

'The Invisible Girl': Mary Shelley et l'anonymat
Anne Rouhette

► **To cite this version:**

Anne Rouhette. 'The Invisible Girl': Mary Shelley et l'anonymat. Fabien Desset. *Transparence romantique*, Presses Universitaires de Limoges, 2014, 9782842876128. <http://www.pulim.unilim.fr/index.php?option=com_booklibrary

task=view

id=790

Itemid=9

catid=0>. <hal-01323772>

HAL Id: hal-01323772

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01323772>

Submitted on 1 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans une nouvelle de Mary Shelley écrite en 1832, “The Invisible Girl”, le narrateur tombe en arrêt devant un tableau représentant avec force détails une charmante jeune fille, accompagné de la légende “The Invisible Girl”. Il en est fort surpris : “the picture and its singular inscription, *naming* her invisible, whom the painter had coloured forth into very agreeable visibility, awakened my most lively curiosity¹” (je souligne). Cet étonnement, qui déclenche le récit, est suscité par un double paradoxe, qui porte d’une part sur le lien entre l’œuvre et sa légende, l’œuvre montrant, figurant ce que l’inscription présente comme étant précisément incapable de se montrer ; et d’autre part, il tient à l’inscription même (« inscrire », c’est garder la trace de quelque chose), singulière car elle renvoie à quelque chose qui par définition ne peut pas laisser de trace. Cette inscription, nous dit le narrateur, « nomme » le sujet de l’œuvre « la jeune fille invisible » ; le processus de nomination fait apparaître un nom commun à la place d’un nom propre dans ce qui devrait plutôt s’appeler un processus d’anonymisation. L’identité de cette jeune fille tient précisément ici à son anonymat, au caractère invisible de sa visibilité, à cette trace qui est en fait celle d’une disparition.² La périphrase “the Author of *Frankenstein*”, par laquelle Mary Shelley signe tous ses romans postérieurs à *Frankenstein* (1818) ainsi que la plupart de ses nouvelles, y compris “The Invisible Girl”, fonctionne selon un principe semblable : un nom commun pivot qui remplace un nom propre et qui renvoie à une jeune fille invisible sur la page de titre de *Frankenstein*, dont l’auteur est un blanc. Le premier roman de Mary Shelley « présente » en effet, si l’on peut dire, une absence complète de nom, un anonymat qu’on pourrait qualifier de pur ; un blanc, un vide, ce qui correspond strictement à l’étymologie : sans nom. L’anonymat peut se définir de manière très générale comme l’absence de référence au nom légal de l’auteur empirique sur la page de titre d’une œuvre et il en existe deux autres sortes : le pseudonyme (Carrer Bell, George Eliot, c’est-à-dire un nom propre qui n’est pas celui de l’auteur empirique), ou la formule qui s’articule elle autour d’un nom commun : la célèbre “By a Lady” utilisé entre autres par Jane Austen pour *Sense and Sensibility*, ou la non moins célèbre “By the Author of...” suivi du titre d’un ou de plusieurs ouvrages du même auteur, formule à laquelle eurent recours bien des écrivains, entre autres Jane Austen et Frances Burney, ainsi que Mary Shelley pour signer par exemple “The Invisible Girl” – formule transparente dans ce cas, derrière laquelle tout le monde identifiait la romancière. Pourquoi alors y avoir recours ? Une première raison est d’ordre culturel : l’anonymat est en effet une norme à l’époque romantique. Au moins 70% des romans publiés dans les trente dernières années du XVIII^{ème} sont anonymes, proportion qui décroît mais demeure cependant au moins égale à 50% pour les trente premières années du XIX^{ème}. C’est un phénomène qui touche aussi largement les poètes : plus de la moitié de ce que Shelley a publié de son vivant l’a été soit de manière totalement anonyme, soit sous un pseudonyme³ (Griffin 890), par exemple “Victor” dans sa première publication “Original Poetry by Victor and Cazire”, ou John Fitzvictor pour “Posthumous Fragments of Margaret Nicholson”, publié avec Hogg. Wordsworth a utilisé ses initiales, Byron a eu recours à l’anonymat pur, à la formule “By the Author of” et au pseudonyme. Si le choix de l’anonymat et de la modalité sous laquelle il se présente dépend parfois de l’éditeur au début et au milieu du XVIII^{ème} siècle, c’est de moins en moins le cas par la suite et la correspondance de nombreux auteurs indique que la décision en la matière leur revient ; c’est par

¹ Mary Shelley, “The Invisible Girl”, *Collected Tales and Stories*, ed. Charles E. Robinson, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1990 (1st ed. 1976), p 192.

² Le paradoxe est en fait triple car la nouvelle est accompagnée d’une illustration représentant précisément cette jeune fille invisible, que le lecteur voit donc bien sur la page alors qu’elle est dite « invisible ».

exemple à la demande de Coleridge que les *Lyrical Ballads* furent publiées anonymement⁴. Les pratiques sont différentes selon les auteurs et parfois selon les ouvrages parce que les raisons expliquant ces choix sont elles aussi différentes et multiples, ce qui nécessite de replacer précisément chaque auteur dans son contexte historique et biographique. Les titres des chapitres de l'ouvrage que John Mullan a consacré à l'anonymat, *Anonymity. A Secret History of English Literature*⁵, évoquent plusieurs de ces raisons : "Mischief", "Modesty", "Danger", "Mockery" etc. Cette division est pourtant quelque peu artificielle⁶ dans la mesure où un mélange de motifs peut expliquer le recours à l'anonymat, "Mischief" et "Mockery" par exemple étant souvent liés, comme chez Swift, alors que la pudeur ("Modesty") féminine se teinte souvent paradoxalement sinon d'arrogance, du moins d'une assurance certaine, comme chez Burney dans la préface de *Evelina* (publié comme *Frankenstein* sous un anonymat pur). C'est la complexité des raisons qui sous-tendent l'anonymat de Mary Shelley que j'aimerais explorer en m'intéressant particulièrement à la pertinence de cette invisible visibilité au regard de son œuvre. Si dans l'écriture, comme l'écrit Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », « il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître⁷ », où l'« effacement » volontaire (l'invisibilité ?) de l'auteur est la condition de l'œuvre (de sa visibilité ?), le nom d'auteur dans le cas d'un anonymat pur comme celui de *Frankenstein* est littéralement effacé et la formule "By the Author of *Frankenstein*" ne fait que renvoyer à chaque fois à cette disparition première, dont l'œuvre serait la trace.

Les raisons derrière l'anonymat pur de *Frankenstein* sont multiples. D'abord, Mary Shelley n'est pas seule responsable de ce choix. Percy Shelley, qui s'est occupé de la publication, craignait que le nom et la jeunesse de Mary ne nuisent au roman ; Godwin craignait lui le scandale, probablement pour lui-même⁸. L'anonymat joue donc d'abord un rôle protecteur, non seulement pour la jeune romancière, mais aussi pour son livre comme pour son père. En ce qui concerne Mary Shelley elle-même, l'explication la plus souvent avancée est la volonté de discrétion de la jeune femme, la répugnance dont elle a fait preuve toute sa vie à se mettre en avant. À l'appui de cet argument, de nombreuses citations de Mary Shelley elle-même et les descriptions qui ont pu être faites d'elle par ses contemporains, qui la présentent souvent comme une femme effacée. Elle écrit par exemple dans l'introduction ajoutée à l'édition de 1831 de *Frankenstein* : "I am very averse to bringing myself forward in print⁹". Il serait pourtant réducteur de s'en tenir là. *Frankenstein* n'est en effet pas la première œuvre publiée par la jeune femme ; en novembre 1817 est paru *A History of a Six Weeks' Tour*, co-écrit avec Percy Shelley, qui relate le voyage en Europe fait par les deux jeunes gens après leur fuite d'Angleterre en juillet 1814. L'œuvre était anonyme mais chacun pouvait y reconnaître Shelley (S***), Claire Clairmont (C*** ; "Jane" au moment du voyage mais "Clare" en novembre 1817) et Mary elle-même dans ces jeunes gens lisant par exemple Mary Wollstonecraft au cours de leurs tribulations sur le continent, dont les détails sensationnels avaient été rendus publics dans la presse. L'auteur empirique apparaît de manière transparente dans ce récit de voyage

³ V. Robert Griffin,

⁴ Samuel Coleridge, *The Collected Letters of Samuel Coleridge*, ed. Earl Griggs, Oxford: 1956, vol. I, p. 412, lettre adressée à son éditeur, Joseph Cottle : "As to anonymous Publication, depend upon it, you are deceived.—Wordsworth's name is nothing—to a large number of persons mine stinks".

⁵ London : Faber and Faber, 2007.

⁶ Ce qui apparaît nettement dans le caractère hétérogène de ces chapitres : si les chapitres 1 ("Mischief"), 2 ("Modesty"), 5 ("Danger") et 7 ("Mockery and Devilry") identifient des raisons qui peuvent motiver le recours à l'anonymat, les chapitres 3 ("Women being Men") et 4 ("Men being Women") décrivent des pratiques tandis que le chapitre 6 ("Reviewing") s'intéresse à un type d'écrit particulier.

⁷ 793

⁸ C'est ce qu'avance Emily Sunstein dans sa biographie de Mary Shelley, *Mary Shelley, Romance and Reality*, REF p. 134.

comme à des degrés divers dans la plupart de ses œuvres de fiction, à propos desquelles on a relevé de façon parfois exagérée le caractère biographique. On retrouve Percy Shelley dans les personnages de Adrian (*The Last Man*), de Richard d'York (*The Fortunes of Perkin Warbeck*), de Victor Frankenstein et bien d'autres¹⁰; Byron a certainement inspiré lord Raymond (*The Last Man*), Jacques d'Écosse (*Perkin Warbeck*) etc. ; la nouvelle "The Bride of Modern Italy" donne une vision satirique d'Emilia Viviani... Les personnages seraient des déguisements plus ou moins transparents derrière lesquels apparaîtraient toujours les membres du cercle Shelley, ce qui est particulièrement flagrant dans *Frankenstein* où Mary Shelley décrit un jeune William, étonnamment semblable à son propre fils, dont une petite camarade s'appelle Louisa Biron¹¹. L'entité auctoriale anonyme n'hésite donc pas à mettre par écrit ("bring[...] forward in print") l'auteur empirique Mary Shelley.

De plus, loin de s'effacer, la romancière fait preuve d'une assurance certaine en tant que femme de lettres. Quand en juin 1818, Walter Scott attribue *Frankenstein* à Percy Shelley sur la foi de la dédicace à Godwin, Mary Shelley se hâte de le détromper : "I am anxious to prevent your continuing in the mistake of supposing Mr Shelley guilty of a juvenile attempt of mine; to which – from its being written at an early age, I abstained from putting my name – and from respect to those persons from whom I bear it¹²". Cette lettre montre bien d'une part que tout en semblant déprécier son œuvre, la jeune femme était suffisamment fière de sa production et assurée de sa position auctoriale pour revendiquer ouvertement la « paternité » de son œuvre auprès de l'auteur le plus célèbre de son époque, et d'autre part que le choix de l'anonymat est directement lié au rapport réel ou fantasmé qu'entretenait Mary Shelley avec ses parents et particulièrement au nom de ceux-ci. Si le choix de l'anonymat pour *Frankenstein*, commencé avant son mariage, est probablement motivé en partie par les craintes éprouvées par une toute jeune femme lors de la publication de son premier roman, roman qui plus est particulièrement audacieux, il est dû sans doute tout autant à la profonde ambivalence qu'elle a pu ressentir face à l'excès de noms dont elle est dotée. Mary Wollstonecraft Godwin Shelley est en effet un palimpseste vivant¹³, homonyme de sa mère puis de sa belle-mère, Mary Jane Clairmont puis Godwin, dans une famille trop visible parce que trop célèbre – la plus célèbre peut-être de la littérature britannique¹⁴. Aucun des noms qu'elle porte jusqu'à l'âge de dix-neuf ans (jusqu'à son mariage avec Percy Shelley le 30 décembre 1816) n'est donc véritablement le sien. Celle qui se présente comme "the daughter of two persons of distinguished literary celebrity¹⁵" fait preuve toute sa vie à la fois d'une immense admiration à l'égard de ses parents¹⁶ et de la crainte

⁹ Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), ed. J. Paul Hunter, New York: Norton, 2012, p. 165.

¹⁰ "As William Veeder has most recently reminded us, several dimensions of Victor Frankenstein are modelled directly on Percy Shelley. (6) Victor was Percy Shelley's pen-name for his first publication, *Original Poetry; by Victor and Cazire* (1810). Victor Frankenstein's family resembles Percy Shelley's: in both, the father is married to a woman young enough to be his daughter; in both the oldest son has a favorite sister (adopted sister, or cousin, in Frankenstein's case) named Elizabeth. Frankenstein's education is based on Percy Shelley's: both were avid students of Albertus Magnus, Paracelsus, Pliny, and Buffon; both were fascinated by alchemy and chemistry; both were excellent linguists, acquiring fluency in Latin, Greek, German, French, English, and Italian." (Mellor 72-73)

¹¹ Mary Shelley, *Frankenstein, op. cit.*, p. 43.

¹² **MWSL 1: 71**

¹³ Ce que relèvent entre autres Marilyn May (509): "the author's anonymity stems from the fact that her father, by giving her the same name as her mother, made Mary Wollstonecraft Godwin a human epitaph [c'est le nom qui figure sur la tombe de sa mère] ; a living palimpsest of her parents' works, her name could not appear in print without conjuring notorious ghosts". ou Sheila Ahlbrand, « Author and Editor : Mary Shelley's Private Writings and the Author Function of Percy Bysshe Shelley, » *Iconoclastic Departures*, ed. Syndy Conger, Frederik S. Frank, and Gregory O'Dea (London : Assoc. U Presses, 1997) 35-61.

¹⁴ Claire Clairmont s'en plaindra d'ailleurs, écrivant à Jane Williams : "in our family, if you cannot write an epic or a novel that by its originality knocks all other novels on the head, you are a despicable creature, not worth acknowledging" (quoted in Mrs Julian Marshall, *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, 2 vols. (London, 1889), ii. 248.)

¹⁵ Mary Shelley, *Frankenstein, op. cit.*, p. 165.

¹⁶ Par exemple : "[my mother's] greatness of soul & my father[']s high talents have perpetually reminded me that I ought to degenerate as little as I could from those from whom I derived my being... my chief merit must always be derived, first from

concomitante de ne pas être à la hauteur ; “I am ever afraid of being proud of what I do not really possess, of being fine with borrowed feathers”, écrit-elle ainsi cinq ans après l’écriture de *Frankenstein*¹⁷. Cette crainte est accentuée par son mari qui l’a incitée à écrire pour se montrer digne de ses parents : “My husband was from the first, very anxious that I should *prove myself worthy of my parentage*, and enrol myself on the page of fame¹⁸”. C’est en effet tout autant la jeune Mary que le poète a épousée que la fille de Mary Wollstonecraft, à qui il a dédié des poèmes, et de Godwin, dont il évoque par exemple le nom immortel dans la dédicace de “The Revolt of Islam” (“thou canst claim/ the shelter from thy Sire, of an immortal name”) – ce qui se révèle être profondément ironique quand on connaît les relations conflictuelles qu’ont entretenues Godwin et le couple Shelley, surtout avant leur mariage. Et même après son mariage, Mary Shelley garde un attachement profond au nom de ses parents, une fidélité, confessant “I do not half like the name [Mary Shelley]” (elle changera d’avis plus tard) et ajoutant toujours un W. pour Wollstonecraft dans sa signature¹⁹. La rédaction de *Frankenstein*, entamée lorsqu’elle était Mary Godwin, a été achevée alors qu’elle était devenue Mary Shelley, dans un entre-deux-noms ; le choix de l’anonymat pour la publication en janvier 1818 est aussi une manière de ne pas choisir. À la fin du printemps cependant, le secret est largement éventé et tout le monde sait qui est l’auteur de *Frankenstein*²⁰ ; les critiques concernant tous les romans suivant *Frankenstein* les attribuent à “Mrs. Shelley”. Sans ces conditions, pourquoi alors ne pas signer “Mrs. Shelley” ?

Il existe tout d’abord une raison pratique, une censure extérieure qui s’exerce sur ce nom pour le rendre invisible, l’effacer : l’anonymat est imposé à Mary Shelley par sir Timothy Shelley, qui menace de lui retirer la pension qu’il lui verse s’il voit imprimé le nom honni de son fils – qui se trouve être également le nom de la romancière. Elle informe ainsi Leigh Hunt dans une lettre du 22 août 1824 que sir Timothy Shelley ne lui versera sa pension que si elle s’engage à ne jamais rendre visible le nom de Shelley²¹ – menace mise à exécution deux ans plus tard lors de la publication de *The Last Man*. Or, sans ressources autres que celles dérivées de ses publications, avec un fils et un père à sa charge, elle dépend de cette pension. Cela étant, elle conserve l’anonymat pour ses deux derniers romans alors que sa situation financière est devenue plus stable. D’autre part, l’entité auctoriale “The Author of *Frankenstein*” est strictement équivalente au nom propre “Mary Shelley”, ce qui explique la colère de sir Timothy Shelley lors de la parution de *The Last Man*. Cette censure extérieure ne suffit donc pas à expliquer le choix de la formule “By the Author of *Frankenstein*”, qui tient en partie bien sûr à une raison profondément littéraire. Publier un livre en Angleterre sous le couvert de l’anonymat, c’est se rattacher à une tradition prestigieuse, puisque ni *Robinson Crusoe*, ni *Pamela*, ni *Tristram Shandy*, ni *Sense and Sensibility*, ni les *Lyrical Ballads* n’indiquaient à leur parution le nom de leur auteur. Plus précisément dans le contexte immédiat où écrit Mary Shelley, publier un roman “By the Author of *Frankenstein*”, c’est aussi imiter « le grand inconnu »²², qui ne cesse de signer “By the Author of *Waverley*” qu’en 1827. Depuis Austen et Scott,

the glory these wonderful beings have shed [around] me, & then for the enthusiasm I have for excellence & the ardent admiration I feel for those who sacrifice themselves for the public good.” (MWSL II: 4)

¹⁷ (journal oct 21, 1822)

¹⁸ Mary Shelley, *Frankenstein*, op. cit., p. 166. Je souligne.

¹⁹ V. Emily Sunstein, *Mary Shelley*, op. cit., p. 141.

²⁰ V. Emily Sunstein, *Mary Shelley*, op. cit., p. 156.

²¹ “I have been obliged to promise not to bring dear S’s name before the public again during Sir. T.’s life”, écrit-elle (MWSL I : 444).

²² Les raisons de l’anonymat de Scott sont évoquées entre autres par Henri Suhamy, 165-167.

la formule « par l’auteur de »²³ est devenu un procédé relativement courant et prestigieux. Comme l’explique Gérard Genette, « cette formule constitue en elle-même une modalité fort retorse de la déclaration d’identité : d’identité, précisément, entre deux anonymats, qui met explicitement au service d’un livre le succès d’un précédent, et qui surtout s’arrange pour constituer une entité auctoriale sans recours à aucun nom, authentique ou fictif ». Je reviendrai plus loin sur cette question de la « déclaration d’identité » et de cette création d’une entité auctoriale sans nom propre ; mais on peut ici remarquer que mettre au service d’un livre le succès d’un précédent, cela s’appelle une stratégie publicitaire, ce que Mary Shelley reconnaît d’ailleurs parfaitement, écrivant par exemple à son éditeur à propos de la publication de *Perkin Warbeck* en 1830 (un autre roman sur le même thème ayant été annoncé) : “the interest mine will excite, and the judgement to be passed on it, results from its being by ‘the Author of *Frankenstein*’”²⁴. Au passage, on peut souligner que cette lettre révèle l’attachement profond de Mary Shelley à cette formule, même si sa première utilisation pour *Valperga* en 1823 est due à Godwin, qui en avait décelé l’intérêt commercial²⁵. La romancière se révèle ainsi être une femme de lettres avertie qui connaît le marché littéraire de son époque et s’y insère parfaitement.

Comme pour Scott, dont le nom figurait sur les traductions françaises de ses œuvres depuis 1818, chacun sait donc qui se cache derrière “The Author of *Frankenstein*”²⁶. À noter que contrairement à d’autres qui additionnent les titres d’ouvrages au fur et à mesure de leur carrière, Mary Shelley s’en tiendra toute sa vie à ce seul “Author of *Frankenstein*”, par lequel elle signe tous ses romans ultérieurs²⁷ et la plupart de ses nouvelles²⁸, alors qu’Austen en revanche signera *Emma* en 1815 “By the Author of *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* etc.” De même, Scott signe par exemple *The Fortunes of Nigel* (1827) “By the Author of *Waverley*, *Kenilworth* etc.”. Qu’il s’agisse sans doute souvent d’une décision de l’éditeur et non de l’auteur importe finalement peu ; *Valperga* ayant eu un certain succès, ce titre aurait pu figurer à côté de *Frankenstein* dans les publications ultérieures. Si *The Last Man* et *Perkin Warbeck* sont des échecs, *Lodore* se vend assez bien et appartient à un genre moins risqué que *Frankenstein* ; ce titre aurait pu s’ajouter à celui de *Frankenstein* pour capitaliser sur cette nouvelle respectabilité de la romancière lors de la publication de *Falkner*, son dernier roman. C’est le signe à mon sens que la publication de *Frankenstein*, le fait d’être l’auteur effacé de *Frankenstein*, revêt pour elle une importance particulière, sur laquelle je vais maintenant revenir.

L’anonymat peut être vu de manière négative, comme la marque d’un manque à de nombreux égards, la marque du « rien » censé caractériser la femme (manque physique d’organe génital, manque social d’existence légale et économique), comme un constat d’une impossibilité de signer. L’absence de nom témoigne en effet d’une absence d’identité : les femmes ne signent pas d’abord parce que leur signature n’a aucune valeur légale, ensuite parce que dans un système patriarcal, le nom qu’elles portent est d’abord un patronyme – il appartient à leur père (avant d’être celui de leur mari). Éternelle mineure dépourvue de statut juridique, la femme jusqu’à la

²³ Scott rend cette formule réellement populaire, même si d’autres l’ont employée avant Jane Austen, par exemple Eliza Haywood qui publie *The History of Jemmy and Jenny Jessamy* (1753) avec pour indication “By the Author of *Betsy Thoughtless*”. Quant à Richardson, il présente *The History of Sir Charles Grandison* (1753-1754) comme étant “By the Editor of *Pamela* and *Clarissa*”, puisqu’il est censé s’agir à nouveau d’une correspondance.

²⁴ MWSL 2 : 107

²⁵ V. Emily Sunstein, *Mary Shelley, Romance and Reality*, op. cit., p. 235.

²⁶ V. par exemple la critique du *Edinburgh Literary Journal*, ou celle du *Monthly Magazine* : “Which Perkin? Mr Newman’s—not Colburn and Bentley’s—Mrs Shelley’s, we believe”.

²⁷ Sauf bien sûr l’édition 1831 de *F*, “By the Author of *The Last Man*, *Perkin Warbeck*, etc. etc.”

²⁸ La signature “Mrs Shelley” commence à apparaître au début des années 1830, moment où on observe un décroissement du recours à l’anonymat.

fin du XIX^{ème} siècle passe en effet de l'autorité du père à celle du mari. Dans ses célèbres *Commentaries on the Laws of England* (publiés entre 1765-1769), William Blackstone explique ainsi : “The husband and wife are one person in law; that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband²⁹”. Frédéric Regard écrit à propos des romancières de cette période que « la féminité ne fait véritablement sens que si elle est garantie par la signature d'un homme. La femme, elle, n'a pas de signature ; elle ne peut pas signer sa vie³⁰ ». Cette dépendance la prive à la fois d'autorité et d'identité, tout simplement parce que le patronyme qu'elle porte est celui de son père, comme le terme l'indique, avant d'être celui de son mari. Le statut subalterne de la femme dans une société patriarcale est ainsi inscrit dans sa dénomination. En d'autres termes, à de rares exceptions près, la femme ne possède tout au plus qu'un prénom, ce qui apparaît clairement entre autres dans les romans de Frances Burney ou de Jane Austen où la voix narrative présente en général l'héroïne par son prénom alors que les hommes qui l'entourent sont eux dotés d'un patronyme : Cecilia et Delvile, Elizabeth et Mr. Darcy par exemple. Le premier chapitre de *Pride and Prejudice* est à cet égard frappant : face à Mr. Bennet, patriarche goguenard et quelque peu cruel, Mrs. Bennet est complètement privée de nom, n'étant désignée que par les périphrases “his lady” ou “his wife³¹” qui soulignent son statut subalterne et dépendant. Les romans de Burney mettent en scène la difficulté pour une femme à vivre dans une société qui la prive de son nom et de son identité : Evelina se trouve ainsi incapable de signer la première lettre qu'elle adresse à Mr. Villars, son tuteur ;³² puisque son père ne l'a pas reconnue, elle n'a pas de nom. Quant à Cecilia Beverley, elle est peu à peu spoliée de sa fortune puis de son nom par ses tuteurs et par la société pour terminer anonyme, amnésique, au bord de l'annihilation³³. Si les femmes ne peuvent pas signer leur vie, comment pourraient-elles signer une œuvre ? « Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'identité féminine est donc une non-identité »³⁴, ajoute Frédéric Regard, ce que l'absence, l'invisibilité du nom rend visible avec une efficacité que n'aurait pas eue un pseudonyme par exemple. Si l'explication féministe, quoique pertinente, constitue une généralisation qui ne suffit pas à expliquer à elle seule le choix de l'anonymat, d'abord parce que la pratique est aussi répandue chez les hommes auteurs que chez les femmes, et ensuite parce que certaines femmes justement signent leurs œuvres de leur nom (en partie au moins pour Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Clara Reeve par exemple, mais pas pour Jane Austen ou pour Frances Burney), elle offre cependant des perspectives particulièrement riches dans le cas de Mary Shelley. Le recours à l'anonymat de la jeune Mary Godwin provient, comme je l'évoquais précédemment dans un contexte différent, d'un rapport profondément ambivalent envers le nom de ses parents et en particulier envers celui de son père ; le poids du patronyme pèse sur elle (comme sur Frances Burney) de manière extrêmement lourde. Le fait largement commenté que la créature, anonyme comme son auteur, tue un enfant du nom de William dans *Frankenstein* est à cet égard significatif ; si le meurtre d'un petit garçon nommé comme le jeune fils des Shelley, auquel il ressemble beaucoup, peut témoigner de l'attitude profondément ambivalente de Mary Shelley à l'égard de sa propre maternité (Ellen Moers ; Emily Sunstein parle de « astounding ruthlessness », 123), UC Knoepfmacher ou William Veeder y voient plutôt un signe de l'hostilité latente de Mary Shelley envers son père (qui lui a « donné » un demi-frère du même nom). Le nom de Godwin, qui figure sur la deuxième page dans la dédicace,

²⁹ REF

³⁰ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes*, Paris : PUF, 2002, p. 24.

³¹ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), ed. Donald Gray, New York: Norton, 2001, p. (je souligne).

³² “I cannot to you sign Anville, and what other name may I claim?” Frances Burney, *Evelina* (DATE), ed. Edward Bloom, Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 24.

³³ Frances Burney, *Cecilia* (DATE), ed. Pater Sabor and Margaret A. Doody, Oxford: Oxford University Press, 1988.

peut être vu dans ce contexte non seulement comme un hommage, mais aussi comme un défi, la fille ne donnant à voir le nom du père que pour mieux marquer par le blanc de l'anonymat qu'il n'est pas le sien (elle est "the Author"). La créature tue William pour le faire taire ("to silence him³⁵"), et par la suite lui substituer sa propre voix et raconter son histoire. Pour revenir à la citation de Genette donnée plus haut, l'utilisation de la formule « par l'auteur de » à la suite de *Frankenstein*, formule qui se situe dans la fiction de l'œuvre, reviendrait alors à une véritable déclaration d'identité, non en tant que fille ou femme de, ce qu'indiquerait l'utilisation d'un nom propre, mais en tant qu'auteur qui se donne naissance à elle-même en se nommant par un nom commun. L'anonymat est pour la romancière non seulement assumé mais aussi revendiqué car il est constitutif de son identité, qui est indissociable de son statut d'écrivain et consiste en une identité proprement littéraire : être, c'est écrire.

Il est enfin... rapport avec l'un des thèmes principaux de sa fiction : la quête de l'identité personnelle et son rapport au nom, thème qui a une résonance directe dans la biographie de la romancière (Jane/Clara/Clare/Claire, Walter Sholto Douglas, rapport aux noms des parents évoqués précédemment. Lien entre mort et absence de nom, là aussi liens biographiques directs : bébé fille née prématurément et non nommée parce qu'elle été condamnée, et rapport avec Fanny Imlay, jetée dans une tombe anonyme (octobre 1817, 5 jours après de Mary a commencé à écrire *Frankenstein*). Sa demi-sœur, à qui Godwin a donné son nom mais dont il a laissé le corps par peur du scandale. // suicide provoqué peut-être parce que Godwin lui a révélé que le nom qu'elle portait, Fanny Godwin, n'était pas réellement le sien. Lien entre l'écriture et la mort. On a souvent commenté le caractère très fluide de l'identité dans *Frankenstein* par exemple, où un personnage vient prendre la place d'un autre (Justine imitant et presque devenant Caroline Frankenstein) ; Frankenstein, Walton et le Monstre se répondent, se complètent alors que les rôles s'inversent, ce qui justifie que la créature anonyme soit connue par le nom de son créateur. Le motif du changement de noms, voire de corps est récurrent dans la fiction de Mary Shelley. Le héros de la nouvelle fantastique "Transformation" (1830), qui rappelle l'intrigue de *Frankenstein* à bien des égards, échange son corps avec celui d'un nain difforme et démoniaque ; celui de "Ferdinando Eboli" (1828) se voit dépossédé de son nom et de ses biens par un frère usurpateur. Le père de Matilda change de nom dans le roman du même nom (1819), l'héroïne de la nouvelle "The "Mourner" (1829) et le petit garçon de "Maurice" (1820) font de même, afin de ne pas être retrouvés, donc de disparaître, comme souhaite se cacher l'héroïne de "The Invisible Girl", au point de ne plus avoir de prénom (elle le perd d'ailleurs à la fin de la nouvelle) ; l'intrigue de *Perkin Warbeck* (1830) repose sur l'utilisation du pseudonyme éponyme, alors que le héros finit par désavouer son propre nom pour endosser l'identité d'un imposteur qu'il n'est pas biologiquement, mais que la logique politique et morale du roman lui attribue ("I am Perkin Warbeck", dit-il, avant de conclure à l'approche de la mort : "I am nought³⁶"). Comme on le voit ici, cette disparition, presque toujours liée au nom, est souvent synonyme de dissolution ou de désintégration du soi, d'annihilation ; le corps de l'héroïne de *Valperga*, morte au cours d'un naufrage, n'est jamais retrouvé : "She was never heard of more; even her name perished³⁷". Elle ne laisse derrière elle qu'un mouchoir blanc, tout comme la tombe de

³⁴ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes*, op. cit., p. 24.

³⁵ Mary Shelley, *Frankenstein*, op. cit., 100.

³⁶ Mary Shelley, *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), ed. Doucet Devin Fischer, London: Pickering and Chatto, 1996, p.

³⁷ Mary Shelley, *Valperga*,

Clarice/Ellen dans “The Mourner” n’est pas indiquée, à la demande de la jeune fille : “let no stone, no name, mark that spot³⁸”. Laissent dans la diégèse une trace qui est finalement une absence de trace, un blanc.

La négativité apparente que constitue l’effacement de l’auteur empirique dans l’anonymat, comme le souligne Catherine Gallagher dans *Nobody’s Story*, n’est finalement pas à voir comme un renoncement, un constat d’impuissance, mais comme une source importante de créativité, où l’auteur apparaît dans la trace qu’il/elle laisse dans l’œuvre (hommes aussi) en disparaissant ; tout se passe donc, et c’est particulièrement flagrant dans le cas de Mary Shelley, comme si l’effacement, l’invisibilité était une condition nécessaire à l’écriture. L’absence d’inscription, ou la présence d’une inscription qui s’articule autour d’un nom commun, devient consubstantielle à l’œuvre, un peu comme la légende du tableau “The Invisible Girl” devient l’élément déclencheur du récit dans la nouvelle ; la jeune fille est peut-être invisible, mais elle a une histoire qui laisse une trace bien visible, elle – sur la page.

Anne Rouhette

³⁸ Mary Shelley, “The Mourner”, *Collected Tales and Stories*, *op. cit.*, 98.