et qui ont prouvé que la brièveté est liée à la poétique du mot :

[1] Pour une taxinomie des formes brèves, voir A. Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hatier, coll. « Contours littéraires », 1992. L'auteur explique lumineusement toutes ces formes brèves, injustement considérée comme futiles, en montrant leur importance, leur richesse et leur fécondité.

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

> Les mots, lorsqu'ils sont bien choisis, sont des abrégés de phrases. (Joubert)
> Les mots sont des étiquettes. Et c'est en les cherchant que les choses se trouvent (*ibidem*).
> Ce qui est isolé se voit mieux (cité par Montandon, 1992 : 11 et 14)
> En morceau. En petits morceaux. En tous petits morceaux. En tous petits morceaux. (J. Renard) (*ibidem* : 5)

On a affaire ici à une conception métaphysique de la force du mot, susceptible de saisir l'instant dans son éternité et l'expérience dans son extension spatiale et temporelle, bref, de rendre le perçu, conception retrouvable également chez Baillon :

> Des images ? Elles sont dans ce bois où vous êtes passé ; là dans ce coin de ciel que vous donne la fenêtre ; plus près de votre chambre ; plus près encore, sous votre chemise, dans votre propre chair (Baillon, 1989 : 142).

Le narrateur devient modèle pour Pol, son ami, le peintre, comme les autres le sont pour lui dans la fiction. Les deux artistes travaillent à petites touches, ne vont pas vite et, à force de ne pas aller vite, ils peuvent ainsi tout voir (*Modèle*, pp. 128-131). Le narrateur d'*En sabots* pourrait apprendre des éléments de poétique du récit qu'un paysan de la Campine lui donne en passant. Il lui enseigne notamment que la parole paysanne est économe, laconique, fait recours à l'ellipse, ce qui rejoint le credo esthétique de Baillon:

> Le paysan qui vous rencontre vous saluera, suivant l'heure : « Jour, Midi ou Soir ». Pas besoin qu'il précise : Bonjour, Bonsoir. Puisqu'il vous le souhaite, cela va de soi, et c'est un mot de gagné. Leçon de style. (Baillon, 1992 : 68)

André Baillon a ce qu'on peut appeler *un style substantif* où la base de la phrase n'est plus un verbe, mais un substantif et même parfois un substantif seul. Les phrases nominales l'emportent sur les phrases verbales qui, lorsqu'elles apparaissent, sont élémentaires, le verbe étant « faible » : *il y a* (récurrent dans la description de Westamalle, pp. 11-12 ou de la table des Baerkalens, p. 40), *c'est*, *voici*, toujours dans le but de montrer, de décrire, de *faire voir*. Le narrateur fait des clins d'œil discrets au lecteur afin de renforcer le pacte de lecture sous le sceau du secret : « Il ne faudrait pas le dire » (p 39).

Pour noter le silence, Baillon utilise seulement le substantif, comme dans les didascalies théâtrales :

> Un grand silence. (p. 137)
> Petit silence. (p. 105)
> Nouveau silence (*ibidem*, au sujet du couple au lit)

Comment interpréter alors ce refus de la phrase avec verbe ?

Pour décrire une chaussée, Baillon utilise les mêmes procédés elliptiques. Le dépouillement d'ornements rhétoriques met en valeur d'autant plus la simplicité du style :

> La chaussée vide ! (p. 174)
> Sale chaussée ! Heureusement que je la connais, cette garce de route ! (p. 81, quand le narrateur s'y perd)
> Tout à coup, grand vacarme sur la chaussée. (commentaire relatif aux promeneurs du dimanche)

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

Le temps est lui aussi noté sommairement : « Un soir de petite pluie ». (p. 80)

Tout à coup l'averse (p. 89)
Un long cri de cuivre (*ibidem*)

André Baillon n'utilise *que* des formes brèves, à savoir *des descriptions* et *des anecdotes*, donc *des bribes romanesques*.

S'il s'agit de caractériser un personnage représentatif de la vie quotidienne (avec ou sans intention didactique), les portraits d'*En sabots* sont des anecdotes juxtaposées qui montrent l'intérêt psychologique ponctuel du narrateur pour tel ou tel personnage, en assurant ainsi la fonction de témoignage immanente au genre. Il offre au lecteur friand des détails minuscules de la vie privée de ses proches. Mélanie et Fons font l'objet de quelques portraits remarquables, avec métaphores et comparaisons livresques tirés de l'histoire antique (Tibère et Néron).

L'art du portrait, des Anversois par exemple, s'accompagne du commentaire informationnel : le narrateur exprime directement ses préférences (pp. 223-224). Obéissant à la poétique de la forme brève qui impose des contraintes formelles et stylistiques, il relate des faits courts, saillants, authentiques, remarquables, souvent paradoxaux, sans développement ultérieur (Montandon, 1992 : 100). L'unicité événementielle et le manque de répétition thématique sont des traits également valables dans ce texte. Toute une galerie de portraits des frères est exposée dans le grand chapitre *Les Trappistes*. Le narrateur se détache de ses projections fictionnelles et devient personnage de son propre récit. L'image relève de la pratique de l'ego-centrisme :

> Seul, au centre d'un tableau, et me détache en grand sur le clocher des Trappistes, les champs des Trappistes, les bois des Trappistes, accessoires minuscules pour mettre en relief l'important personnage qu'est mon « Je ». (p. 217)

Les caractéristiques des formes brèves sont la concision et la discontinuité. Elles ne réclament pas une lecture oisive et non participative, mais un effort pour suivre le fil conducteur. L'engouement pour le discontinu s'explique par une certaine attraction pour le marginal, le *presque rien* (*ibidem* : 13). C'est bien le cas dans *En sabots* ou certaines anecdotes sont des jets d'émotion, des télégrammes de l'âme, des esquisses de rêve[1]. Baillon pratique ces formes brèves, ne résistant pas à la séduction irrésistible qu'exerce le petit, le minuscule, le microcosme, la miniature. Pour qu'il y ait une anecdote, dans *En sabots*, Baillon respecte autant les lois du narratif (l'authenticité présumée des faits, la représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser, *ibidem* : 100) qui exige une pointe finale (vue comme une sentence brève et brillante) ou un renversement, comme dans le cas du mot d'esprit.

[1] Le terme *anecdote* désigne aujourd'hui moins un contenu qu'une technique de publication dans le sens de l'inédit. *Anekdotos* signifiait étymologiquement « qui n'a pas été publié », renvoyait à une particularité historique, peu connue, secrète, dont le récit est révélateur. À présent, l'anecdote garde sa portée croustillante, sulfureuse et calomnieuse, ouvre un vaste champ à la curiosité, au désir de savoir irrépressible, et à ce qui est secondaire et marginal. Le sens actuel qui s'est imposé est plutôt de détail intéressant et inconnu ou d'extrait d'un ouvrage. L'art de l'anecdotier consiste essentiellement dans le choix de l'histoire, dans le savoir de choisir dans le continu de l'expérience le fait ou l'événement à mettre en évidence, à rendre singulier et piquant. *Apud*. A. Montandon, *op. cit.*, pp. 98-112.

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

Les anecdotes d'*En sabots* sont des mini-récits qui varient d'un à plusieurs paragraphes, orchestrés afin de peindre la réalité socio-culturelle de la Campine : *Le couvent des Trappistes, La maison communale, L'école, La poste, La gare, La chaussé* (pp. 15-17). Un autre parle de l'aide d'un fugitif traqué par les gendarmes (*L'évadé*). Le narrateur porte un regard d'esthète et d'ethnologue sur les mœurs des villageois, de ses voisins et de ses amis. Il fait parler les animaux : le chien Spitz, le chat Pouce et le cochon Woutte[1]. Les conversations des poules sont transcrites dans une vraie symphonie d'onomatopées.

De petits récits comme *Les grandes aventures*, *La dernière leçon de Mélanie*, *Quelques-uns* (*Sommations respectueuses*, *Le meurtrier*, *La soupe aux raisins*) sont des histoires vécues par le narrateur. Les voisins et les aubergistes du village jouissent de longues descriptions ou de sommaires narratifs à veine réaliste : *Ma propriétaire*, *La centenaire*, *Les Baerkaelens*, *Benooi*). D'autres histoires sont rapportées par celui-ci : (*Eloquence*, dans *Quelques-uns*, pp. 178-180). Les gens simples sont mis en valeur de manière simple, et il arrive rarement que les commentaires à leur sujet soient légèrement ironiques.

Dans *Entre nous*, tout est minutieusement exposé : la vie du couple André-Marie, le partage des tâches domestiques, mais aussi les moments de simple félicité (*Les crêpes*). Ces anecdotes relèvent du biographème. En apothegme en action[2], *En sabots* présentent formes narratives simples qui surprennent des faits épinglés, comme les journées à la campagne remplies de besognes ménagères. *En Sabots* sont également des Ana, des formes narratives privilégiées de la biographie manquée, une sorte de recueil d'anecdotes, traits d'esprit, fragments inédits, des pensées détachées parfois, des fragments de certaines conversations[3].

Nous citons par la suite deux exemples illustratifs de descriptions en style pointilliste, concis. La condensation dans les dialogues se fait en raison de l'économie du travail psychique déployé. Un premier est un trajet en vicinal, *Westmalle-Anvers*, où les substantifs jalonnent ponctuellement le déroulement de l'histoire. La description avance par groupes nominaux (substantifs + adjectifs qualificatifs), ayant tous des emplois métaphoriques :

> […] Puis, halte :
> — *Sint-Antonus !*
> Encore un peu Westmalle. Un couvent des Sœurs Noires. La chapelle paroissiale ; la hutte de Sus Verhœven, le charpentier. […]
> … Des arbres, une charrette ; devant son puits, le fessard d'une fermière :
> —Beau temps, hé ! Monsieur. […]
> Encore une halte :
> — *Ploeg !*
> Une auberge. […]

[1] Les chers animaux du narrateur sont personnifiés. Par exemple, Spitz, son chien berger, répond gentiment aux questions de son maître. Lorsqu'il trépasse, Baillon rend un hommage émouvant à la brave bête : « Timide, obscur, effacé, en sabots, je suis simplement le maître du chien de M. Baillon. » (p. 82)

[2] *Apud* A. Montandon, *op. cit*., p. 100 et suiv. Dans *En Sabots*, le biographème remplit plusieurs fonctions : moins la fonction exemplaire, mais plus la fonction rhétorique (à valeur d'exemple ou d'illustration pour renforcer l'autorité du discours), la fonction de caractérisation (d'un milieu social) et la fonction dialogique (le caractère aléatoire ou l'information directe).

[3] Pour une définition des Ana, voir A. Montandon, *op. cit*., p. 104.

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

> Tiens ! quelle belle mare ! et ces petits bois ! Et ces fermes à chignon rouge et paupières vertes ! […]
> À droite, un hôtel pour les gens de la ville ; […] puis la prison communale. […] Des champs : des blés plus gras, entre moins de bruyère adieu la Campine ! Une ferme avec des volets bruns et blancs ; une deuxième ferme avec des volets bruns et blancs ; une troisième … Les couleurs du propriétaire. […] (pp. 159-160)

Un second exemple est le mini-récit *La ville d'Anvers* : peinture de la ville dans sa citadinité et dans sa modernité, mais, paradoxalement, sans un inventaire quelque bref qu'il soit, des éléments architecturaux qui la caractérisent et l'ont rendue célèbre. De brèves mentions se succèdent

> […] de veilles maisons, des auberges simplement auberges ; des boutiques […] (p. 162)
> Une auto. Deux autos. Cinq autos. Des livres : « Succès du jour », bast ! « La dernière mode », zut ! (p. 163)

L'art du dialogue

En Sabots ne présente pas d'histoire rectiligne, mais des détours conversationnels, des lignes courbes, régies par l'implicite. Le dialogue dans ce texte a une progression logique qui n'exclut pas l'implicite, avec ses composantes, le présupposé et le sous-entendu.

Le village dans la bruyère s'ouvre justement par le dialogue afin d'offrir au lecteur une esquisse d'autoportrait du narrateur par le détour d'un questionneur dont on ne connaît pas l'identité, mais qui provoque subrepticement la confession. A la question explicite *Ce que j'étais*, la réponse est « brève » : « Un Monsieur de la ville. » (p. 9). La séquence est construite sur la technique du ricochet. La conversation est inachevée et éminemment fragmentaire. Les citations suivantes sont à l'appui de ce constat :

> — Jeune ?
> — On l'est toujours.
> — Au physique ?
> — Les genoux trop gros. Des pieds de timide qui s'appuient sur le bord et tournent un peu vers l'intérieur.
> — Marie ?
> — Oui. […]
> — Votre moral ?
> — Un estomac de mufle. Aussi des nerfs de mufle.
> — Et puis ?
> — Comme tout le monde, vaniteux ; hypocrite comme tout le monde ; égoïste comme tout le monde. (pp. 10-11)

Le jeu de la question-réponse peut apparaître sans sous-entendus comme dans l'anecdote *Ma Confession* (pp. 221-228).

Un échange dialogal apparemment banal et simple rend deux points de vue différents sur la même réalité dans *La cuisine* :

> — Regarde, dit Marie, ces cendres sur le pavé ; c'est sale.
> — On a fait un grand feu, Marie.
> — Et sur les chaises, tous ces sacs de farine…

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

— Benooi va cuire le pain, Marie.
— Il y fait noir.
— C'est la faute à l'auvent qui chipe le jour de la fenêtre. (pp. 37-38)

Nous retrouvons un autre exemple de croisement de points de vue différents, voire contradictoires dans *Woutte*, le cochon-ami :

— Un cochon, déclare cet ami, est une sale bête.
— Le sanglier n'était pas laid, mon ami.
— Cet œil qu'on voit à peine…
— Il voyait tout, mon ami.
— Ce groin dans cette auge.
— … n'avait pas besoin d'auge.
— Et quel lourdaud !
— On l'engraisse.
— Il ne pense qu'à manger.
— Mais non : il dort.
— Un paresseux.
— Libre, il courrait. […] (p 115)

À la quête de son identité, le narrateur rend visite aux moines, à la Trappe. Dans l'échange suivant, la question se heure à une certitude absolue, exprimée seulement, sans aucune autre démonstration :

— La vie monastique est très belle, n'est-ce pas mon Père ?
— Oui, mon enfant, très belle.
— Moins belle, cependant …
— Plus, mon enfant. (pp. 214-215)

Humour, rythme et équilibre

Dans le fragment *La langue*, la description d'une petite montagne sur la butte de laquelle gisent trois arbres morts finit en pointe qui a une valeur de réflexion philosophique (maxime) : « Dans ce pays, tout est en forêts et en pleines, on est plus facilement montagne que grand arbre. » (p. 14)

Le narrateur livre d'autres maximes concernant le rythme social : tout amour réciproque est basé sur le profit (*Ce qu'elles disent, Les poules*, pp. 86-87). L'ouverture morale, voire philosophique est spécifique de la forme brève. Nous retrouvons aussi un épisode d'imagination débridée dans *Symphonie* (p. 88) qui s'oppose à un autre *Agonies* [des poules] écrit dans une tonalité dramatique.

L'humour transparaît à travers les petites remarques anodines comme dans *L'église* : « L'église et le château se tournent le dos. Ils sont brouillés. On ne le dit pas, mais je crois qu'ils n'ont jamais pu s'entendre : qui des deux avait la plus grosse tour. » (p. 15)

Sa maison est l'objet d'un commentaire vaguement ironique. L'humour n'est jamais noir ou iconoclaste. Il relève du genre d'humour laconique issu d'une lucidité sans complaisance, euphémistique par ailleurs :

> On voit tout de suite qu'elle [la maison] a été bâtie pour la commodité des bêtes : les gens s'arrangent. (p. 19)
> Sur cette [glace] de droite, deux amours nues se sucent les lèvres. L'un est une petite fille, l'autre très visiblement le contraire (p. 50).

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)

> Les hommes [bohémiens] s'habillent comme tout le monde, en plus sale, avec un grand luxe de trous et de déchirure. Il n'y a qu'une chose : pour être tout a fait beau, le pantalon doit s'évaser par le bas. Ils travaillent de préférence à ne rien faire. (p. 54)
>
> Les poules, ça mange et ça fait le contraire. (p. 59)

L'humour tourne en trivialité lorsqu'il fait des commentaires relatifs au métier de sa voisine, Phrasie (*Mes voisins*, p. 24). Le même sous-entendu humoristique se trouve dans le discours direct de la vieille voisine veuve depuis vingt ans, possesseur de trois poules, qui conclut laconiquement : « Il faudrait un coq et mon mari est mort » (p. 44).

En guise de conclusion

En Sabots n'est qu'un jeu de miroirs à double reflet qui porte autant sur le narrateur de l'histoire que le sujet de l'histoire même. Le texte réussit à séduire le lecteur par un recours systématique à de savoureuses « formes brèves » telles que des anecdotes, des mini-récits, des portraits, des descriptions, des mots que nous avons mis en évidence avec insistance ou en passant. Le texte comporte cent trois de ces formes brèves, par rapport à un autre texte, moins connu, *Par fil spécial*, qui en comporte soixante-dix-huit. Ces fragments ont été très courts concentrés dans quelques lignes, des croquis rapides, ou plus longs s'étendant sur plusieurs pages. Notre dessein principal a été de montrer comment tous ces fragments forment un ensemble plus ou moins harmonieux en imposant au texte humour, rythme et équilibre.

.

Bibliographie

Baillon, André, *En sabots*, Paris, Rieder et C^{ie}, 3^{e} éd., 1922
Montandon, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hatier, coll. « Contours littéraires », 1992
Otten, Michel, « Narration et digression », *Narration et interprétation*, actes du colloque, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1984, pp. 21-34
Textyles. André Baillon, le précurseur, n° 6/novembre 1989.

BDD-A29850 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:07 UTC)