

La quatrième personne du singulier dans *Her*

ou la (semi) autobiographie de Lawrence Ferlinghetti

> Pierre-Antoine Pellerin

Après avoir défini l'autobiographie comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », Philippe Lejeune identifie quatre critères constitutifs du genre : les formes du langage (« récit en prose »), le sujet traité (« vie individuelle », « histoire d'une personnalité »), la situation de l'auteur (« identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur »), et la position du narrateur (« identité du narrateur et du personnage principal » et « perspective rétrospective du récit »)¹. Personne, personnage et personnalité représentent donc le prisme à travers lequel s'articule cette littérature du personnel selon Lejeune. *Her*, autobiographie poétique de Lawrence Ferlinghetti publiée en 1960, se distingue d'une telle conception de l'écriture de soi. Récit poétique non-rétrospectif qui échappe au narrateur (dont le nom ne renvoie pas à la « personne réelle » de l'auteur et qui ne nous dit rien de sa « personnalité »), *Her* ne raconte pas tant la vie que la mort du narrateur, et prend la forme d'un monologue intérieur dans lequel il n'a pas le statut de « personnage principal ». *Her*, que Ferlinghetti décrit comme « a surreal semi-autobiographical black-book record of a semi-mad period of my

life, in that mindless, timeless state most romantics pass through, confusing flesh madonnas with spiritual ones »², est en effet le récit à la première personne d'un étranger errant dans les rues de Paris, mû par la vision d'une femme qui hante son imagination. C'est donc bien le témoignage - « record » - d'une période de sa propre vie - « period of my life » - que Ferlinghetti se propose de faire sur un mode partiellement autobiographique - « semi-autobiographical ». Mais au lieu de nous livrer un compte-rendu de son expérience personnelle, l'autobiographie de Ferlinghetti tend vers l'impersonnel³. Son récit ne cherche pas à reconstituer les origines et la genèse de la personne du narrateur ou de l'auteur ; la voix poétique, dans son jeu de *personae*, montre

comment le poète-narrateur Andy Raffine, alter ego de Ferlinghetti, s'évide et se défait. Le « I » qui parle ne raconte pas comment il est devenu ce qu'il est mais comment il est entré progressivement dans l'anonymat de l'impersonnel. En se plongeant dans une altérité radicale qui le fuit - la troisième personne du singulier féminin qui donne son titre au livre -, la première personne se désagrège et l'autobiographie tend alors vers ce qu'il appelle la « quatrième personne du singulier »⁴. Ce que Ferlinghetti cherche à transcrire, c'est l'expérience de l'étranger, l'expérience de soi - et de l'autre - comme étranger, l'écart irréductible et constitutif de la personne.

Autobiographie de personne

Le narrateur de Ferlinghetti présente une personnalité sans densité psychologique, sans description physique, sans généalogie établie, sans passé connu, sans identité précise : il n'est littéralement personne. Son nom, qui n'apparaît qu'au bout d'une quinzaine de pages, n'est pas tant le marqueur stable d'une identité personnelle qu'une étiquette qui lui colle mal à la peau, signifiant qu'il entre dans un jeu incessant de déformations ; Andy Raffine devient ainsi « Fatso Raffine,

2 / Ferlinghetti, Lawrence, *Her* [1960], New York, New Directions Paperbook, 1988, quatrième de couverture. Références suivantes entre parenthèses dans le corps du texte.

3 / Notons que Ferlinghetti se distingue par là nettement de l'expression personnelle propre à bon nombre d'auteurs de la *Beat Generation*, notamment Jack Kerouac qui, dans son essai intitulé « Essentials of Spontaneous Prose », souligne l'importance de la dimension personnelle de son écriture, flux incontrôlé qui jaillit directement et spontanément de l'intériorité de l'écrivain et comparé à la libre improvisation du saxophoniste de jazz : « sketching language is undisturbed flow from the mind of *personal* secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image » (*The Portable Beat Reader*, p. 57). La *Beat Generation* est un mouvement littéraire et artistique née dans les années 1950, aux États-Unis. Le terme fut employé pour la première fois en 1948 par Jack Kerouac.

4 / *Her*, traduit par *La Quatrième personne du singulier*, est un titre intraduisible en français, le pronom « elle » recelant une ambiguïté irréductible, pouvant être à la fois sujet et objet du verbe, à la fois « she » et « her ».

1 / Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1974], Paris, Seuil, 1983, p. 14.

not so refined, trying to refine himself » (33), puis « Andalous Raffine » (44), et un peu plus tard « Red Raffine the red herring » (137) ou encore « Lardy the Loser » (136). Par ce processus de *désidentification*, le narrateur cherche à faire tomber les faux-semblants de la *persona*, à se défaire des marques et des masques de l'identité personnelle, à commencer par les noms propres : « I would stop those words and names behind which everyone hid and was hidden and that were the buildingblocks of false identities » (41). Si le nom du narrateur est un référent instable, sa généalogie ne permet pas non plus de l'identifier. Il se présente à la fois comme son propre père et son propre fils—« I was my son and I was my father not known » (25). Parfaits inconnus, les membres de sa famille sont réduits à l'état de spectres anonymes et placés eux aussi sous le signe de l'absence : « father mother sister brother who will always and forever be only ghosts by the wind ungrieved » (95).

Orphelin comme l'était d'ailleurs Feringhetti, le narrateur est bien plus une personne au sens grammatical qu'un personnage d'autobiographie. Mais malgré la répétition pronominale obsessionnelle, la première personne du singulier a ici pour caractéristique principale d'être une forme vide. Placé sous le signe de la négativité—« myself, this no-mind noman's land » (145), il se définit lui-même comme vacance de la première personne—« I was a vacated site, a vacant spot » (77). Peu à peu, le pronom de la première personne du singulier, délégation linguistique de la personne du narrateur, se révèle être le lieu d'une absence, comme si le « I » qui parle n'arrivait pas à incarner le moi qui vit. Cherchant à se fuir lui-même, il ne parvient pas à dissoudre son identité ni son corps : « was none other than myself again, having not escaped my skin [...]. One end of me had been tied down someplace, and I had stretched like a rubber band, but now had snapped

back in place »⁵ (49). Le lien qui lie le moi-corps et le « I » du narrateur est malléable et, tel un élastique, peut s'étendre mais jamais ne rompt.

Le narrateur se présente alors comme englué dans le récit de sa vie, récit dont il a perdu le contrôle. Au détour d'une rue, il trouve ainsi dans le caniveau un journal dans lequel est écrite l'histoire de sa propre vie, comme si celle-ci était déjà fixée à l'avance, écrite noir sur blanc à la troisième personne. Le récit se fait ainsi chronique d'une mort annoncée, « thanatographie » plus qu'autobiographie : « I had died and I could prove it ; it was in the papers, in the morning papers. [...] There was my picture to prove my death, with a caption under it, explaining it all »⁶ (19-20). Le narrateur est alors le jouet de la troisième personne du pluriel—« they », pronom dont la référent n'est pas explicité, mais qui révèle que son avenir est entre d'autres mains, anonymes et impersonnelles. L'autobiographie se fait alors biographie : « I ran along after it, reading the paper as we skittered on, my life printed there, [...] printed years in advance of publication »⁷ (125). Déjà écrite, déjà publiée, exposée aux yeux de tous, l'autobiographie échappe à son auteur et il en devient un simple lecteur. Etranger à sa propre vie, sur laquelle il n'a plus son mot à dire, il ne peut que courir après comme il court après le journal emporté par le vent, tel un figurant prisonnier du film de sa propre vie : « Like an extra in a grade B movie, I could not walk out of it, trapped in the celluloid sequence » (9-10).

5 / Afin de permettre une meilleure compréhension du texte, les citations longues sont traduites en notes de bas de page. (ndlr)

« J'étais redevenu nul autre que moi-même, ne m'étant jamais évadé de ma peau [...]. On avait fixé une de mes extrémités, et je m'étais distendu tel un élastique, mais j'étais brusquement revenu en place. »

6 / « J'étais mort et je pouvais le prouver ; c'était dans les journaux, les journaux du matin. [...] Il y avait ma photo pour prouver ma mort et une légende au-dessous expliquant tout. »

7 / « Je courais après le journal, le lisant alors que nous glissions le long de la rue, ma vie imprimée là, [...] imprimée des années avant sa publication. »

Autobiographie de tout le monde

Si *Her* est l'autobiographie d'une absence, d'un narrateur qui reste un parfait inconnu, elle est en même temps l'autobiographie de tout le monde⁸. Le narrateur n'est plus maître à bord et se laisse déborder de toute part. Incapable de se contenir dans un *Je* centralisé et autonome, le narrateur se dissémine en une multiplicité de *personae* et de fictions, miroirs et doubles de son identité, et se définit lui-même comme un « attrapeur de mondes »—« a world's catcher » (11). L'autobiographie, laissée vacante par la première personne, donne l'hospitalité à l'humanité toute entière : « all the travelers that had ever traveled merged in myself, speaking sixty-six languages, with all the languages dubbed together into one great supranational soundtrack with multilingual simultaneous translation, a long-playing record of talking existence »⁹ (84). La première personne n'est plus vraiment du singulier, mais se fait tour de Babel, hybride et polyglotte. Véritable pronom ventriloque, le « I » du narrateur n'est que le lieu de convergence de l'histoire de tout le monde, de celle de son héroïne comme celle du lecteur, à l'exception de la sienne : « The libretto of the story spilled out, like a ham opera, your story, her story, everybody's story » (50), « the story of everybody's life but my own » (33). Ce « je poreux »—« The porous I » (61)—, qui fuit comme une passoire et absorbe tout comme une éponge, prête sa voix à une multiplicité impersonnelle : « I'm still somebody, even if I'm nowhere [...], trying to produce a world's face from the composite face of many people and painting one long pic-

8 / Nous empruntons cette expression à Gertrude Stein, *Everyone's Autobiography* [1937], Cambridge, Exact Change, 1993.

9 / « Tous les voyageurs qui avaient jamais voyagé se fondaient en moi, parlant soixante-six langues, toutes les langues concentrées en une grande bande sonore supranationale, avec traduction multilingue simultanée, un disque d'existence parlante. »

ture all my life, sitting alone at a wooden table »¹⁰ (136).

Le narrateur décrit ainsi son récit comme une parodie d'autobiographie, « an endless parade of figures who might have been myself in a parody of my life which was itself based upon an endless sexual fantasy centered on some vague unmet figure of love » (61). Cette figure féminine, projection d'un désir masculin, nous informe bien plus sur le « I », sujet parlant, que sur ce « her », objet du discours. Le titre du roman est ainsi trompeur : il s'agit bien du « her » du « I », et donc du « I » en définitive : « I am on the way to myself through what I hope is love or through what at least I would take for love » (60). Le pronom de la troisième personne du singulier féminin est un référent vide, non pas simplement le véhicule anonyme d'un fantasme, mais instrumentalisé en réceptacle de son autobiographie : « she was a strange vessel, she an anonymous vessel, an anonymous receptacle into which I could pour myself, pour the history of myself » (36). C'est donc par ce détour de la troisième personne qu'il nous faut chercher les traces de ce narrateur en quête du personnage principal de son autobiographie : « I was looking for the main character of my life » (10). Le narrateur a beau essayer de distinguer entre sujet et objet, entre *persona agens* et *persona patiens* – « she [...] is not the subject of my story for I myself am the subject of my sentence and she's the object and I've diagrammed it all and analyzed the syntax of my sentence », il s'y perd aussitôt : « she is her in this case which is the case of myself »¹¹ (147). La femme a beau donner son pronom au livre, c'est

bien de lui dont il est question. A force de se déverser, de se projeter dans la troisième personne du singulier, le narrateur de Ferlinghetti finit par incorporer en lui la femme qui le hante dans un processus d'introjection. La frontière entre ce qui appartient à la sphère du moi et ce qui lui est extérieur devient diffuse avant de disparaître entièrement : « I had lost her anonymous body in the flow of myself I had absorbed her into my blood » (106).

Autobiographie poétique

Au lieu de recourir à un Moi-conscience narré par un Je-narrant, forme synthétique finie de la personne, Ferlinghetti rédige une autobiographie poétique rédigée à la quatrième personne du singulier, « singularité impersonnelle » que Deleuze célèbre chez le poète américain : « Les singularités sont les vrais événements transcendants : ce que Ferlinghetti appelle *la quatrième personne du singulier*. Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un *potentiel* qui ne comporte pas lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué »¹². Dans son étrange autobiographie, Ferlinghetti cherche en effet à transcender et à dissoudre la personne dans la matérialité poétique des mots et des choses, vision de cet oeil fou et omniscient, « mad seeing-eye dog of the fourth person singular » (90), « seeing-eye of the fourth person singular that saw everything and understood nothing, yet still saw, the eye that saw and understood everything but myself, not able to see that in which it was itself imbedded, the fleshpaint skin I hid in like painters hiding behind their paint, authors behind their words

»¹³ (134). Les singularités impersonnelles sont celles du langage poétique derrière lequel le poète se cache, véritable *labynuit* (« nightmaze » (41, 81 et 123) comme il l'écrit à plusieurs reprises, et qui paraît s'engendrer de lui-même, sans l'intermédiaire d'un moi-conscience ou d'un Je-personne. C'est donc au sein de la matérialité des mots que le lecteur doit chercher les indices de l'identité du narrateur – « a mislaid clue to his life » – en suivant les transformations du signifiant : « A clue or a clou or a clef. A key » (68). D'un indice à une clef, de « clue » à « key », par homonymie – de « clue » à « clou », par paronomase – le « clou » à « clef » – et par traduction – de « clef » à « key ». Tout se passe comme si le langage poétique instaure sa propre énonciation, « adding a narrative voice which was supposed to be myself but was some kind of fourth-person-singular voice I did not recognize » (23).

Les formes verbales non-finies (phrases sans verbe, bases verbales, infinitives en « to », propositions nominales en « -ing ») permettent au narrateur de ne pas laisser de traces dans son autobiographie. Ferlinghetti fixe ainsi des états impersonnels qui suspendent toute profondeur subjective en ne portant pas les marques de la personne à l'instar du verbe conjugué. Le langage poétique permet alors d'instaurer une énonciation impersonnelle sans temps ni ponctuation, à rebours du sujet pensant structuré par le logos : « Myself to find my witless self anew on the old Orient Express out of myself » (83). Parfois, le verbe copule « be » est absent, littéralement effacé, incompatible avec la biographie impersonnelle que vise Ferlinghetti : « I an extra who returned to find something »

10 / « Je suis encore quelqu'un, même si je suis nulle part [...], essayant de créer un visage du monde d'après les visages combinés de nombreuses personnes et peignant un long tableau unique toute ma vie, assis seul à une table en bois. »

11 / « Elle n'est pas le sujet de mon histoire car c'est moi-même qui suis le sujet de ma phrase et elle l'objet et j'ai fait un diagramme de tout cela et analysé la syntaxe de ma phrase, [...] elle est elle-même dans ce cas qui est mon propre cas. »

12 / Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 125. Les expressions en italique sont entre guillemets dans le texte original.

13 / « L'oeil voyant de la quatrième personne du singulier qui voyait tout et ne comprenait rien, qui pourtant voyait toujours, l'oeil qui voyait et comprenait tout sauf moi, ne pouvant voir ce dans quoi il était lui-même implanté, la peau en chair-peinture dans laquelle je me cachais comme les peintres qui se cachent derrière leur peinture, les écrivains derrière leur mots »

(75). En plaçant le verbe fondateur de l'ontologie et de la personne sous rature, Ferlinghetti désactualise et disloque la relation prédicative, et la personne-énonciateur peut ainsi se transformer, en dehors de toute factuelité chronologique ou de souci de véracité, au gré des mots, des sons et des images, et se réinventer par exemple en un drôle de roi¹⁴ bapti-

14 / L'expression « fishy king » recèle une ambiguïté fondamentale, pouvant signifier à la fois « drôle de roi » ou « roi douteux », « roi qui

sé d'un nom de marque de conserve de poisson : « the fishy king none other than myself, my name a brand of canned salt fish » (27). La quatrième personne du singulier n'est pas le relais d'une identité, mais un certain agencement du matériau autobiographique au travers du langage poétique, une vision impersonnelle qui

sent le poisson » et fait écho au « Fisher King » de la légende arthurienne présent plus haut dans le texte. Notons qu'il fut traduit en français par le « roi baiseur » par Jacqueline Bernard.

permet à Ferlinghetti de « porter la vie à l'état d'une puissance non-personnelle »¹⁵ et de signer là l'impensable non-identité-à-soi qui pourtant structure tout sujet. ■

15 / Deleuze Gilles & Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 61.

