

LE LANGAGE DE L'ABJECTION : KRISTEVA ET CÉLINE

JOSEF FULKA

Université Charles de Prague
Département de philosophie
Náměstí Jana Palacha 2
116 38, Prague 1
République Tchéque
josefulka@hotmail.com

Abstract: The aim of the present paper is to discuss Kristeva's notion of abjection, as it is presented in her book entitled *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, and to analyse the consequences such a psychological view of literature seems to imply. Abjection is a mechanism of introjection/rejection that characterises the pre-oidipal affective life of human being. Before being able to constitute itself as sujet in the proper sense of the word, the human being judges the surrounding objects (partial objects, according to Melanie Klein's coinage) from the point of view of their immediate affective influence. As an example of this primitive affective reaction, which consists of rejecting the objects which are supposed to be "bad" and introjecting the ones which are supposed to be "good," Kristeva presents an analysis of Céline's novels. This paper tries to measure the consequences of this interpretation of literary writing.

Keywords: Louis-Ferdinand Céline, Julia Kristeva, French literary theory, psychoanalysis, abjection

Faire entrer le langage parlé dans la littérature — c'est une opération qui, malgré les apparences, ne va pas de soi, bien que nous puissions la considérer comme un des procédés les plus caractéristiques de la littérature moderne. La rencontre entre le langage parlé et le langage écrit n'est nullement le signe d'une spontanéité ou d'une facilité. C'est tout le contraire : il n'y a rien de plus élaboré que le langage d'un Joyce (qui se présente, à plusieurs reprises, comme la transcription du langage parlé), rien de plus compliqué que les néologismes d'un Queneau. Louis Ferdinand Céline — dont l'écriture peut être considérée comme un cas le plus emblématique de la rencontre en question — s'est toujours

présenté comme un homme de style : « Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds...¹ »

Autrement dit, l'insertion du langage dit parlé dans l'écriture littéraire représente le choix stylistique qui implique un bouleversement réfléchi de ses normes traditionnelles. Dans l'interprétation remarquable qu'elle présente du « cas Céline », Julia Kristeva se pose les questions concernant surtout la valeur *psychologique* de la spécificité du style célien. Son livre *Pouvoirs de l'horreur* — avec le sous-titre « Essai sur l'abjection » — est, en un sens, le prolongement du projet théorique que Kristeva a développé surtout dans son ouvrage monumental s'intitulant *La révolution du langage poétique* (1974) : pour Kristeva, le langage littéraire se situe à l'intersection des deux registres dont le croisement détermine la spécificité stylistique des textes modernes², à savoir le *symbolique* et le *sémiotique*. Le symbolique désigne ce qui est — dans le langage — repérable à titre du message, du sens et de la signification, c'est-à-dire ce qui est recouvert par le partage du signifiant et du signifié. Kristeva s'efforce de démontrer que les théories courantes du langage (la phénoménologie husserlienne, la glossématique de Hjelmslev, la théorie de la signification chez Frege etc.) se contentent généralement de poser le symbolique comme la base exclusive du langage en tant que tel. Dans le cadre de ces théories, le sujet parlant (tel l'ego transcendantal de Husserl) est un sujet pleinement conscient de ses propres actes, un sujet dont la parole se limite strictement à transmettre un sens déterminable. Il est pourtant clair que le langage littéraire ne peut pas être réduit à une telle transmission, et ceci dans la mesure où il ne se résume pas par l'utilisation des procédés conventionnels, mais implique, au contraire, une manière hautement personnelle de travailler la matière langagière. C'est pourquoi, chez Kristeva, l'écriture littéraire moderne sert d'exemple privilégié pour démontrer que le langage n'est pas un médium neutre dont le statut ne serait qu'instrumental (la formation du sens, la transmission du message), qu'il est, à chaque moment, traversé par quelque chose d'autre que le symbolique, à savoir par ce que Kristeva appelle le sémiotique.

¹ L.F. Céline vous parle, in : *Œuvres II*, Paris : Gallimard 1974 : 934.

² De ce point de vue, Kristeva a analysé par exemple les textes de Bataille, Artaud, Lautréamont, Mallarmé et Duras.

La notion du sémiotique est étroitement liée à la conception kristevienne du sujet parlant. Pour Kristeva, il ne s'agit pas d'un sujet transcendantal et homogène (tel qu'il a été mentionné à propos de la théorie du symbolique), mais plutôt du sujet tel qu'il est postulé par la psychanalyse, à savoir le sujet clivé³, c'est-à-dire une instance fragile et instable, partagée entre le conscient et l'inconscient et formée d'une manière assez dramatique. Le sujet parlant, c'est le «sujet en procès», comme le dit Kristeva. En ce qui concerne la formation de ce sujet, Kristeva souligne incessamment le rôle important de la période pré-œdipienne dans le développement de l'individu. C'est précisément en ce point qu'elle se distingue de Freud : on sait que pour Freud, le drame de la formation du sujet commence principalement avec la découverte de la castration, c'est-à-dire avec le complexe d'Œdipe. Le sémiotique, tel que Kristeva le comprend, se situe dans le stade pré-œdipien — il précède (chronologiquement et logiquement) le symbolique dont l'avènement est marqué précisément par la «œdipalisation» du sujet⁴. Mais le drame de la vie psychique ne commence pas ici. Avant son entrée dans des structures œdipiennes, l'espace psychique de l'individu — qui, bien sûr, ne sait pas encore parler — est constitué par des pulsions violentes (anales et orales) qui n'en sont pas moins expressives : elles sont signifiantes sans être significatives. Cette première modalité d'expression, Kristeva l'appelle *la signifiance*. La signifiance est expressive sans être proprement verbale. Elle est conditionnée par l'agencement des pulsions qui forment une certaine totalité instable est provisoirement désignée par Kristeva comme *chora*⁵. Le sémiotique, c'est donc cette expressivité première de la *chora* qui précède et fonde l'avènement de la structure langagière au sens propre du terme.

C'est de cet outillage théorique que Kristeva se sert afin d'expliquer le fonctionnement du langage littéraire⁶. Le procédé littéraire qui

³ La notion du clivage — spaltung — est une notion clé de la psychanalyse freudienne et lacanienne.

⁴ C'est la thèse qu'adopte la psychanalyse lacanienne : le symbolique (à savoir le partage entre le signifiant et le signifié) est lié à l'intervention de la figure paternelle qui sépare l'enfant du corps de la mère, instituant ainsi une dimension de la négativité qui va à jamais marquer la vie psychique de l'individu et le déterminer, en même temps, comme le sujet parlant.

⁵ Ce terme est emprunté de Timée de Platon, où il désigne un proto-espace souple et instable qui précède la formation de l'espace géométrique.

⁶ Ce que nous avons pu présenter ici n'est, bien sûr, qu'un résumé fort grossier de la position théorique de Kristeva. Pour un développement plus détaillé de cette thèse, cf. J. Kristeva : *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974, surtout le premier chapitre «Le sémiotique et le symbolique», pp. 11–110.

consiste à «sortir les phrases de leurs gonds» est conditionné précisément par l'intervention du sémiotique dans le symbolique. Bien que le sémiotique précède le symbolique, cela ne veut pas dire qu'une fois le symbolique venu, le sémiotique disparaît une fois pour toutes. Il persiste dans certaines transformations qui ne touchent pas la signification symbolique en tant que telle mais plutôt le côté stylistique du langage : les spécificités syntaxiques, les alliterations etc. représentent d'autant d'interventions du sémiotique au niveau du symbolique⁷. La violence pulsionnelle du sémiotique ne cesse pas d'ébranler la stabilité fragile du symbolique.

Dans *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, Kristeva élabore une sorte de raffinement de la théorie présentée dans *La révolution du langage poétique*. L'abjection désigne un des processus précœdipiens à l'aide desquels le petit d'homme trouve sa place dans le monde. Dans les premières périodes de son développement, l'enfant se trouve voué à la passivité radicale et à la dépendance vis-à-vis du corps maternel. Cette dépendance, néanmoins, n'exclut pas la possibilité, voire la nécessité d'une sorte de jugement ; même dans sa passivité, l'enfant prend une attitude envers ce qui l'entoure. Il faut tout de suite ajouter que l'*Umwelt* enfantin ne prend pas la forme des *objets* au sens propre du mot⁸. Melanie Klein, qui a élaboré, d'une manière très profonde, la théorie de cette première relation au monde extérieur, a parlé, dans ce contexte, des *objets partiels*, c'est-à-dire des parties des objets qui ont une certaine signification immédiate pour la vie fantasmatique de l'enfant⁹. Par rapport aux objets partiels, l'enfant peut prendre essentiellement deux attitudes : soit l'objet est bon, et par conséquent il faut se l'approprier par l'introjection, c'est-à-dire littéralement en le dévorant¹⁰ ; soit l'objet est mauvais et dans ce cas-là, il faut le rejeter en l'expulsant hors de soi. C'est précisément cette réjection que Kristeva désigne comme l'abjection ; il est déjà clair que le mot doit être compris dans deux registres : (1) au sens courant du dégoût, de quelque chose de détestable ; (2) au sens de l'absence de la relation clairement déterminée entre le

⁷ Dans *La révolution du langage poétique*, ce sont surtout les textes de Mallarmé et de Lautréamont qui se trouvent analysés à partir de ce dispositif conceptuel.

⁸ Au sens où l'enfant serait un sujet conscient de soi et capable de s'opposer aux objets séparés de lui pour les contempler de manière désintéressée.

⁹ Chez Melanie Klein, le prototype de l'objet partiel, c'est le sein maternel qui joue un rôle particulièrement important dans la première période de la vie de l'enfant, que M. Klein appelle «la position schizo-paranoïde».

¹⁰ «Le ,bon' sein qui nourrit et amorce la relation d'amour à la mère est le représentant de la pulsion de vie.» M. Klein : *Envie et gratitude*, Paris : Gallimard 1968 : 46.

sujet et l'objet (l'ab-jet, ce n'est ni sujet ni objet, dans la mesure où le moi primitif de l'enfant n'est pas encore capable d'entretenir le rapport contemplatif avec le monde des objets). Dans cette perspective, la notion kleinienne d'objet partiel se trouve remplacée par celle de l'abjet, parce que « la notion d'objet elle-même perd d'avantage de sa pertinence dans ce va-et-vient fluide des fragments expulsés au-dehors et intégrés en dedans... Dès lors, face à l'incertitude des identités qui spécifie le lien archaïque du moi à l'autre, parler d'un abjet, plutôt que de moi et d'objet déjà-là, serait peut-être plus pertinent. Le futur sujet se constitue dans une dynamique de l'abjection dont la face idéale est la fascination¹¹. »

L'abjection, donc, est une réaction immédiate et violente qui consiste à rejeter, tout en excluant toute réflexion : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire¹². » S'il s'agit, dans l'abjection, d'une sorte de jugement (essentiellement négatif), il n'est nullement justifié de dire que celui-ci prendrait la forme d'un raisonnement, quel qu'il soit. L'abjection se trouve au-delà de la signification : l'abjet, proprement dit, *ne signifie rien*¹³. De même que le sémiotique mentionné plus haut, l'abjection (qui désigne d'abord un certain mécanisme pré-œdipien, c'est-à-dire non-symbolique) a la tendance à persister dans le symbolique, en perçant son homogénéité sous la forme du dégoût radical qui semble effacer la distinction entre le sujet et objet au sens où l'objet cesse d'être un objet de connaissance et le sujet cesse d'être sujet dans la mesure où il n'a plus prise sur ce qu'il fait¹⁴. Ce n'est pas par hasard que Kristeva, en parlant de cette persistance de l'abjection dans le symbolique, consacre une analyse détaillée précisément à l'écriture de Céline, dont on ne dit que trop souvent qu'il a introduit le français parlé dans la littérature. Le mécanisme qui se trouve à la racine de la spécificité du style célinien, c'est, selon Kristeva, celui de l'abjection.

Dans les premiers romans de Céline (auxquels nous nous limiterons dans le cadre de ce texte), on trouve un procédé stylistique qu'il n'est pas exagéré de considérer comme emblématique. Il s'agit d'une segmenta-

¹¹ J. Kristeva : *Le génie féminin II (Melanie Klein)*, Paris : Gallimard 2003 : 118.

¹² J. Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil 1980 : 9.

¹³ Au moins au sens d'une signification récupérable par le sujet contemplatif.

¹⁴ Tel le dégoût alimentaire, par exemple.

tion spécifique de la phrase, qui consiste dans un réjet ou un préjet d'un des éléments phrastiques. Kristeva cite deux phrases du *Voyage au bout de la nuit* :

(1) « Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. . . Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir, la vache, en face et en profil. »

(2) « Du chagrin enfin lui était venu tout au bout des mots, elle n'avait pas l'air de savoir qu'en faire du chagrin, elle essayait de se le moucher, mais il lui revenait, son chagrin, dans la gorge et des larmes avec, et elle recommençait¹⁵. »

Dans les deux phrases, le double mécanisme de la réjection/préjection est visible tout de suite. Dans la première phrase, un élément est extrait et réjeté (« la vache ») ; dans la deuxième, un élément (« le chagrin ») est préjeté—les deux éléments se trouvent hors de leur place et sont représentés, dans l'énoncé, par des éléments anaphoriques (*la* voir la vache ; *il* lui revenait son chagrin). C'est cette segmentation de la phrase—et on pourrait en trouver des exemples innombrables dans les premiers textes de Céline—qu'on qualifie de l'intervention du langage parlé dans la littérature. C'est sans doute le cas, mais Kristeva se pose surtout la question concernant la valeur psychique d'un tel choix stylistique. Cette manière de sortir les phrases de leurs gonds, n'est-elle pas analogue à ce que Kristeva a décrit comme l'abjection ? Quelque chose dans la phrase est éjecté, désyntaxisé, tout comme l'objet partiel (ou l'abjet) que le moi archaïque s'efforce d'expulser. Le caractère général de la phrase célienne se construit de la manière suivante : principalement, le noyau informatif de la phrase est emphatisé—par les procédés d'éjection—au détriment de la structure syntaxique normative. La structure du message—à savoir ce qui appartient dans le domaine du symbolique—se trouve déplacée à partir de l'intervention du sémiotique. La structure thème/rhème est ainsi détruite par l'immediateité du mécanisme abjectif, par lequel « la modulation normalement descendante de la mélodie phrastique se transforme en une intonation à deux centres¹⁶. » La syntaxe normative (thème/rhème) se transforme en un autre schéma, celui du thème/rappel.

Le langage dit parlé est un moyen idéal pour exprimer cette transformation. Transformer la phrase d'une telle manière, c'est faire entrer dans le symbolique (à savoir dans la structure normative du langage) le négativisme radical qui le précède (l'abjection). Écrire l'abjection—

¹⁵ Cité in : J. Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.* : 228.

¹⁶ *Idem.*

voilà l'enjeu principal de l'écriture célinienne. Dans cette perspective, faire entrer le langage parlé dans la littérature veut dire d'abord exprimer une certaine émotivité. Remarquons que dans l'interprétation kristevienne de l'écriture de Céline, il ne s'agit nullement d'une psychanalyse banale d'un auteur littéraire. C'est tout le contraire—le style spécifique de Céline devrait illustrer un mécanisme psychique général. L'unicité du style célinien devient l'exemplification de la généralité de l'abjection pour nous mettre sous les yeux le fait suivant : le sujet humain se trouve être plus fragile que nous ne le croyons, sa prétendue stabilité est toujours ébranlée par des irrutions d'inassimilable et le menace de désintégration n'est pas le privilège des sujets dits « anormaux ».