



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

20 | 2018

Résonances d'Écho

---

## Les doubles et les échos élégiaques et prophétiques du moi « étranger » dans les écrits autobiographiques (1821-1856) de Thomas De Quincey

Françoise Dupeyron-Lafay

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4249>

DOI : 10.4000/polysemes.4249

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Françoise Dupeyron-Lafay, « Les doubles et les échos élégiaques et prophétiques du moi « étranger » dans les écrits autobiographiques (1821-1856) de Thomas De Quincey », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4249> ; DOI : 10.4000/polysemes.4249

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

*Polysèmes*

---

# Les doubles et les échos élégiaques et prophétiques du moi « étranger » dans les écrits autobiographiques (1821-1856) de Thomas De Quincey

Françoise Dupeyron-Lafay

---

- 1 L'écho est un bruit répété, répercuté, et souvent amplifié, et il peut être simple, en ne reproduisant les sons qu'une fois, ou multiple quand il les répercute plusieurs fois de suite. Il se traduit donc par la persistance du son après l'arrêt de l'émission de la source sonore. Nous allons donc nous attacher à montrer la façon dont les notions de persistance et de répercussions multiples éclairent le fonctionnement de l'écho dans l'œuvre autobiographique de Thomas De Quincey (1785-1859) dont l'origine « écotique » est liée au deuil inguérissable et au trauma. L'écho, venu des profondeurs du moi et du passé lointain (remontant à l'enfance), est donc un symptôme de la souffrance<sup>1</sup> du sujet et les *Suspiria de Profundis* (1845) en fournissent une illustration des plus éloquentes, en faisant entendre sur le mode de la synesthésie l'écho des soupirs poussés plus de cinquante ans auparavant par De Quincey, enfant et endeuillé par la mort de sa sœur bien-aimée Elizabeth en 1792 :

Some passions [...] will not survive their own appropriate stage. But love, which is altogether holy, like that between two children, will revisit undoubtedly by glimpses the silence and the darkness of old age: and I repeat my belief—that, unless bodily torment should forbid it, that final experience in my sister's bedroom, or some other in which her innocence was concerned, will rise again for me, to illuminate the hour of death. (*Suspiria* 107-108 ; je souligne)

Dans *The Figure of Echo* (1981), John Hollander montre que les échos donnent l'impression troublante d'être des « voix désincarnées » (1) et constate : « Reverberations attending more closely upon the source affect us not as repetitions, but rather by prolonging the originating sound or altering its timbre » (1). Chez De Quincey, nous verrons que le lointain peut se transformer en son contraire, de sorte qu'une source très éloignée au plan temporel peut continuer à réverbérer<sup>2</sup> sans fin, et de plus en plus fort<sup>3</sup>, en raison de

sa puissance affective et mémorielle, à l'inverse de ce qui se passe, au plan purement acoustique, dans le cas d'une source distante et d'échos multiples entraînant un affaiblissement progressif du son. À l'instar des parois rocheuses et des grottes qui peuplent les récits mythologiques, l'œuvre de Thomas De Quincey, à la manière d'un espace de résonance aux exceptionnelles propriétés acoustiques (et affectives), est le lieu de tous les échos, qu'ils soient intertextuels, qu'ils soient bien réels (comme ceux de la maison de Londres<sup>4</sup> en 1802-03, dans les *Confessions* de 1821), mais aussi, et surtout, qu'ils soient mémoriels, affectifs et fantasmés.

- 2 Nous verrons que si les échos sont omniprésents dans l'œuvre autobiographique de Thomas De Quincey et la hantent, sur le mode de la réverbération sans fin, c'est en raison de leur origine traumatique. Nous nous pencherons sur les altérations et les distorsions spatio-temporelles qui en découlent, et qui font se rejoindre et se confondre l'élégiaque et le prophétique, comme si l'écho du non-advenu se faisait entendre. Nous montrerons ensuite en quoi l'écho peut être interprété comme le principe fondateur de l'écriture autobiographique. Cependant, la dualité et le dédoublement intrinsèques à l'acte autobiographique atteignent des proportions si radicales et extrêmes chez De Quincey que son identité de sujet en devient insaisissable et spectrale. Sa voix, démultipliée, délocalisée, et décentrée, résonne par le biais d'une série de doubles fantasmatiques, notamment le Sombre Interprète ou « Dark Interpreter » qui joue à la fois le rôle de reflet et celui d'écho, et instaure un effet troublant d'inquiétante étrangeté inaccoutumée dans les autobiographies de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Les origines traumatiques de l'écho, ses variations et ses réverbérations sans fin dans les textes

- 3 Les échos résonnent dans l'espace du corpus autobiographique tout entier car des éléments se répondent, de manière explicite ou plus allusive, dans un vaste effet de réverbération qui débute avec la version initiale, et très elliptique, des *Confessions*, publiée en 1821, et se poursuit dans *Suspiria de Profundis* (1845), *Autobiographic Sketches* (1853) et dans la version longue des *Confessions*, parue en 1856.
- 4 Dans le corpus, la plupart des échos ne reposent pas sur l'affaiblissement ou la déperdition liés à la répétition, l'éloignement ou la distance temporelle, mais fonctionnent au contraire sur le mode de l'amplification. Ainsi, les *Confessions* de 1856 font entendre une version largement amplifiée (par sa longueur, et par ses réverbérations émotionnelles) de certains épisodes à peine relatés, voire passés sous silence, dans le texte de 1821, comme nous le verrons avec l'épisode de la « Whispering Gallery » de la cathédrale Saint-Paul. Tout se passe comme si, bien loin de nous donner un écho tronqué et/ou affaibli de l'original, certaines scènes du texte de 1856 le pérennisaient et en accroissaient le volume sonore et affectif.
- 5 La cause en est le vécu traumatique de l'écrivain, sa douleur inapaisable, dès son plus jeune âge, à la suite de la perte de nombreux êtres chers (dont sa sœur Elizabeth quand il n'avait pas encore sept ans, en 1792), et son expérience du deuil, jamais achevée.
- 6 Dans la section la plus longue de *Suspiria de Profundis* (« Part I-The Affliction of Childhood »), De Quincey met en récit ces expériences précoces et répétées du deuil, liées au décès de sa sœur Jane en 1790, d'Elizabeth en 1792 et de son père en 1793. « Part I » et le célèbre essai « The Palimpsest » qui lui fait suite présentent les multiples résurgences

et réverbérations de ce vécu traumatique assimilé à un séisme aux violentes ondes de choc : « the enormity of the convulsion which really [any memorable grief] caused », « its immediate pressure, so stunning and confounding », « its oscillations » (*Suspiria* 128). Bien que l'auteur semble généraliser en employant des formes impersonnelles et/ou le pluriel, comme dans « those in whom a profound nature has been upheaved by central convulsions » (*Suspiria* 152), nous comprenons sans peine que ces « convulsions » sont en réalité strictement autoréférentielles et relèvent de l'intime : « minds that are impassioned on a more colossal scale than ordinary, deeper in their vibrations, and more extensive in the scale of their vibrations [...] will tremble to greater depths from a fearful convulsion, and will come round by a longer curve of undulations » (*Suspiria* 129, note de bas de page).

- 7 Les réverbérations affectives de la « convulsion », une métaphore centrale et irradiante, se déclinent sur les modes visuel et sonore et reposent sur un schéma circulaire et cyclique (« these phases of revolving affection », *Suspiria* 128) dont le fonctionnement redouble et recoupe celui de l'écho. Les très nombreuses occurrences et modalités de ces « convulsions » et de leurs réverbérations élaborent peu à peu un réseau métaphorique vaste et complexe qui fait se rejoindre le sismique et l'échotique : « So also [...] do the primary convulsions of nature [...] come round again and again by reverberating shocks » (*Suspiria* 129). De Quincey lui-même, précisément parce qu'il utilise ce réseau d'images qui résonnent en écho dans le corpus d'une manière si récurrente et lancinante, nous invite implicitement, à partir du point focal de *Suspiria*, à cette lecture de l'œuvre autobiographique comme une entreprise auto-analytique. Il arrive même, ponctuellement, qu'il nous oriente *explicitement* vers ce type d'interprétation : c'est le cas dans *Suspiria* quand il éclaire la portée et la signification profonde de cette hypallage du passé (et ses douleurs inapaisables<sup>5</sup>) qui « convulse » la faculté onirique (et les cauchemars d'opium des *Confessions*)<sup>6</sup>.
- 8 Les schémas circulaires et cycliques sur lesquels reposent les métaphores de la convulsion et de l'écho montrent bien que, tout comme les blessures anciennes demeurent inguérissables (voire de plus en plus douloureuses), l'entreprise autobiographique de Thomas De Quincey (à visée cathartique et curative) ne sera jamais achevée. L'un des cauchemars d'opium des *Confessions* de 1821, celui illustrant l'année 1820, constitue le paradigme de l'un des modes opératoires de l'écho et de la réverbération comme expressions du deuil dans le corpus :
- Then came sudden alarms [...] and at last, with the sense that all was lost, female forms, and the features that were worth all the world to me, and but a moment allowed—and clasped hands, and heart-breaking partings, and then—everlasting farewells! And with a sigh, such as the caves of Hell sighed when the incestuous mother uttered the abhorred name of death<sup>7</sup>, the sound was reverberated—everlasting farewells! And again and yet again reverberated—everlasting farewells!  
(77)
- 9 Il y a ici, sous l'égide de Milton (référence centrale dans l'imaginaire quinceyen), écho « au carré » pourrait-on dire, car le Livre II (787-789) de *Paradise Lost* résonne dans le texte et en intensifie la réverbération mémorielle<sup>8</sup>. Ces adieux rappellent aussi ceux de Narcisse (chez Ovide), auxquels répond Écho<sup>9</sup>, mais surtout, ce rêve paroxystique de 1820 traduit un flottement identitaire que sa syntaxe entretient en n'identifiant à aucun moment la source ou l'origine des soupirs poussés, des paroles prononcées, des adieux répétés, et de ces sons déchirants qui résonnent et se répondent sans fin et qui hantent l'auteur et ses écrits.

- 10 Les adieux éternels qui résonnent en 1820 sont le pendant des baisers (« never-ending kisses », *Suspiria* 105) qu'il n'a pu, enfant, donner à sa sœur en 1792. Le lendemain de sa mort, à midi, il réussit à se rendre à son chevet, seul et en secret, la clef ayant été laissée dans la serrure de la porte de sa chambre. Cette première visite tourne court, car il prend la fuite, effrayé en entendant un bruit de pas dans le couloir, et elle est donc, sans qu'il le sache, la dernière car, lorsqu'il veut retourner dans la chambre d'Elizabeth, il ne peut y entrer car la clef a été enlevée de la serrure. Il comprend que franchir le seuil de cette chambre pour la dernière fois (« passing for ever from my sister's room », *Suspiria* 107) le condamne à revivre à jamais la douleur de la séparation et signifie un exil et une errance sans fin, privé de clefs. Curtis Perry souligne leur importance centrale dans « Piranesi's Prison: Thomas De Quincey and the Failure of Autobiography » : « [...] the key is already both real and resonantly allegorical » (822) ; « The "key"—that which renders experience explicable—is no longer located within the limits of rational, textual control » (812). Ainsi, à cause de cette clef perdue et à jamais inaccessible, les *Confessions*, et le projet autobiographique dans son entier, se déroulent sur le mode de la répétition et de l'écho sans fin, sans issue ou conclusion possibles. Cette scène majeure des *Suspiria* de 1845 fait écho au rêve de 1820 des *Confessions* mais le précède largement au plan chronologique, nous montrant que ces jeux d'échos troublants ne cessent de hanter l'espace autobiographique quinceyen.

## Altérations et distorsions de la temporalité dans l'espace autobiographique : échos élégiaques, échos prophétiques

- 11 L'écho, tel un médium, permet donc de faire résonner dans l'espace autobiographique des voix désormais silencieuses, celles des êtres aimés et perdus, et surtout, celles des différents avatars passés de l'auteur. Le moi est ainsi confronté « aux voix qui parlent au plus profond de lui », et « toutes ces voix défuntes réveillent les échos enfouis au plus profond du moi, les échos du désir » (Gély-Ghedira 258).
- 12 L'écho autobiographique, longtemps différé par rapport à l'expérience, n'advient inévitablement qu'après coup, induisant des altérations liées à la temporisation. Il arrive alors que le vécu prenne *a posteriori* une valeur et une puissance prophétiques qu'il ne possédait pas alors. Paradoxalement, chez De Quincey, l'amplification est d'autant plus forte que la mise en récit est tardive, comme en témoigne l'épisode majeur de la Whispering Gallery de la cathédrale Saint-Paul où résonne *toujours et encore* (en 1856) et où résonne *déjà* (en 1800) l'écho prophétique et terrifiant de ce qui n'était pas encore advenu, à savoir ses tribulations et ses souffrances à la suite de sa fugue irraisonnée de la Manchester Grammar School en 1802, sa déchéance et son addiction à l'opium, et sa dépression chronique.
- 13 Cette scène (remémorée) de la Galerie des Chuchotements de la cathédrale Saint-Paul, visitée à l'âge de quinze ans, assombrit par avance l'épisode de la fugue du pensionnat de Manchester. Il s'agit d'une anticipation rétrospective des malheurs à venir, par une savante manipulation temporelle que seuls l'expérience et le recul permettent d'effectuer<sup>10</sup>, ce que Hollander appelle « the pre-posterous (literally) » (102).
- 14 Dans les *Confessions* de 1856, cette scène, absente de celles de 1821, précède immédiatement le matin de la fugue du pensionnat et le moment où l'adolescent fermera

pour toujours la porte de sa chambre, écho assourdissant au plan affectif du moment où la porte d'Elizabeth sera fermée pour toujours. De Quincey explique en note les étranges propriétés acoustiques de la galerie qui renvoie des échos tonitruants du moindre chuchotement (72), rappel des « réverbérations » à l'infini de la douleur de la séparation dans le rêve de 1820 des *Confessions* (1821).

[...] [I] had suddenly been surprised by a dream, as profound as at present, in which a thought that often had persecuted me figured triumphantly. This thought turned upon the fatality that must often attend an evil choice. As an oracle of fear I remembered that great Roman warning, *Nescit vox missa reverti* (that a word once uttered is irrevocable) [...]

The sentiment of nervous recoil from any word or deed that could not be recalled had been suddenly re-awakened on that London morning by the impressive experience of the Whispering Gallery. *At the earlier end of the gallery* had stood my friend, breathing in the softest of whispers a solemn but not acceptable truth. *At the further end* [...], the solemn truth reached me as a deafening menace in tempestuous uproars. And now in these last lingering moments, when I dreamed ominously with open eyes in my Manchester study, once again that London menace broke angrily upon me as out of a thick cloud with redoubled strength; a voice, too late for warning, seemed audibly to say, "Once leave this house, and a Rubicon is placed between thee and all possibility of return. Thou wilt not say that what thou doest is altogether approved in thy secret heart. Even now thy conscience speaks against it in sullen whispers; but at the other end of *thy long life-gallery* that same conscience will speak to thee in volleying thunders". (72-73 ; je souligne)

La Galerie, métaphore de la vie n'est pas tant décrite en termes spatiaux que temporels, comme le montre l'opposition binaire entre ses deux extrémités, qualifiées de « earlier end » et de « further end », qui exprime plus une histoire, une séquence narrative qu'une configuration spatiale des lieux. Si « further » est polysémique et peut signifier à la fois « plus loin » et « ultérieur », il n'en va pas de même de « earlier » qui dénote exclusivement l'antériorité temporelle et la scène rappelle donc ce qu'évoque Hollander à propos de la logique bidirectionnelle de l'écho : « the anterior voice is made to seem the echo of the present one » (102)<sup>11</sup>.

- 15 Le caractère obsédant de la « Whispering Gallery »<sup>12</sup> et son rôle dans les *Confessions* de 1856 sont liés à sa bidirectionnalité spatio-temporelle (le « pre-posterous » de Hollander) et cette scène infléchit la manière dont la fugue de la Manchester Grammar School, et les errances au pays de Galles et à Londres, sont présentées. Dans l'espace textuel, la scène de la fugue est relatée *avant* celle de la Galerie qui lui est, en revanche, antérieure de deux ans. De Quincey écrit à propos du jour fatidique précédant sa fugue du pensionnat : « I heard for ever some sullen echo of valediction » (67). Cet adjectif « sullen » préfigure ou fait écho à, selon que l'on adopte la chronologie textuelle ou biographique, les « sullen whispers » (73) de la Galerie. Après la fugue, à la fin des errances au Pays de Galles et avant celles de Londres, les échos obsédants des désastres non advenus résonnent de nouveau dans un hôtel de Shrewsbury, dans l'ancienne salle de bal, immense et surannée, que l'on attribue au jeune homme en guise de chambre : « the sumptuous room allotted to me [...] was a ball-room of noble proportions » (112).
- 16 L'expression qui caractérise son aspect et son acoustique – « echoing hollowness » (113-114) – montre bien que le vide s'apparente en réalité à un trop-plein ; il en va de même lorsque le récit évoque avec nostalgie le fantôme des bals qui s'y tenaient autrefois : « the crowding and evanescent images of the flying feet that so often had spread gladness through these halls on the wings of youth and hope at seasons when every room rang with music » (114). Comme celle de la Whispering Gallery, la poétique de

l'espace et la temporalité de cette scène des *Confessions* de 1856 repose sur une bidirectionnalité textuelle et biographique vertigineuse car on y perçoit l'angoisse de la perte, déjà survenue, et à venir. On ne peut manquer d'y entendre les échos d'autres bals, anciens et eux-mêmes fantomatiques, relatés dans les rêves d'opium des *Confessions* de 1821 : ils sont associés à la Guerre civile des années 1640, à la mort et à la séparation, et leur contexte agonistique, en lien direct avec celui du rêve de 1820 (et ses adieux éternels) déjà évoqué, fait se rejoindre tragédie collective et individuelle<sup>13</sup>. De plus, on entend aussi dans la scène de l'hôtel d'autres échos de type prémonitoire qui brouillent les frontières spatio-temporelles entre l'hôtel de Shrewsbury et la Whispering Gallery :

Still, as I turned inwards to the echoing chambers, or outwards to the wild, wild night, I saw London expanding her visionary gates to receive me, like some dreadful mouth of Acheron [...]. Thou also, Whispering Gallery! Once again in those moments of conscious and wilful desolation didst to my ear utter monitorial sighs. For once again I was preparing to utter an irrevocable word, to enter upon one of those fatally tortuous paths of which the windings can never be unlinked. (114)<sup>14</sup>

- 17 Mais on le voit une fois de plus, la source sonore et surtout affective de ces échos multidirectionnels est la perte d'Elizabeth qui ne cesse de réverbérer. Dans *La Nostalgie du moi*, Véronique Gély-Ghedira remarque d'ailleurs que « [l]a valeur prophétique de l'écho » résulte aussi de « son association à la statue de Memnon, telle qu'elle est évoquée par Callistrate le sophiste dans ses *Ekphraseis* (1 et 9) : le parallèle se fait entre la statue de pierre à qui la lumière de sa mère donne une voix, et la nymphe Écho dont le corps est devenu pierre » (Gély-Ghedira 197-198). John Hollander évoque de son côté le lien unissant les mythes d'Écho et de Memnon : « [...] that stone image was given voice by the light of its mother, Dawn, falling upon it, and thereby parallels Echo, whose body became stone » (13, note 5). De fait, la scène des *Suspiria* décrivant Elizabeth morte, et comme pétrifiée, fait précisément écho à ces analyses car le vent qui souffle dans la chambre de la fillette est décrit en ces termes : « uttering [a] hollow, solemn, Memnonian but saintly swell » (105) et « the one sole *audible* symbol of eternity » (105) :

From the gorgeous sunlight I turned round to the corpse. There lay the sweet childish figure; there the angel face; and, as people usually fancy, it was said in the house that no features had suffered any change. [...] but the *frozen eyelids*, the darkness that seemed to steal from beneath them, *the marble lips*, *the stiffening hands*, laid palm to palm [...], could these be mistaken for life? Had it been so, wherefore did I not spring to those heavenly lips with tears and never-ending kisses? But so it was not. I stood checked for a moment; awe, not fear, fell upon me; and, whilst I stood, a solemn wind began to blow—the most mournful that ear ever heard. Mournful! that is saying nothing. It was a wind that had swept the fields of mortality for a hundred centuries. (*Suspiria* 105 ; je souligne)

Ce vent de mort memnonien, dont l'écho séculaire remonte à la nuit des temps, ne cesse de résonner et ses réverbérations funèbres continuent d'accompagner les deuils ultérieurs subis par De Quincey (après celui d'Elizabeth), qui se font eux-mêmes écho : « and three times in my life I have happened to hear the same sound in the same circumstances, viz. when standing between an open window and a dead body on a summer day » (*Suspiria* 105).



## L'écho, principe fondateur de l'écriture autobiographique

18 À l'instar de ce vent memnonien, l'autobiographie est une énonciation qui, à la manière d'un écho (mémoriel) persistant mais longtemps différé (dans sa mise en récit), reproduit et fait entendre un « texte » original (le vécu du sujet, son passé) dont les altérations révèlent l'étrangeté irréductible mais surtout, paradoxalement, la vérité profonde au plan affectif<sup>15</sup>. Il s'agit d'un phénomène similaire à celui que Véronique Gély-Ghedira décrit dans *La Nostalgie du moi* à propos de la poésie, c'est-à-dire la manière dont « le moi dialogue avec l'écho de sa propre voix pour constituer cet *alter ego* qu'est le sujet lyrique » (10). De Quincey adulte se fait donc l'écho de son moi enfant, privé à l'époque non d'une voix, mais d'une voix *audible*. Comme il l'écrit dans *Suspiria* : « I decipher what the child felt only in cipher. [...] I the child had the feelings, I the man decipher them. In the child lay the handwriting mysterious to *him*; in me the interpretation and the comment » (note 2, 113)<sup>16</sup>. En cela, les mécanismes mis en œuvre par l'autobiographie s'apparentent aussi à ceux de la traduction. C'est ce que montre clairement la phrase d'ouverture du Prologue de *The Go-Between* (1953) de L.P. Hartley, où le narrateur sexagénaire<sup>17</sup> écrit « The past is a foreign country: they do things differently there » (7), pour introduire sa découverte du journal intime de son enfance, oublié, et enfoui dans une vieille boîte en carton. Quelque cent ans plus tôt, De Quincey avait déjà bien compris que le passé était comme une terre étrangère écrite dans une langue étrangère, en raison de sa nature traumatique. Le récit qui fait écho à ces épisodes vécus lointains tente donc d'en donner une traduction, mais aussi de rendre ce vécu audible et intelligible, de le maintenir en vie. Il s'agit bien, en écrivant sur soi et en faisant entendre cet écho de soi en différé, d'une question de survie, celle du passé, et celle des différents « moi » du passé.

19 Comme le constate Clément Rosset dans *Impressions fugitives* (2004), l'ombre, le reflet ou l'écho, loin d'être « des prolongements fantomatiques du réel » (10) en sont des « signatures [...] garantissant son authenticité » (9). Ces « doubles de proximité » (10) représentent les « compléments nécessaires » et les « attributs obligés » (10) du réel et s'ils « viennent à manquer, l'objet perd sa réalité », « devient fantomatique » (10), et comme frappé d'un « arrêt de mort » (12). De Quincey montre cependant dans *Suspiria* que la version présente, parce que, paradoxalement, elle est la même, n'est en même temps jamais la même, et que changer s'apparente à une forme de mort comme le suggère l'emploi étonnant du verbe « survived » (92).

An adult sympathizes with himself in childhood because he is the same, and because (being the same) yet he is not the same. He acknowledges the deep, mysterious identity between himself, as adult and as infant, for the ground of his sympathy; and yet, with this general agreement, and necessity of agreement, he feels the differences between his two selves as the main quickeners of his sympathy. He pities the infirmities, as they arise to light in his young forerunner, which now, perhaps, he does not share; he looks indulgently upon the errors of the understanding, or limitations of view which now he has long survived [...]. (*Suspiria* 92)

Dans « Thomas De Quincey: Self-Effacing Autobiographer », Stephen J. Spector évoque la polarité entre la « présence » et la « représentation », de sorte que le « déchiffrement » du message passé est une « traduction » : « and so presence is always deferred » (509).



Ainsi, pour Louis Renza, que cite J.R. Watson dans « Thomas De Quincey: The Opium-Eater and Other Selves », « the act of translating the events of one's life into language necessarily robs them of what makes them the events of one's life, the experience of having lived them oneself » (14). L'altération va donc de pair avec une forme d'altérité, phénomène que met en relief Anne-Emmanuelle Berger dans son article « The Latest Word from Echo » (1996) où elle explore la question du lien unissant l'origine et sa dérivation, la production et la reproduction (621) et montre que la nature différée de la reproduction va de pair avec une différence de contenu quand la nymphe répète les mots prononcés par Narcisse (622). Ces considérations apportent un éclairage précieux sur le fonctionnement « écotique » de l'autobiographie elle-même : « [...] the echo as a phenomenon retains the living memory, strangely spectral while at the same time amplified, of the human voice. Thus, Echo does not exactly disappear. She outlives the others [...] » (Berger 623).

- 20 Mais, contrairement au reflet ou à l'ombre qui sont des doubles de proximité « plutôt rassurants » (Rosset 63), la présence de l'écho « suggère quelque chose d'un peu étrange et troublant » (63). En effet, on ne se reconnaît jamais totalement en lui (64) et la reconnaissance n'est jamais immédiate du fait de sa manifestation différée qui constitue un « effet de *lointain* » (64) contrairement à ce qui se passe avec l'ombre ou le reflet. L'effet d'inquiétante étrangeté vient d'une part de l'inévitable temporisation qui s'opère et d'autre part, du fait que l'écho, « agent lointain chargé de propager votre identité dans les alentours » (65), « pervertit votre voix au lieu de lui renvoyer son fac-similé » (65)<sup>18</sup>. Ainsi, « [i]l y a, dans l'écho que vous renvoie votre parole, quelque chose qui non seulement n'y répond pas mais évoque une parole un peu autre (et aussi un peu lugubre) » (65), à la fois « écho de ma propre voix » et « écho (voire émission autonome et hallucinatoire) d'une autre voix que la mienne » (70).
- 21 Néanmoins, et c'est là toute son ambiguïté et son paradoxe, particulièrement dans le domaine autobiographique, « l'écho [...] possède un pouvoir de nous conforter dans notre identité et notre réalité supérieur à celui dont disposent l'ombre et le reflet » (71), et Rosset invoque à ce propos une intéressante homophonie faisant de l'écho le « parent le plus proche de l'ego » (72).

## Dédouplements et vertige identitaire : le Sombre Interprète et l'inquiétante étrangeté

- 22 L'identité de De Quincey est cependant instable, comme en témoignent les divers pronoms personnels qu'il utilise : outre la première personne, certes dominante, il se désigne aussi comme un « il » dans les *Confessions* (« an opium-eater », « a scholar »<sup>19</sup>), voire comme un « tu » dans le contexte des épisodes d'enfance, comme ce « you were a little ignorant thing then » (*Suspiria* 156)<sup>20</sup>. De plus, sa voix, polyphonique, résonne, démultipliée, à travers une série de doubles (ses avatars) qui lui font écho *quand il se tait*. Le Sombre Interprète ou « Dark Interpreter » est l'un de ces doubles dans la section des *Suspiria* intitulée « The Apparition of the Brocken ». De Quincey y évoque le curieux phénomène optique, appelé « Spectre du Brocken », qui se produit sur le Brocken, point culminant du massif du Harz en Saxe-Anhalt, quand certaines conditions météorologiques sont réunies :

The spectre takes the shape of a human figure [...] on the blue ground of the sky, or the dark ground of any clouds that may be in the right quarter [...], or perhaps

strongly relieved against a curtain of rock [...], and always exhibiting gigantic proportions. At first, from the distance and the colossal size, every spectator supposes the appearance to be quite independent from himself. But very soon, he is surprised to observe his own motions and gestures mimicked, and wakens to the conviction that the phantom is but a dilated reflection of himself [...] more coy in coming forward than the Lady Echo of Ovid. (*Suspiria* 154, note)

Néanmoins, il devient vite clair que ce phénomène, d'abord présenté sur le mode impersonnel et général, possède une valeur symbolique individuelle qui relève de l'intime dans ce qu'il a de plus douloureux. La description de l'Apparition et de ses modalités est étroitement associée au deuil subi par De Quincey dans son enfance et c'est précisément dans ce contexte d'affliction indicible et inapaisable que ce spectre se manifeste, apparemment accablé par la douleur, « as if he also had a human heart, and that *he* also, in childhood, having suffered an affliction that was ineffable, wished by these mute symbols to breathe a sigh<sup>21</sup> towards heaven in memory of that affliction [...] » (156). Paradoxalement, bien que le Spectre soit comparé à Écho, lorsqu'elle se cache, farouche, dans le récit d'Ovide (*Métamorphoses* III, 376-378), il ne produit initialement aucun son et il est d'ailleurs décrit comme muet (« dumb », 155 ; « mute », 156). La référence à Ovide préfigure pourtant le rôle complexe qu'il va par la suite jouer, combinant le statut d'image spectrale, de reflet, de double et celui d'écho, un écho de l'ineffable et de ce qui n'a pas encore été dit : « [...] the apparition is but a reflex of yourself ; and in uttering your secret feelings to *him*, you make this phantom the dark symbolic mirror for reflecting to the daylight what else must be hidden for ever » (156).

23 De Quincey lui donne alors le nom de « Dark Interpreter » qui résume bien son hybridité et sa complexité, et renvoie d'ailleurs à la polysémie du mot « écho » en français, à la fois phénomène acoustique et optique, quand il désigne une image quasi dédoublée avec un effet de flou qui empêche de distinguer l'original de la forme qui le déborde, phénomène décrit en anglais par le substantif « shadow ». Ces glissements troublants entre le visible et l'audible, particulièrement évidents chez De Quincey, sont, de fait, ancrés dans une longue tradition remontant à l'Antiquité. Au chapitre 1 (« Echo Acoustical »), Hollander présente l'écho via la notion d'*imago vocis* (11) et de reflet : « Echoes are the *reflections* of sounds from solid surfaces » (Hollander 1 ; je souligne).

24 Mais, bien qu'il fasse de ce « Dark Interpreter » son double, De Quincey le perçoit aussi, d'une manière trouble, comme une figure de l'inquiétante étrangeté.

[...] the Interpreter sometimes swerves out of my orbit, and mixes a little with alien natures. I do not always know him in these cases as my own parhelion.<sup>22</sup> What he says, generally, is but that which *I* have said in daylight [...]. But sometimes, as his face alters, his words alter; and they do not always seem such as I have used or could use. (156)

Understand, however, the Interpreter to bear generally the office of a tragic chorus at Athens. The Greek chorus is perhaps not quite understood by critics, any more than the Dark Interpreter by myself. But the leading function of both is not to tell you any thing absolutely new, *that* was done by the actors in the drama; but to recall you to your own lurking thoughts—hidden for the moment or imperfectly developed, and to place before you [...] such commentaries, prophetic or looking back [...], as would or might have occurred to your own meditative heart—had only time been allowed for its motions. (157)

Ce « Dark Interpreter » s'apparente donc à ce que Véronique Gély-Ghedira, s'inspirant du concept utilisé par Jean-Michel Maulpoix dans *Figures du sujet lyrique*, nous dit de cette entité spectrale, « la quatrième personne du singulier », qui exprime la nature diffuse, incertaine et diffractée de la voix et de l'identité du sujet (295-296). L'écho doit être

« perçu et considéré comme un autre que le sujet qui parle » (170), de sorte que la frontière entre dialogue et monologue est fluctuante, instable, voire indécidable : « Contrairement aux apparences, le dialogue avec l'écho n'interrompt pas le monologue pour instaurer un dialogue : ce qu'il impose, c'est une prise de conscience du monologue et de son statut » (Gély-Ghedira 275). Qu'il soit conçu comme un reflet ténébreux ou comme un écho, le « Dark Interpreter », comme le fait l'ombre pour Rosset, opère une « quasi-occultation visuelle », et surtout « figure un début d'évanouissement de l'objet [qu'il] accompagne » (47).

- 25 L'écho de quelles voix l'œuvre autobiographique nous fait-elle donc entendre : celle du « mangeur d'opium », en proie aux affres des cauchemars d'opium, celle du « scholar », cet érudit si rationnel et en pleine possession de ses facultés, celle de l'enfant de 1792, alors sans voix, celle du « Dark Interpreter », pourtant muet, mais si éloquent et prophétique, celle des autres doubles imaginaires et fantasmés de De Quincey ? Est-ce bien, tantôt l'une, tantôt l'autre de ces voix qui résonne en écho, ou *in fine*, n'en est-ce véritablement aucune ou est-ce toutes à la fois ?<sup>23</sup> Dans l'œuvre de De Quincey, les échos parce qu'ils prennent leur source dans le deuil et le trauma, fonctionnent sur le mode de l'inquiétante étrangeté, menant une existence autonome qui échappe en partie au contrôle de l'auteur.
- 26 Pour Watson, De Quincey est un « moi caméléon » (15) et pour Spector : « What is named "De Quincey" is effacement, metaphorization, and metamorphosis without beginning, without center, and without end » (520)<sup>24</sup>. Ce que nous donne à entendre l'autobiographie, ce n'est donc pas la voix d'un De Quincey unique et stable, ce qu'elle nous donne à écouter et à voir, ce n'est pas l'autoportrait d'un individu et d'un artiste mais l'ombre et le reflet, comme dans un miroir obscur et brisé, d'un sujet spectral devenu l'écho torturé, hanté et obsédant de la douleur sans fin du deuil.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Berger, Anne-Emmanuelle. "The Latest Word from Echo". Rachel Gabara (trans.). *New Literary History* 27.4 (Autumn 1996): 621-640.

De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Grevel Lindop (ed.). Oxford: OUP, "Oxford World's Classics", 1998.

De Quincey, Thomas. *Suspiria de Profundis* (1845). Grevel Lindop (ed.). Oxford: OUP, "Oxford World's Classics", 1998.

De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater* (1856). Ware: "Wordsworth Classics", 1994.

Dupeyron-Lafay, Françoise. *L'Autobiographie de Thomas De Quincey : une anatomie de la douleur*. Paris : Michel Houdiard, 2010.

Gély-Ghedira, Véronique. *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*. Paris : PUF, 2000.

Hartley, L.P. *The Go-Between* (1953). London: Penguin, 1985.

- Hollander, John. *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, "Quantum Books", 1981.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique* (1975). Nouvelle édition augmentée. Paris : Éditions du Seuil, « Essais », 1996.
- Lindop, Grevel. *The Opium-Eater: A Life of Thomas De Quincey* (1981). Oxford: OUP, 1985.
- Maulpoix, Jean-Michel. « Figures du sujet lyrique ». *Figures du sujet lyrique*. D. Rabaté (dir.). Paris : PUF, 1996, 147-160.
- Merwin, William S. "Echoes". *Houses and Travelers*. New York: Atheneum, 1977.
- Milton, John. *Paradise Lost* (1667). Scott Elledge (ed.). New York, London: W.W. Norton & Company, 1975.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Tome 1. Livres I-V. Texte établi et traduit par Georges Lafaye, revu et corrigé par J. Fabre. Paris : Les Belles lettres, 2007, 8<sup>ème</sup> éd.
- Perry, Curtis. "Piranesi's Prison: Thomas De Quincey and the Failure of Autobiography". *Studies in English Literature* 33.4 (Autumn 1993): 809 -824.
- Rosset, Clément. *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2004.
- Spector, Stephen J. "Thomas De Quincey: Self-Effacing Autobiographer". *Studies in Romanticism* 18.4 (Winter 1979): 501-520.
- Watson, J.R. "Thomas De Quincey: the Opium-Eater and Other Selves". *The Critical Quarterly* 24.2 (1982): 13-17.
- Whale, John Charles. *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*. London and Totowa, N.J.: Croom Helm & Barnes and Noble, 1984.

## NOTES

1. Ainsi, dans la scène, pourtant pastorale (« these sweet sylvan routes », 99) décrite dans la version longue des *Confessions of an English Opium-Eater* en 1856, au moment de la fugue du jeune homme de dix-sept ans et de ses errances au Pays de Galles, à l'automne 1802, la paix et le silence des lieux contiennent en creux l'idée du son qui pourrait leur être arraché et les faire souffrir : « no hurricanes of haste [...] tormented the echoes in these mountain recesses » (99).
2. John Hollander distingue initialement, *stricto sensu*, l'« écho » et la « réverbération » dans leur sens purement acoustique (1) mais il précise très vite qu'il les emploiera de façon indifférenciée dans leur sens métaphorique ; il en ira de même ici, car ces deux termes sont présents chez De Quincey, et cela de manière plus ou moins interchangeable.
3. Quand De Quincey évoque dans *Suspiria de Profundis* (1845) le réseau de liens unissant un adulte à son entourage, réseau que la notion de responsabilité rend de plus en plus dense, voire inextricable, au fil des ans, il a recours à une métaphore auditive qui souligne la puissance accrue, la violence et la discordance de ces réverbérations : « Far otherwise is the state of relations connecting an adult or responsible man with the circles around him, as life advances. The network of these relations is a thousand times more intricate, the jarring of these intricate relations a thousand times more frequent, and the vibrations a thousand times harsher which these jarrings diffuse » (*Suspiria* 161).
4. « The house was large, and, from the want of furniture, the noise of the rats made a prodigious echoing on the spacious staircase and hall [...] » (*Confessions* 1821, 17). Les échos qui résonnent

dans cette maison hantée par la peur et les cauchemars, pour lui et une fillette déshéritée qui y habite, ont pour pendant ceux que l'on entend à Londres la « marâtre au cœur de pierre » : « So then, Oxford Street, stony-hearted step-mother! thou that listenest to the sighs of orphans and drinkest the tears of children [...] hast since doubtless echoed to the groans of innumerable hearts » (34-35).

5. « The Palimpsest » établit une corrélation claire entre les « tragédies » de l'enfance, insurmontables et « immortelles », et les convulsions à vie (conscientes ou pas, et surtout oniriques) qu'elles provoquent : « but the deep, deep tragedies of infancy [...], these remain lurking below all, and these lurk to the last. Alchemy there is none [...] that can scorch away these immortal impresses; and the dream which closed the preceding section, together with the succeeding dreams [...] are but illustrations of this truth, such as every man probably will meet experimentally who passes through similar convulsions of dreaming or delirium from any similar or equal disturbance in his nature » (*Suspiria* 146).

6. « He who has really read the preceding parts of these present Confessions will be aware that a stricter scrutiny of the past, such as was natural after the whole economy of the dreaming faculty had been convulsed beyond all precedents on record, led me to the conviction that not one agency, but two agencies, had cooperated to the tremendous result. The nursery experience had been the ally and the natural coefficient of the opium. For that reason it was that the nursery experience has been narrated. Logically it bears the very same relation to the convulsions of the dreaming faculty as the opium » (*Suspiria* 137).

7. Sin's account to Satan of her parturition of Death concludes as her son, « he my inbred enemy », « forth issu'd, brandishing his fatal Dart /Made to destroy » (Hollander 42). « I fled, and cri'd out Death; / Hell trembl'd at the hideous Name, and sigh'd / From all her Caves, and back resounded Death » (*Paradise Lost* II, 787-789).

8. Il en va de même au début de la citation des *Confessions* avec le « all was lost » (77) qui renvoie au Livre IX de *Paradise Lost* (IX, 784).

9. « [...] Echo] offers him the opportunity to hear in the “farewell”, which becomes, by echo, her farewell to Narcissus, the terms of a separation whose indefinitely repeated announcement prevents from ever happening and transforms into its opposite: an echological magic trick which is even more singular in that, like poetic writing, indeed all writing according to Plato, it comes from repetition itself. By the force of this repetition, the words of farewell, resounding from text to text, from Ovid to Derrida—an amplification of Echo—become an indissoluble link » (Berger 636).

10. Le commentaire que propose Véronique Gély-Ghedira sur la scène de *David Copperfield* pendant laquelle David entend le mendiant aveugle et interprète ses paroles « comme celles d'un oracle ou comme celles d'un écho » (199) met en lumière un paradoxe temporel similaire, quand elle souligne que le pauvre homme qui crie « Blind, blind ! » évoque sa cécité mais que David « comprend qu'il est question de son propre aveuglement » (199).

11. À la page 62, Hollander cite un très beau passage de « Echoes », poème en prose de W.S. Merwin, pour illustrer cette anamorphose temporelle, mais sans précision sur la source du texte ni sa date. « Everything we hear is an echo. Anyone can see that echoes move forward and backward in time, in rings. But not everyone realizes that as a result silence becomes harder and harder for us to grasp, though in itself it is unchanged, because of the echoes pouring through us out of the past, unless we can learn to set them at rest. We are still hearing the bolting of the doors of Thermopylae, and do not recognize the sounds. How did we sound to the past? And there are sounds that rush away from us: echoes of future words. So we know that there are words in the future, some of them loud and terrible. And we know that there is silence in the future. But will the words recognize their unchanging homeland? » [...] (W.S. Merwin, « Echoes », *Houses and Travelers*, 1977).

12. Dans cette description de la Galerie, en raison de la confusion des données spatiales et temporelles, et du glissement entre la résonance de l'écho et la lecture d'un texte écrit prémonitoire, c'est comme si l'avenir funeste s'écrivait obscurément sur les murs de Saint-Paul : « [...] the oracle full of woe—that spoke from these Belshazzar thunderings upon the wall of the Whispering Gallery » (87), référence au Livre de Daniel (5:5 ; 5:8 ; 5:11 ; 5:13).

13. « I had also, though no great reader of history, made myself minutely and critically familiar with one period of English history, viz., the period of the Parliamentary War [...]. Both these parts of my lighter reading, having furnished me often with matter of reflection, now furnished me with matter for my dreams. Often I used to see, after painting upon the blank darkness a sort of rehearsal whilst waking, a crowd of ladies, and perhaps a festival and dances. And I heard it said, or I said to myself, “These are English ladies from the unhappy times of Charles I. These are the wives and the daughters of those who met in peace, and sate at the same table, and were allied by marriage or by blood; and yet, after a certain day in August 1642, never smiled upon each other again, nor met but in the field of battle; and at Marston Moor, at Newbury, or at Naseby, cut asunder all ties of love by the cruel sabre, and washed away in blood the memory of ancient friendship.” The ladies danced, and looked as lovely as the court of George IV. Yet I knew, even in my dream, that they had been in the grave for nearly two centuries.» (*Confessions* 1821, 70).

14. Le terme « unlinked » acquiert une résonance accrue quand on se souvient que De Quincey l'utilise à la fin de « The Palimpsest » pour décrire l'expérience *déchirante* (au sens plein du terme) des deuils subis dans l'enfance : « But the deep deep tragedies of infancy, as when the child's hands were unlinked for ever from his mother's neck, or his lips for ever from his sister's kisses » (146).

15. De Quincey se met parfois en scène d'une manière appuyée et théâtrale, particulièrement dans « Introduction to the Pains of Opium » (*Confessions* 50-61) qui se signale, occasionnellement, par son humour fantasque et pince-sans-rire, et par son approche du moi fondée sur le dédoublement (avec l'emploi de diverses modalités de la troisième personne). Mais cela n'enlève rien à la sincérité de son écriture autobiographique ni à sa vérité affective profonde.

16. Il évoque ce même lent travail d'exégèse (et de deuil) et de mise en mots un peu plus tôt dans *Suspiria* à propos de la mort de sa sœur Elizabeth : « Rapture of grief, that, being too mighty for a child to sustain [...] whose meaning in after years [...] slowly I deciphered » (106).

17. De Quincey, né en 1785, avait lui-même soixante ans au moment de la publication de *Suspiria de Profundis* en 1845.

18. Rosset met en parallèle ce phénomène avec le sentiment de trouble que l'on éprouve en entendant des enregistrements de sa propre voix.

19. Cette mise à distance se manifeste dès le titre des *Confessions* de 1821 sous-titrées *Being an Extract from the Life of a Scholar*.

20. On pense à ce propos aux analyses des pronoms « je », « tu » et « il » proposées par Philippe Lejeune aux pages 19-23 du *Pacte autobiographique*.

21. Il s'agit de l'un des soupirs à l'origine des *Suspiria de Profundis*, ce long soupir qui fait écho en 1845 à l'affliction des années 1790.

22. Grevel Lindop propose la définition suivante dans son édition des *Confessions* de 1821 : « a bright spot of light near the sun, a “mock sun”, and hence, metaphorically, a “double” » (Lindop, note 156 b, 251).

23. Anne-Emmanuelle Berger va dans le même sens dans son analyse du texte d'Ovide, lorsqu'elle cite la page 107 de l'article de Claire Nouvet, « An Impossible Response: The Disaster of Narcissus » (*Yale French Studies* 79 (1991), 103-134) : « Her extreme attentiveness to the impossible dialogue which takes place between Narcissus and Echo, such that Narcissus cannot be sure of the origin or meaning of a word that he recognizes neither as his own nor as that of the other, allows Nouvet to detect here the drama of the subject who constitutes and deconstitutes himself (or herself), in language: “The echo is not a distortion which affects the intended meaning of a

statement. It marks the impossibility of determining any such intended meaning, that is, the impossibility of connecting a statement to the intention of a speaking consciousness” » (Berger 625).

24. « [A]n endless erasure of a face that can never be finally drawn » (Spector 502). « There is no Thomas De Quincey to be simply remembered. What there is may be seen as an extraordinarily strange mixture: [...] the ever-changing chameleon self mixes with the world of childhood experience, dreams, and drug taking, to form a problem of teasing difficulty » (Watson 15).

## RÉSUMÉS

L'autobiographie est une énonciation qui, à la manière d'un écho longtemps différé, reproduit et fait entendre un « texte » original (le vécu du sujet, son passé) mais en l'altérant, en le réduisant, et/ou en l'amplifiant, ce qui, paradoxalement, en révèle la vérité profonde et l'étrangeté irréductible. En cela, les mécanismes mis en œuvre par l'autobiographie s'apparentent aussi à ceux de la traduction comme si le passé était écrit dans une langue étrangère. À la manière de certains paysages propices aux jeux d'échos, l'œuvre quinceyenne est remplie d'échos et de réverbérations, réels et fantasmés, élégiaques et prémonitoires, notamment ceux de la Whispering Gallery de Saint-Paul où résonne *déjà* l'écho prophétique et terrifiant de ce qui n'était pas encore advenu. Le corpus fait non seulement entendre, sur le mode de la hantise, la voix des défunts, mais aussi celle de De Quincey enfant dont il transcrit l'écho, tel un médium. Mais il y a aussi sa propre voix narrative, instable, multiple et spectrale qui résonne à travers plusieurs doubles, tel « Le Sombre Interprète » des *Suspiria*, à la fois reflet et écho, et qui est étroitement associé à son sentiment de deuil inguérissable depuis son enfance, après la mort de sa sœur. Comme la Whispering Gallery, cet écho oraculaire, crypté et fantomatique de la voix de l'écrivain nous permettra d'analyser les distorsions temporelles induites par les diverses modalités de la répétition (acoustique et textuelle), leur logique et leur origine traumatique.

Autobiography is a form of utterance that, like a long-deferred echo, reproduces an original “text” (the subject’s life and past) and enables it to be heard, but alters, reduces and/or amplifies it, which paradoxically reveals both its essential truth and its irreducible alterity. Thereby, the mechanisms of autobiography have much to do with those of translation as if the past were written in a foreign tongue. De Quincey’s autobiographical works are like some landscapes conducive to echoing effects, and abound in echoes and reverberations, whether actual or fantasized, elegiac or prophetic, particularly those of Saint Paul’s Whispering Gallery in which the terrifying prophetic echo of what had not yet taken place could *already* be heard. The corpus is not only haunted by the voices of the departed, but also by De Quincey’s voice as a child, the echo of which he transcribes like a medium. Besides, his own unstable, multiple and spectral narrative voice manifests itself through a series of doubles, particularly the “Dark Interpreter” in *Suspiria* who is both his reflection and his echo, and is intimately associated with the life-long mourning he experienced from childhood on, when his sister died. Like the Whispering Gallery, this oracular, cryptic and ghostly echo of the writer’s voice will help us to analyze the temporal distortions produced by the various modalities of acoustical and textual repetitions, together with their logic and their traumatic origin.



## INDEX

**Mots-clés** : autobiographie, écho, double, spectre, deuil, enfance, hantise, élégie, prophétie, distorsion temporelle

**Keywords** : autobiography, echo, double, spectre, mourning, childhood, haunting, elegy, prophecy, temporal distortion

**oeuvres citées** Confessions of an English Opium-Eater, Suspiria de Profundis

## AUTEURS

### FRANÇOISE DUPEYRON-LAFAY

Françoise Dupeyron-Lafay est Professeur de littérature britannique du XIX<sup>e</sup> siècle à l'université Paris Est Créteil (UPEC) et membre du Laboratoire IMAGER (EA 3958). Elle a notamment écrit sur C. Dickens, W. Collins, J.S. Le Fanu, H.G. Wells, et A. Conan Doyle, dans une double perspective : une réflexion sur les genres, et leur hybridation à l'époque victorienne, et, plus largement un travail sur les liens entre littérarité (et stylistique) et idéologie. Elle a publié *Le Fantastique anglo-saxon* (1998), la traduction de *Lilith* (1895) de George MacDonald en 2007 (avec le soutien du CNL) et, outre divers articles sur Thomas De Quincey, une monographie intitulée *L'Autobiographie de Thomas De Quincey : une anatomie de la douleur* (2010).