Butler University
Digital Commons @ Butler University

Scholarship and Professional Work - LAS | College of Liberal Arts & Sciences

Spring 2006

Un Voyage de L'oeil à L'autre ou Maldoror Traverse Le Miroir. Quelques Remarques Sur L'Identité et le Flou Dans les Chants de Maldoror

Eloise Sureau-Hale
Butler University

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers

Part of the French and Francophone Language and Literature Commons

Recommended Citation
Sureau-Hale, Eloise, "Un Voyage de L'oeil à L'autre ou Maldoror Traverse Le Miroir. Quelques Remarques Sur L'Identité et le Flou Dans les Chants de Maldoror" / (Spring 2006): -.
Available at http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/236

This Article is brought to you for free and open access by the College of Liberal Arts & Sciences at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Scholarship and Professional Work - LAS by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact fgaede@butler.edu.

UN VOYAGE DE L'ŒIL À L'AUTRE OU MALDOROR TRAVERSE LE MIROIR. QUELQUES REMARQUES SUR L'IDENTITÉ ET LE FLOU DANS LES *CHANTS DE MALDOROR*

ÉLOÏSE SUREAU

LES *Chants de Maldoror* sortent de l'ombre en 1874, quatre ans après la mort encore inexpliquée de l'auteur, Isidore Ducasse dit le comte de Lautréamont.[1] L'ombre, c'est effectivement l'un des thèmes les plus marquants des *Chants* dont les pages sombres, à peine éclairées de furtifs éclairs illuminant des scènes d'une violence rare, entraînent le lecteur vers des « marécages désolés » (Ducasse 123). Dès le titre le lecteur est dérouté : Maldoror est-il l'auteur des *Chants* ou s'agit-il de chants dont Maldoror serait le sujet ? La préposition « de » présente une ambiguïté pour placer le lecteur d'emblée dans une situation de doute, dans l'ombre, le forçant à se demander dans quel univers il vient subitement d'être projeté.[2] Après avoir montré la place de l'ombre et du flou dans le texte en général, cet essai, qui touche à un domaine encore peu exploré, se penchera en particulier sur Maldoror et la place que l'ombre et le flou occupent dans sa quête d'une d'image et d'une identité.

Ducasse favorise les plaines vides, les paysages montagneux ainsi que les lieux marins. Les contours des paysages sont distants, indiscernables, brumeux, pour que le lecteur sente, ressente, pressente les émotions engendrées par la narration, mais ne soit ni gêné ni aidé par des

[1] L'ombre s'étend à l'auteur, Isidore Ducasse, dont le pseudonyme comte de Lautréamont pourrait ne pas avoir été connu de lui, donné après sa mort par son éditeur.

[2] Le lecteur est par ailleurs continuellement placé dans une situation de doute ; il ne sait pas quel type de lecteur il est supposé être et les pistes narratives, généralement brouillées, le forcent à changer d'attitude en permanence.

détails qui troubleraient ses sensations et attireraient son attention sur des éléments qui ne jouent, en fait, qu'un rôle négligeable, et qui permettraient au lecteur de s'orienter. L'aspect onirique du texte ajoute au ton fantastique des *Chants,* plaçant le lecteur dans un univers où irréel, rêve et réalité s'entremêlent : « Qu'il arrive, ce jour fatal, où je m'endormirai ! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel » (Ducasse 298). L'accumulation des objets qui s'animent et l'ombre des arbres se transformant sans apparente raison si ce n'est le vent, procurent au texte le ton d'un imaginaire féerique sinistre. Il fait généralement nuit ou il s'agit de la tombée de la nuit, moment de la journée où la vue s'accoutume péniblement à la perte de lumière, où tout est flou, gris, entre chien et loup, ni tout à fait une chose, ni réellement une autre.[3] Les personnages sont également à peine dessinés. Non seulement la majorité des jeunes garçons (Réginald, Falmer, Mario, Lohengrin, Elsseneur. . .) ne reviennent que rarement au cœur de la narration une fois leur strophe achevée, mais chacun des adolescents (dont l'âge et la physionomie sont flous) apparaît enveloppé d'un halo de fumée, à travers un brouillard narratif :

> Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume [. . .] a tirés d'un cerveau [. . .]. Ils meurent dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé. (Ducasse 220)

Ombres furtives, impressions que le narrateur laisse au lecteur, traces sur le papier, les jeunes gens des *Chants* ne sont que sensations, impressions, brumes. Ils constituent des personnages potentiels, mais ils manquent de fixité. Ils ne procurent en rien un repère rassurant pour le lecteur. L'ombre et le flou sont mis à l'épreuve, brouillant la lecture à tous les niveaux. Ces jeunes garçons semblent collés sur la page, ajoutés au texte, en relief alors que Maldoror cherche une image à plaquer sur son visage vide, nous y reviendrons.

Maldoror glisse le long du texte, à peine visible. Sa présence est plus sentie que vue. Comme les paysages, il laisse derrière lui des impressions, des traces. Il s'apparente au roi des Aulnes, glissant des pro-

---

[3] Le texte des *Chants* n'a pas encore été placé dans un genre précis ; faute de mieux, on l'a placé dans la lignée des symbolistes. Or, les *Chants* multiplient les genres. Ils sont pièces de théâtre, traité de philosophie, prose, chants, roman. Ils sont tout, et ils ne sont rien ; un « livre sur rien » comme *Madame Bovary.*

messes de bonheur à l'oreille des enfants. En confiant au lecteur la tâche de modeler, au milieu de données vagues et souvent contradictoires, un portrait ressemblant de Maldoror, l'imagination participe au flou. Cadavre, spectre de lui-même, dont la voix semble émerger de nulle part, tantôt blond, tantôt brun, aux lèvres de jaspe ou de bronze, il relève de la fantasmagorie. Un large manteau noir recouvre entièrement son être, à l'exception de ses yeux. Maldoror est présenté comme un fantôme, personnage blanc de teint dont le sang a quitté les veines, en quête permanente d'une identité qui demeure impossible à acquérir et reste donc floue.

Un personnage se mirant dans l'eau, ou simplement posant son regard sur l'onde signale le point de départ d'une interrogation sur l'identité.[4] L'image fournit la preuve que le sujet n'est plus unique mais qu'il existe un autre, ni tout à fait lui ni tout à fait différent. Tout au long de la narration des *Chants*, le « je » se cherche. Il tente de se découvrir une identité qui lui est masquée : « Je cherchais une âme qui me ressemblât » (Ducasse 203). Cette âme, il la trouve le temps d'une strophe chez la femelle du requin au fond des eaux (Ducasse 211). Ainsi, la découverte de soi se met en place dans la narration grâce à l'image reflétée.[5] Étrangement, un des portraits qui se dessine sous les yeux de Maldoror n'est visible que de lui seul. L'océan miroir lui renvoie l'image de l'amphibie auquel il se compare :

> En effet, cet amphibie (puisque amphibie il y a, sans qu'on puisse affirmer le contraire) n'était visible que de moi seul, abstraction faite des poissons et des cétacés. (Ducasse 277)

Ce « on » pourrait en effet affirmer ce que bon lui semble, Maldoror étant le seul témoin de la présence de l'amphibie. Si tout au long des *Chants* le lecteur peine à se faire une idée de l'aspect d'un Maldoror en perpétuelle évolution, le portrait de l'amphibie fait également défaut ; il

---

[4] Pour une étude plus approfondie du motif de Narcisse dans les *Chants de Maldoror*, voir le texte de Paul Zweig *Les violences du Narcisse.* Paris : Archives des Lettres Modernes, 1967.

[5] Or et paradoxalement, l'ouvrage refuse de servir de miroir au lecteur qui ne peut jamais réellement se retrouver dans des pages en perpétuelle évolution, le narrateur tantôt l'incitant à fermer le livre, tantôt l'entraînant dans sa lecture vers des pièges parfois à peine masqués, l'apostrophant à volonté, le forçant sans cesse à questionner son statut de lecteur et la nature du texte qui lui est présenté.

reste dans le domaine du flou. Selon Sabine-Melchior Bonnet « Je suis vu donc je suis. L'identité passe par le paraître, par le rôle, par l'approbation, et conditionne l'accès au statut de sujet » (142). Les paysans présents ne pouvant pas déceler la présence de l'amphibie, ils ne reconnaissent donc pas Maldoror en tant qu'individu, en tant que sujet puisque le reflet, cette marque de l'existence, qui fait défaut aux vampires, est absent. La reconnaissance est donc incomplète. D'un côté l'œil de l'amphibie comme son image dote Maldoror d'une identité nécessaire (il voit et est vu, il reconnaît l'amphibie comme l'image de lui-même que lui renvoie l'eau). Toutefois, d'un autre côté et comme un miroir sans tain, le reflet que les autres ne remarquent pas annule Maldoror en tant que sujet, voire en tant que narrateur, car pas d'image, pas de voix.

Un schéma similaire est reproduit au quatrième chant alors que Maldoror, à la cinquième strophe, rencontre une petite fille au bord d'un lac, occupée à cueillir un lotus.[6] La petite fille pose son regard sur le lac, y rencontre celui de Maldoror qui la fixe, la blesse, la pétrifie et la force à se noyer. Il y a désir de la petite fille et de Maldoror d'entrer en contact visuel, sinon l'échange ne saurait avoir lieu. En effet, pénétrer dans l'espace visuel de l'autre revient à se signaler à sa pensée et à se l'approprier, selon Jean Rousset. C'est ce que Maldoror entreprend avec la fillette. Le lac-miroir symbolise la matrice, le lieu de l'enfantement; il désigne la source, l'enclôt de la découverte et de la connaissance. Pour Lacan, grâce au miroir l'enfant se reconnaît en tant que sujet ; il voit son image et comprend qu'il existe, qu'il est un être à part entière, séparé de la mère. Une fois libéré de l'image maternelle, il acquiert la parole qui le place véritablement en position de sujet. Dans les *Chants,* le « stade du miroir » tel que Lacan le conçoit ne parvient jamais à terme. La petite fille ne perçoit aucune de ces identifications. En premier lieu, lorsque son œil touche le lac, c'est l'image de Maldoror qu'elle croise et non la sienne. Elle ne peut donc devenir sujet puisque Maldoror lui retire son identité par l'image. Elle ne s'identifie pas en elle, mais en lui. Deuxièmement, n'ayant pu atteindre cette connaissance de soi, elle ne peut parvenir à la parole. C'est cette parole volée qui permet à Maldoror de perdurer dans le rôle de narrateur. Les deux étapes du développement de l'enfant vers la parole ayant échoué, la petite fille se noie, laissant à

[6] L'on note dans cette strophe une évidente subversion du « Lac » de Lamartine, une volonté de s'approprier les thèmes romantiques pour mieux s'en détacher.

Maldoror le soin de lui ravir son identité et sa voix narrative. La notion de « Je suis vu donc je suis » de Sabine Melchior-Bonnet acquiert ici une toute autre signification : Maldoror, en une fraction de seconde, (re)naît dans les yeux de l'enfant, lui permettant ainsi de lui ravir ce qu'il cherche : une identité, une voix. Or, et paradoxalement, la mort de la fillette replonge Maldoror dans son antre de brume. Il lui a volé sa voix en lui volant son image, mais l'image de Maldoror renvoyée par les yeux de la fillette n'est plus là pour confirmer son existence. Il n'est plus vu, il n'existe donc plus. Cela le force ainsi à reprendre sa course vers une autre victime, une autre identité, une autre image, une autre voix.

Grand admirateur de Poe qu'il nomme « le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool » dans ses *Poésies I* (Ducasse 372), Ducasse reprend pour mettre en scène l'image, le miroir et l'écriture floue des thèmes similaires à ceux présentés dans *William Wilson*. Dans le texte d'Edgar Poe, l'on assiste à la rencontre fortuite entre William Wilson et un personnage surprenant qui non seulement lui ressemble étrangement, mais semble survenir dans la vie du héros à l'heure où se dernier est sur le point de commettre une faute ou un crime, lui murmurant à l'oreille des paroles de sagesse, empêchant malgré lui William Wilson de perpétrer un acte criminel. Comme Maldoror brise le miroir et les adolescents, détruisant la source d'un reflet potentiel, William Wilson excédé en fin de texte provoque son ennemi en duel et le tue. Il supprime l'autre, expirant de fait. L'image donne la mort parce qu'elle évoque la pluralité inadmissible et révèle qu'un des deux reflets est de trop.[7] Les images que Maldoror ou que le narrateur découvre au fil de l'eau ou à travers les miroirs ne représenteraient plus de simples images, mais l'identité, voire *les* identités multiples et réelles de celui qui se mire. Or, l'abondance des possibilités entrave toute identité définitive. La connaissance de soi s'effectuerait alors grâce à l'œil réfléchi par l'eau ou par le miroir. L'amphibie ou la petite fille, loin de n'être que des illusions sorties de l'imaginaire du narrateur, constitueraient son véritable être, non son paraître. Ils n'existent pas sans lui ni lui sans eux, et, paradoxalement, ils existent en-deçà de lui, indépendamment, de la même manière

[7] Remarquons en outre le paradoxe du sujet : il ne peut exister qu'en étant reconnu par l'autre dont il ne peut supporter la présence. Il l'élimine dont, annulant par-là la seule validation de sa propre existence.

que le double de William Wilson vit séparément du narrateur. Maldoror quant à lui, sans eux, vit à peine.

Le narrateur apparaît en permanence comme un être double, un être sujet à un dédoublement de la personnalité, se parlant à lui-même à la troisième personne. L'on voit ici la mise en place du concept de « doppelgänger » cher aux auteurs gothiques. Le « doppelgänger », de l'allemand « double marcheur », est souvent peint comme un diable, un être nuisible à qui le sujet est confronté. On le retrouve chez E.T.A. Hoffmann, chez Fyodor Dostoyevski et chez Edgar Allan Poe. Dans les *Chants*, la présence du « doppelgänger » est ambiguë. Il est difficile d'affirmer qui est véritablement le double et qui est le sujet de Maldoror, du narrateur et des divers personnages, comme l'amphibie ou la petite fille. Ils constituent les images d'un Maldoror en quête de son double, déterminé à combler un vide. Les *Chants* fonctionnent de telle manière qu'il semble que Maldoror soit le double, double du narrateur et double des êtres qu'il croise et annihile sur son passage, tentant, par là même, de passer de l'autre côté du miroir, de changer d'identité et de (re)conquérir son individualité. Maldoror apparaît comme l'ombre de lui- même, voire celle des enfants qu'il hante.

La présence d'une ombre peut constituer la manifestation visuelle de la vie. Dans la nouvelle « A New Year's Eve Adventure » d'E.T.A. Hoffmann, Peter Schlemihl a vendu son ombre au diable et traverse la narration sans reflet sur le sol. Selon les théories psychanalytiques d'Otto Rank, l'ombre représente l'âme. Peter Schlemilh serait donc dépourvu de son âme. De fait, il n'existe pas. Au contraire dans la nouvelle « L'Ombre » d'Hans Christian Andersen, l'ombre se sépare de son hôte et mène une existence autonome, prenant bientôt le pas sur l'hôte. Il semble que si le statut d'être de Peter Schlemilh a disparu avec son ombre, en revanche chez Andersen l'ombre se forge une identité sans corps. Maldoror se place à la croisée de ces deux nouvelles. Il est l'ombre certes, mais il n'est véritablement ni vivant ni mort. Il cherche dans les adolescents et les enfants qui croisent son chemin le corps qui lui servira d'hôte et qui l'acceptera comme ombre, ou mieux, qui s'effacera pour lui laisser la place. Il se cherche un visage, une identité qui s'imprimerait, comme une photographie, sur le sien, comblant le manque. Cependant, Maldoror ne souffre pas l'autre et refuse les images qui lui sont offertes, aussi bien celles des adolescents que celles que lui renvoient les miroirs. Comme l'on accepte mal le voisinage d'un autre

soi-même qui gêne notre individualité, le double est souvent flou, une trace plus qu'un être en soi. Dans la littérature française du dix-neuvième siècle, le double prend généralement la forme d'un être fluide. C'est le cas dans les *Chants de Maldoror*, ou dans les textes de Guy de Maupassant et de Théophile Gautier qui s'écartent d'une œuvre comme *Le Double* de Fyodor Dostoyevski, dans laquelle le double est doté d'une forme humaine et mène une vie parallèle à celle du personnage principal, doté du même nom pour rendre la lecture difficile et confuse comme dans les *Chants,* et déstabiliser le lecteur dans son conformisme. Attendu que le double n'est pas accepté en tant qu'entité séparée totalement du sujet, les doubles et les ombres en littérature sont souvent brouillés, vagues, murmurant, flottants, comme c'est le cas avec Maldoror, en perpétuelle quête de soi, figure floue à la recherche d'une identité inaccessible.

Si les motifs du miroir et du double hantent le texte des *Chants,* l'objet miroir fait cruellement défaut. Lors des rares occasions où il est mentionné, il témoigne de la laideur et Maldoror, qui se voit hideux et scalpé, le fracasse d'une pierre. L'absence de beauté des *Chants* est liée aux cheveux. Ainsi, l'homme de la potence est pendu par les cheveux (Ducasse 258) et le Créateur laisse derrière lui un cheveu comme témoin de sa dépravation au « lupanar » (Ducasse 237). Si le cheveu selon Baudelaire indique le bonheur, la sensualité, l'amour et la volupté, pour Ducasse en revanche l'image positive du cheveu est renversée et transformée en abjection. En effet, Maldoror se plaît à empoigner les adolescents par les cheveux et à les faire tourner sur eux-mêmes, les amenant vers une image plus proche de celle d'un Maldoror cadavérique, en extase devant ces restes capillaires :

> [. . .] Je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et je le fis tournoyer dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne. . . [. . .] Quand, dans un excès d'aliénation mentale, je cours à travers les champs, en tenant, pressée sur mon cœur, une chose sanglante que je conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée [. . .], les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre, poussent ces gémissements lamentables. (Ducasse 283)

En perpétuelle quête d'images, Maldoror force l'adolescent à le regarder et à lui ressembler. La narration se déplace en mouvement circulaire. Maldoror recherche fiévreusement un reflet qui, une fois découvert, ne

lui convient pas. Il brise alors le miroir, tue l'image et son porteur, pour reprendre sa course éternelle entre recherche et déception; son identité demeurant inlassablement floue. Alors que « l'homme épouvantable » de Baudelaire choisit d'observer son image, Maldoror préfère écarter toute trace de sa monstruosité. S'il ne peut la voir, peut-être n'existe-t-elle plus. L'homme épouvantable admet son droit à l'image alors que Maldoror la refuse. Au nom du bon sens, il a sans doute raison. S'il élimine la fillette, c'est aussi bien pour assouvir ses plaisirs personnels que pour effacer tout reflet éventuel, c'est-à-dire une image de lui que la petite fille lui renverrait. Il brise l'enfant comme il brise le miroir. Il est en quête de la beauté que les adolescents angéliques lui montrent,[8] mais, soit par envie refoulée, par peur, jalousie ou dégoût, il la rejette.

L'aspect fantasmatique de Maldoror parcourant les plaines au grand galop, le corps enveloppé d'un large manteau noir pour cacher sa face de cadavre, des jeunes gens dont le lecteur n'aperçoit généralement que la silhouette se détachant sur un fond de texte sombre, des personnages qui *sont* plus qu'ils ne *font*, même s'ils semblent si peu « être », des intempéries créant une atmosphère lugubre, tout ceci participe à la création d'impressions et de taches laissées sur la page et sur un lecteur qui ressent le texte plus qu'il ne lit des actions bien souvent absentes. Rien dans le texte ne pose de contour distinct. Tout se tient à distance. Objets et actions, quand action il y a, sont placés hors de la portée visuelle, généralement dans la pénombre ou dans l'ombre, créant une vision troublée qui s'apparente à la myopie et qui perdurera jusqu'au sixième et dernier chant, alors que le lecteur, frustré et quémandant des explications, ne peut que refaire le chemin inverse, vers le début du texte, pour tenter d'y découvrir ce qui lui a subrepticement échappé à la première lecture, encouragé par un « allez-y voir vous-mêmes si vous ne voulez pas me croire » (Ducasse 358) éloquent. Le lecteur est interpellé, regardé, forcé de participer et de renvoyer son regard au sujet peint qui ne le quitte pas des yeux ; c'est le cas bien entendu du narrataire omniprésent des *Chants*, sans cesse apostrophé, qui ne peut décidément pas lire en paix.

---

[8] La ressemblance entre les adolescents des *Chants* et Georges Dazet, l'ami d'école d'Isidore Ducasse, plus jeune que lui, avec lequel il aurait entretenu une éventuelle relation amoureuse, a souvent été mentionnée. Sur ce sujet, voir le chapitre « La maison de Jean Dazet » suivi de « Le poulpe au regard de soie ». Lefrère, Jean-Jacques. *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont.*

Que celui qui se repaît de lectures faciles s'abstienne de s'aventurer dans les *Chants*, ces pages « pleines de poison » (Ducasse 123) n'étant pas pour lui. Plagiat de textes passés,[9] symbolistes avant l'heure, adulés par les surréalistes, les *Chants* sont un texte limite, flou, passé, présent et futur, d'un genre indistinct, au style changeant. Tout est flou dans les *Chants* : les identités sont vagues, Maldoror et les personnages sont indiscernables, l'on ne sait qui prend en charge la narration :

> Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » On gravera ces quelques mots touchants sur le marbre de ma tombe, et mes mânes seront satisfaits ! (Ducasse 353)

Tout est jeu linguistique dans les *Chants*. La critique n'en est qu'à ses débuts. Elle a devant elle un avenir de critique certes, mais surtout un avenir de lecture et de re-lecture à l'infini, une phrase poussant l'autre, pour tenter avec rage de sortir du désordre qu'apporte l'écriture du flou et du brouillard narratif qui, espérons-le, sera toujours effleuré, étudié, digne d'intérêt, mais jamais dissipé.

BUTLER UNIVERSITY

ŒUVRES CITÉES

Comte de Lautréamont. Isidore Ducasse. *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres. Bibliographie.* Préfaces de L. Genonceaux. R. de Gourmont. Ed. Jaloux. A Breton. Ph. Soupault. J. Gracq. R. Caillois. M. Blanchot. Paris: José Corti, 1953.

Dostoyevski, Fyodor. *Notes from the Underground* and *The Double*. London, Penguin Classics, 1972.

Hoffmann, E.T.A. *The best Tales of Hoffmann*. New York: Dover Publications, 1967.

[9] Les *Chants* sont réellement un texte-jonction, constitués de plagias des œuvres lues et admirées (ou haïes) par Ducasse et qu'il énumère dans ses *Poésies*. Les *Chants* sont également un texte précurseur de mouvements à venir tel le surréalisme, en avance sur son temps mais héritier de ses pairs. Regroupant tous les genres et créant du nouveau, les *Chants* ne peuvent vraiment être définis que comme « flous. »

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir » *Ecrits I.* Paris : Seuil, 1966.
Lefrère, Jean-Jacques. *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont.* Paris : Fayard, 1998.
Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir.* Paris : Imago, 1994.
Poe, Edgar Allan. *The complete Tales and Poems.* New York: Vintage Books, 1975.
Rank, Otto. *Don Juan et Le Double.* Paris : Payot, 1963.
Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent.* Paris: José Corti, 1981.

Copyright of Romance Notes is the property of University of North Carolina Department of Romance Languages and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.