La génération du sens : une lecture du *Catalogue Samuel* de Magritte et Nougé

Tania Collani
ILLE – Université de Haute-Alsace

Synergies *Roumanie* n° 5 - 2010 pp. 233-240

Résumé : *Ce petit et oublié catalogue illustré pour les fourrures de la maison belge Samuel & Cie, présente une dimension narrative (les textes de Paul Nougé) et une dimension visuelle (les illustrations de René Magritte). En s'insérant dans l'héritage d'une vogue inaugurée par Marcel Duchamp et par des illustrateurs de publicité à partir de la fin du dix-neuvième siècle, ce produit hybride et complexe exerce un pouvoir « coopératif » et « génératif » sur l'interprétation du destinataire qui, dans ce cas, se concrétise dans la figure du lecteur et du spectateur. Les références critiques ne se limiteront pas à l'approche historique, sur la base de laquelle on pourrait définir le catalogue dans l'optique de l'esthétique surréaliste. Pour comprendre le mécanisme sous-jacent à la création du sens, il faudra passer à travers les concepts de « génération de systèmes » de Roland Barthes - auteur aussi du Système de la mode, qui s'adapte fort bien à l'objet en question -, de « unlimited semiosis » de Charles S. Peirce et de « conscience collective » de Jan Mukařovský. Seulement à travers ce type d'analyse nous découvrirons la complexité de la structure du sens cachée derrière ces ingénus mannequins habillés de fourrure.*

Mots-clés : *Magritte, Nougé, publicité, interprétation, mode, conscience collective, génération de systèmes*

Abstract : *This little and forgotten illustrated catalogue of the fur coat Samuel & Cie's Maison presents a narrative dimension (Nougé's texts) and a visual dimension (Magritte's illustrations). This hybrid and complex product integrates itself in the trend initiated by Marcel Duchamp and other advertisement illustrators since the end of 19th Century, and it exerts a « cooperative » and « generative » power on the beholders, that is to say readers/viewers. The critic references will not consider only the historical approach, which could limit the study of the catalogue to the collective imagination of Surrealism. In order to understand the mechanism underlying meaning creation, we consider concepts such as Barthes's « generation of systems », Peirce's « unlimited semiosis », and Jan Mukařovský's « collective consciousness ». It is only this type of analysis that can reveal the meaning complexity hidden behind the appearances of these ingenuous fur-wearing young models.*

Keywords: *Magritte, Nougé, advertising, interpretation, fashion, collective consciousness, generation of systems*

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

Dans sa préface à la réédition du *Catalogue Samuel* de 1996, Tom Gutt fait remarquer comment la décision de republier ce qui à l'origine n'est pas un ouvrage destiné à rester dans le temps (un catalogue de fourrures pour l'année suivante, 1928) puisse être contestable. En effet, si d'habitude on ne réédite pas un annuaire téléphonique, on peut accepter l'idée que certains ouvrages acquièrent un nouveau sens et une nouvelle fonction avec le temps – de ce point de vue, tout le monde conviendra qu'une collaboration entre Nougé et Magritte a aujourd'hui une importance bien plus grande qu'en 1927.

En partant des théories sur la complexité et la génération du sens de Mukařovský, Barthes, Peirce, qui se prêtent bien à l'analyse de ce type d'étude sur le sens et sur le rapport entre différents types de systèmes significatifs, nous proposerons une analyse des systèmes inhérents au *Catalogue Samuel* (système de l'art, de la mode et de la publicité, du texte et de l'image, de la littérature). Cette étude nous montrera de quelle façon le sens généré par le *Catalogue Samuel* dépasse la relation binaire entre les tableaux de René Magritte et les fragments de texte de Paul Nougé. Nous verrons de quelle façon la recherche entamée par Magritte et Nougé rentre dans un projet de dépassement des « canons », partagé par les surréalistes. Dépassement qui ne se limite pas à la destruction du sens, mais qui aboutit, au contraire, à des florissantes arborescences de significations.

Plusieurs systèmes sous-jacents se présentent à l'attention du destinataire (lecteur et spectateur) du Catalogue : 1. un système de l'art – les tableaux de Magritte et l'art surréaliste, plus en général ; 2. un système de la littérature – les textes de Nougé ; 3. un système de la publicité et, étant donné qu'il s'agit d'un catalogue de fourrures, un système de la mode ; 4. un système d'interaction entre texte et image. Ce dernier est un système et un expédient très fréquent dans les systèmes de l'art (les titres et les tableaux), de la publicité (le slogan et l'objet publicisé) et de la mode (la photo ou l'illustration et sa légende).

Le système de l'art, de la mode et de la publicité

Dans l'essai que Mukařovský publie en 1936, « L'art comme fait sémiologique », l'auteur définit l'œuvre d'art comme un « signe autonome » (p. 388), et complexe, qui se fonde sur trois composantes : l'« œuvre-chose », qui fonctionne comme un symbole sensible ; l'« objet esthétique », qui fonctionne comme une signification ; et le rapport à la chose signifiée, qui vise tout le contexte social (p. 391). Le linguiste pragois souligne de quelle façon la constitution basique de la conscience individuelle, même aux niveaux les plus profonds, dérive du contact avec la « conscience collective » (p. 387). Le discours de Mukařovský sur la création et la réception individuelle et collective s'avère d'autant plus intéressant que notre support est un Catalogue de publicité de fourrures, adressé à un public précis et avec une fonction communicative bien définie (Jakobson aurait parlé de fonction poétique dominante). Ainsi, en feuilletant rapidement le catalogue, le pinceau de Magritte est tout de suite évident ; et, en appliquant à notre objet d'étude ce que Mukařovský dit à propos de la conscience individuelle s'insérant à l'intérieur d'une conscience collective, l'interprétant cultivé peut facilement inférer que les tableaux, quant à eux, s'insèrent dans une esthétique surréaliste, en raison de plusieurs

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

traits stylistiques communs – suspension dans un contexte non défini, arbitraire des rapports entre les images, jeu sur le perturbant, etc.

La réflexion sémiotique de Peirce est également un outil indispensable, parce qu'elle exalte le procès logique de la génération du sens : tout ce que l'interprétant voit ou comprend, n'est qu'une représentation de quelque chose. Le cerveau de l'être humain, son esprit, ne pourra que percevoir l'apparence du sens, une projection du sens – Peirce parle à ce propos de « *clothing* », de « vêtement », ce qui résulte au niveau terminologique très intéressant pour l'analyse d'un catalogue de fourrures. Ainsi, Peirce écrit que « *the meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off ; it is only changed for something more diaphanous* » (p. 399).

Une dernière réflexion théorique nous amène à faire un détour sur le *Système de la Mode* de Barthes qui, dans son introduction, doit croiser le système de la mode réelle et celui de la mode écrite (ou plus exactement *décrite*). Sans citer extensivement Barthes, on se limitera à dire que dans son essai nous pouvons trouver la question de la distinction entre trois typologies de vêtement – le vêtement réel, le vêtement-image et le vêtement écrit – et trois *shifters*, terme que Barthes emprunte à Jakobson, pour désigner les éléments intermédiaires entre le code et le message – du réel à l'image, du réel au langage et de l'image au langage. Barthes écrit qu'« un énoncé de Mode implique au moins deux systèmes d'information : un système proprement linguistique, qui est la langue (française), et un système "vestimentaire", selon lequel le vêtement (*les imprimés*, *l'accessoire*, *la jupe plissée*, *une veste-brassière*, etc.) signifie soit le monde (les Courses, le printemps, l'âge mûr), soit la Mode » (p. 38).

La complexité du sens implicite au Catalogue comprend des évidents renvois à la publicité, ce qui sous-entend la fonction même du Catalogue – celle de vendre des fourrures à un public-cible. Il ne sera pas difficile trouver dans la période précédant la publication du Catalogue une profusion d'artistes qui s'adonnent à l'activité de publicistes : Chéret, Toulouse-Lautrec, Mucha, sans oublier les contemporains de Magritte et Nougé – O' Galop, Cappiello, Cassandre et Magritte lui-même.

Plus spécifiquement, il faudra tenir compte de la rhétorique de la vente de la mode, qui a un premier exemple illustre dans le huit livraisons de *La Dernière mode* de Mallarmé, que Remy de Gourmont remet à l'ordre du jour en 1913. Magritte et Nougé prennent donc l'initiative du Catalogue, relevant de la « besogne alimentaire », pour se mettre sur le sillage de Mallarmé qui, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, consolide au niveau populaire l'imaginaire et le sens de la mode, de cette ritualité de l'élégance, de la mode comme véritable *modus vivendi*.

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

Génération et segmentation des systèmes de sens

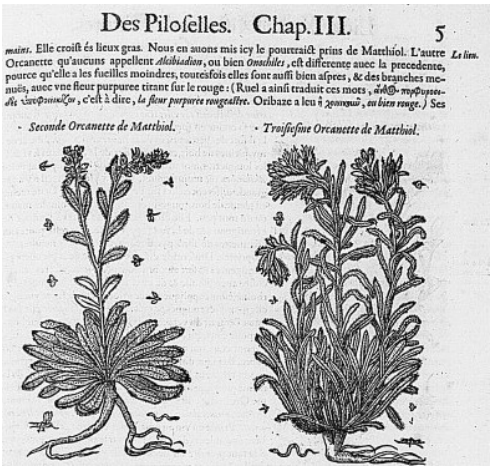
Lorsque Barthes souligne dans son ouvrage l'existence de classes commutatives qui permettent de tracer des équivalences entre le vêtement et la Mode, entre l'énoncé et l'image, il n'avait certainement pas sous les yeux le *Catalogue Samuel* : les textes de Nougé en effet ne décrivent pas l'image. Prenons par exemple la huitième image du catalogue, celle que la Maison Samuel désigne comme « STAR (astrakan garni vison) ». Le texte de Nougé que nous lisons sur la page d'en face n'est pas incompatible avec l'image d'une femme débout, les yeux fermés ; mais il n'est pas exclusif : « Elle invente le monde en toute sécurité. Ses rêves la protègent aussi bien qu'un manteau ». Si nous faisons en effet une épreuve de commutation, non pas entre les deux systèmes texte et image, mais entre le même système du texte, le mécanisme fonctionnera également. Il suffira, par exemple, déplacer la quatorzième phrase de Nougé sur les dix-sept totales à côté de la susdite image, pour voir que le jeu de renvois gardera sa validité. Ainsi, la phrase « S'il se déploie, il change l'horizon, – et vous seule, au milieu, charmeuse de paysages », illustrera aussi bien la quatorzième image que cette femme rêveuse insérée dans un paysage complètement décoré et toutefois insaisissable.

Cette œuvre de commutation est seulement en apparence arbitraire, puisqu'à l'origine du projet du Catalogue, l'ordre des images de Magritte était déjà arrêté et Nougé dut s'adapter. L'auteur essaya plusieurs combinaisons, toujours valables, avant d'aboutir à celle qui sera finalement publiée. D'ailleurs le déplacement arbitraire du commentaire par rapport à l'image est évident aussi dans un travail que Magritte publie en 1929, dans la *Révolution surréaliste*, travail intitulé significativement « Les mots et les images ».

Chaque texte de la page est associé arbitrairement à une image qu'il serait censé d'illustrer. Ainsi, la première image de la page, une feuille avec une légende d'écolier écrite à la main (« le canon »), se trouve associée au commentaire suivant : « Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux »[1]. Dans ce texte presque contemporain, nous nous trouvons donc dans une situation analogue à celle examinée dans le *Catalogue Samuel* : étant donné le procès fréquent de la commutation arbitraire, l'effet de perturbation se produit chez le spectateur en raison d'une surabondance de sens, plutôt que pour un manque de sens (le non-sens). En effet, ce décalage des deux systèmes n'empêche pas la signification ; il déclenche au contraire deux procès de génération en même temps, deux procès qui n'arrivent pas à s'arrêter sur un point commun. Une idée de la difficulté de segmenter le sens évidente aussi chez Barthes, qui écrit à propos de l'image picturale : « Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une chaîne flottante de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens »[2]. Ainsi, en revenant à l'image du « canon » de Magritte, nous découvrons qu'elle joue avec une conscience collective acquise : d'un côté le trait enfantin de l'image et de la calligraphie,

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

font penser au dessin d'un écolier peu attentif ou à un abécédaire original ; d'un autre côté, cette feuille associée à la phrase d'illustration peut renvoyer aux illustrations scientifiques et botaniques des encyclopédies.


Des Piloſelles. Chap. III. 5

maiſes. Elle croiſt és lieux gras. Nous en auons mis icy le pourtraict prins de Matthiol. L'autre Orcanette qu'aucuns appellent *Alcibiadion*, ou bien *Onochiles*, eſt differente auec la precedente, pource qu'elle a les fueilles moindres, toutesfois elles ſont auſſi bien aſpres, & des branches menuës, auec vne fleur purpuree tirant ſur le rouge : (Ruel a ainſi traduit ces mots, ἀνθῶσι πορφυρεοειδὲς ἐρυθρότερον, c'eſt à dire, *la fleur purpuree rougeaſtre*. Oribaze a leu ἢ χροιᾷ πυῤῥᾷ, *ou bien rouge*.) Ses

Le lieu.

· *Seconde Orcanette de Matthiol.* · *Troiſieſme Orcanette de Matthiol.*

En tout cas, la polysémie du mot aussi résulte patente. Le « canon » renvoie à l'arme, mais aussi à un plus général « objet en forme de tube »[3] – ce qui peut faire allusion à la forme tubulaire des veines de la feuille. La deuxième signification du dictionnaire définit le « canon » comme, dans le droit ecclésiastique (le droit « canonique »), un « texte consignant une décision de l'autorité religieuse et fixant la règle de la foi et de la discipline religieuse ».

Ce serait paradoxal qu'on fait appel au canon pour la présentation de ce texte qui bouleverse les règles de la perception et de la nomination du monde, s'il ne contribuait pas, à son tour, à la création de nouveaux canons pour la génération du sens. Donc, en faisant trésor de cette procédure, nous pouvons interroger de manière analogue les références au *Catalogue Samuel*. Quelle est la polysémie sous-jacente à cet ensemble d'images et mots seulement à première vue « insensés » ?

Les nouveaux « canons » du sens ou la conscience collective

De la sédimentation de ces systèmes (la mode, l'art et la publicité), nous arrivons à entrevoir un nouveau « canon » que le Catalogue met en place pour l'interprétation des rapports de sens. Dans cette perspective, nous ne pouvons pas oublier que le surréalisme constitue un autre « canon » sous-jacent à cet ouvrage, puisque les deux auteurs dialoguent activement avec le mouvement, et ce contact s'explicite dans une poétique et une esthétique partagées.

En ce qui concerne le contexte historique, le groupe surréaliste belge fut toujours dans une situation conflictuelle vis-à-vis du groupe surréaliste de Paris, guidé par André Breton. Mais, au-delà des querelles, Nougé et Magritte collaborent avec le groupe français à partir des années vingt. On remarque en effet une consonance de fond entre les recherches menées par les surréalistes et le travail de Magritte et Nougé dans le présent Catalogue. Et, toujours du point de vue historique, aussi l'intérêt pour les relations entre images et mots rentre parmi les préoccupations du surréalisme durant cette période. Au-delà de l'étude de Magritte dans *La Révolution surréaliste*, en 1941 Breton consacre un article au peintre belge, article qui sera inclus dans *Le Surréalisme et la Peinture* : « Seul de cette tendance, il [Magritte] a abordé la peinture dans l'esprit des "leçons des choses" et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée » (p. 99).

En dehors du surréalisme aussi, les expérimentations entre mots et images se font de plus en plus fréquentes au début du vingtième siècle. Les futuristes et les dadaïstes font des compositions typographiques, Guillaume Apollinaire propose ses calligrammes, alors que Marcel Duchamp utilise l'acronyme *L.H.O.O.Q.* comme titre pour sa Joconde moustachue. Dans tous ces cas, le texte déclenche une double génération de sens en raison de son rapport direct avec une image. Magritte et Nougé s'insèrent donc dans cette vague, en ajoutant une formule personnalisée, à cette rupture du rapport binaire standardisé entre titre et tableau : « Les titres de tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres »[4].

En passant du point de vue historique à celui qui concerne plutôt la poétique et l'esthétique du surréalisme, la pratique de Magritte et Nougé est liée à la poétique surréaliste pour le recours à l'analogie arbitraire. L'image visuelle est fortement attachée à l'image écrite, écrit Pierre Reverdy en 1918, dans une définition d'image, qui sera par la suite adoptée par le surréalisme. On peut voir dans le Catalogue des images de femmes suspendues dans un monde mystérieux, dédoublées, souvent décapitées, entourées d'un espace indéfini, rempli de tableaux, d'éventails, de portes, d'arbres, de rideaux. Ces figures féminines se trouvent en puissance dans le « grenier de l'imagination » jusqu'au jour où une coïncidence ou une révélation les appelle en cause – d'où l'anecdote de la phrase qui cogne à la vitre, racontée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 (p. 33). La théorie poétique de l'image surréaliste se fonde toute sur la coopération entre la forme visuelle et la mise en récit de cette forme, même si le récit ne répond pas aux règles de la reproduction et de l'illustration.

Ainsi, la deuxième image du Catalogue, image qui participe de la fascination du surréalisme pour la technique du collage et qui représente une femme sans tête, anticipe le premier roman-collage de 1929 de Max Ernst, intitulé significativement *La Femme 100 têtes*. Ici des photos découpées des magazines populaires vont former une histoire autour du thème en lui-même fort polysémique de la femme qui « s'entête », « sans tête », ou « sang tête ». Le thème de la femme sans tête, présent chez Ernst dès 1921, lorsqu'il compose *La Parole ou Femme-oiseau*, permet d'introduire un autre thème cher à Magritte et aux surréalistes ; le thème des figures humaines hybridées avec des figures d'animaux. Prenons par exemple la douzième image du Catalogue, où une femme à la tête d'oiseau est visible en compagnie d'un autre mannequin : cette planche renvoie à toute une série de tableaux à sujet mythologique d'Alberto Savinio, le frère de Giorgio de Chirico ; mais aussi à d'innombrables tableaux d'Ernst, dont le tardif *Habillement de la mariée* (1940), où l'on observe une figure féminine à la tête d'oiseau habillée d'un manteau de fourrure. Le lecteur/ spectateur devra convenir qu'il se trouve ici devant une « (in)conscience collective », une série de références imaginaires qui peuvent aider à la fixation de la chaîne flottante de significations.

Le même dialogue circulaire, à l'intérieur d'une inspiration esthétique partagée pourrait se faire en relation à l'usage de la figure de la femme comme un mannequin,

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

sujet illustré par l'onzième image du Catalogue, où deux formes stéréotypées, qui servent de support aux fourrures, rappellent plusieurs tableaux de Giorgio de Chirico, dont son *Ettore e Andromaca* de 1917. Les paysages suspendus, non définis, décontextualisés et pourtant chargés, travaillés des planches de Magritte, présentent, quant à eux, des affinités patentes avec les arrière-plans des peintres surréalistes contemporains, tels qu'Yves Tanguy et Salvador Dalí.

Le système du texte et le choix de l'interprétation

L'éditeur du fac-similé du Catalogue, Tom Gutt, écrit de façon provocatrice que tout l'intérêt de l'ouvrage réside dans les textes de Nougé plutôt que dans les images approximatives de Magritte (pp. 12, 14). En évitant de prendre une position dans ce type de jugement de valeur, nous voudrions démontrer de quelle façon les deux systèmes interagissent en générant un complexe réseau de sens. À la lecture des textes de Nougé, il est évident que l'auteur arrive à investir sa tâche d'une signification beaucoup plus profonde par rapport à la contrainte banale (un catalogue de publicité) de laquelle il était parti. Tom Gutt écrit qu'il « ne s'agit plus de choisir un manteau de fourrure […] il ne s'agit plus que de la possibilité offerte à l'homme (ou refusée) de choisir » (pp. 21-22). Le mot « choisir » prend ici une importance capitale, puisqu'il renvoie au mécanisme de génération de sens suggéré par Peirce et Barthes : l'interprétant doit toujours entreprendre des choix de segmentation avant d'arriver aux différents sens sous-jacents.

Nougé entraîne donc le lecteur/ spectateur dans un parcours écrit en utilisant les mêmes expédients que Magritte : des unités simples, primaires, rapprochées de façon arbitraire, pour créer un effet perturbant. Les seize planches de Magritte sont disposées côte à côte des commentaires de Nougé ; mais ces lignes poétiques sont au nombre de dix-sept, non pas de seize. En effet, nous trouvons dans la dernière page une ligne significative de Nougé : « … et l'occasion est toujours là pour se dépasser un peu », phrase en elle-même polysémique, puisqu'elle renvoie au fait que Nougé a dépassé les seize dessins de Magritte ; mais aussi au fait que, au niveau publicitaire, la femme peut se dépasser en choisissant la qualité d'une fourrure de la Maison Samuel ; et, en reprenant le fil rouge ambigu qui inspire tout le texte de Nougé, la phrase peut renvoyer à l'homme qui peut se dépasser, grâce à ses choix. En effet, et nous en venons à l'intentionnalité de ce produit, le catalogue se termine avec la susdite phrase et s'ouvre avec le suivant discours de Nougé, qui rend sinon explicite, au moins polyvalent le but de l'ouvrage : « Contraints de décider, c'est une chose grave que de choisir. Nulle audace, alors, qui ne soit de mise […] Qu'il s'agisse, si l'on veut, d'un manteau de fourrure, l'on sait, pour l'avoir éprouvé, que les fourrures médiocres ne se trahissent pas dès l'abord : c'est à l'usage qu'elles laissent paraître leur imperfection. Notre perspicacité se trouverait en défaut ; il y va de notre confiance. Ici, sur le point de choisir, l'on se sent à l'abri de la ruse, de la fraude. Il suffit. L'on n'a plus qu'à compter avec soi… ». Les trois points de suspension sont d'ailleurs présents au début de la dernière phrase du Catalogue. De ce point de vue, Nougé semble vouloir s'approprier du projet et lui conférer un autre sens, un sens qui va au-delà de sa fonction purement illustrative et commerciale.

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)

Un sens dont la complexité se donne par accumulation (publicité, mode, art, littérature), mais dont l'interprétation doit toujours garder une marge inaccessible, un coin de mystère qui représente une sorte d'amorce pour l'homme, un grenier de sens en puissance qui l'encouragera toujours au choix pour arriver à la compréhension, sans s'arrêter dans les fausses certitudes du savoir.

Bibliographie

Barthes, R., *Système de la Mode*, Paris : Seuil, 1967.

Barthes, R., *Rhétorique de l'image*, in *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 25-42.

Breton, A., *Manifestes du surréalisme* [1985], Paris : Gallimard, «Folio Essais», 1999.

Breton, A., *Le Surréalisme et la peinture* [1965], Paris : Gallimard, «Folio Essais», 2002.

Magritte, R., *Écrits complets*, Paris : Flammarion, 1979.

Magritte, R., N. Paul, *Le Catalogue Samuel* [1927], préface de Tom Gutt, Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, « Collection Fac-similé », 1996.

Mukařovský, J., « L'art comme fait sémiologique » [1936], *Poétique*, n° 3, 1970, p. 387-392.

Peirce, C. S, 1931-1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks, Cambridge (Ma) : Belknap Press of Harvard University Press.

Notes

[1] *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 32.
[2] Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, pp. 31-32.
[3] Toutes les définitions sont tirées du *Trésor de la langue française*.
[4] René Magritte, *Écrits complets*, p. 80.

BDD-A2319 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:08 UTC)