

**Quand je ne peut être autre:  
Féerie pour une autre fois  
de Louis-Ferdinand Céline**

**Greg Hainge  
Nottingham/Adelaide**

‘*JE est un autre*’, dit Rimbaud, résumant dans cette phrase la crise de subjectivité qui a caractérisé tant de littératures et philosophies occidentales en ce vingtième-siècle.<sup>1</sup> Crise, c’est bien le mot, car après la mort de Dieu il ne restait que la subjectivité à l’homme apeuré devant le néant du non-savoir, le vide à la place de Dieu, et c’est de cette crise que l’œuvre de Louis-Ferdinand Céline se nourrit.

L’horreur des réalités!

Tous les lieux, noms, personnages, situations, présentés dans ce roman, sont imaginaires! Absolument imaginaires! Aucun rapport avec aucune réalité! Ce n’est là qu’une «Féerie»... et encore!... pour une autre fois!<sup>2</sup>

Ainsi commence *Féerie pour une autre fois*, premier livre publié sous le nom de Louis-Ferdinand Céline après l’Occupation, et dont le style et le contenu se ressentent considérablement de la réaction critique qui accompagna la parution de ses trois pamphlets. En effet, *Bagatelles pour un massacre*, *Les Beaux Draps* et *L’École des cadavres* provoquèrent tant de scandale qu’ils inscrivirent le nom de leur auteur non pas dans le panthéon littéraire, mais dans les annales de l’histoire. Comme le dit Frédéric Grover,

Le nom de Céline, qu’on le veuille ou non, qu’on essaye de l’en disculper ou qu’on l’en accable, est associé à un crime incontestable, enregistré par l’Histoire, le grand Massacre des Innocents de notre siècle: la liquidation de millions de Juifs. Ce massacre, ces millions de cadavres ont donné rétroactivement aux titres des deux pamphlets antisémites de Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* et *L’École des cadavres*, un sens terriblement accusateur. On ne badine pas avec l’Histoire. Céline a joué avec un engin particulièrement explosif et, comme il arrive à Robinson dans *Voyage au bout de la nuit*, son pétard lui a explosé dans la figure.<sup>3</sup>

Parler du badinage de Céline face à l’Histoire, c’est comprendre le procédé de transposition qui caractérise l’œuvre de Céline, c’est comprendre que son seul souhait était de ré-investir l’Histoire de désir, de laisser libre cours à l’imagination, au poétique de l’homme – et c’est aussi comprendre pourquoi

ses écrits n'équivalent pas au pétard de Robinson, mais là n'est pas la question. Les écrits de Louis-Ferdinand Céline ne se veulent pas Historiques, comme le démontre l'épigraphe de *Féerie pour une autre fois* citée ci-dessus, car l'Histoire, qui fonctionne selon le temps du *Chronos*, mettant en ordre les dates et les événements pour que s'établisse une causalité directe entre la trame du temps et l'activité humaine, est l'opposé d'une littérature qui prétend être féérique, une littérature où tout est absolument imaginaire, sans aucun rapport avec aucune réalité. Une telle littérature se crée en même temps qu'elle s'exprime et se gouverne selon le temps d'*aïôn*, un temps qui est toujours 'pour une autre fois' dans la mesure où il est, comme le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, 'le temps indéfini de l'événement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer'.<sup>4</sup> Devenue Historique, l'esthétique de Céline ne peut donc pas accomplir sa tâche, formulée dans *Entretiens avec le professeur Y*, de se convertir en 'métro-tout-nerfs-rail-magiques-à-traverses-trois-points',<sup>5</sup> d'accéder à un mode de communication qui passerait 'direct dans l'émotion!... par l'émotion!',<sup>6</sup> parce qu'un tel mode de communication ne peut fonctionner que par une synthèse connective. Voici donc le problème, car une synthèse connective entre texte et lecteur, un devenir-lecteur/texte, implique nécessairement la dissolution de toute subjectivité fixe, alors que l'Histoire, régie par le temps de *Chronos*, 'le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet',<sup>7</sup> ne peut ériger que des synthèses conjonctives qui renforcent, au lieu de dissoudre, le 'je' narratif.

Il ressort de ce procédé de surcodage Historique auquel est sujet le nom propre de Céline, une disparité entre l'intentionnalité de l'écrivain et la potentialité de son texte. 'Transposez ou c'est la mort', dit Céline dans *Guignol's band I*,<sup>8</sup> nous livrant ici la clé d'une analyse de son œuvre, l'esthétique de Céline n'étant en effet qu'un outil de transposition, une manière de – comme on l'a déjà dit – ré-investir l'Histoire de désir. Mais afin de pouvoir déterritorialiser l'Histoire – le réinvestissement de désir n'est, après tout, qu'une déterritorialisation –, Céline doit d'abord se déterritorialiser, il doit, comme le dit Charles Krance, 'restore the balance which had been seriously threatened by the writing of the pamphlets, between the transpositional Eye and the representational I'.<sup>9</sup> Tant qu'il existe ce déséquilibre entre les différents aspects du texte, entre le transpositionnel et le représentationnel, et celui aussi entre l'intentionnalité et la potentialité, le lecteur ne peut lire sa tentative de subversion de l'Histoire que comme une façon pour l'auteur de se disculper. Prenons par

exemple cette critique de Yannic Mancel dans son article, ‘Sémiotique de la folie et de l’écriture dans *Féerie pour une autre fois*’:

L’ultime recours de Céline, pour se faire *pardonner* (j’insiste tout particulièrement sur le contenu *chrétien* du terme) l’*exclusion* fictive (*par l’écriture*) de ceux qui furent des victimes et/ou des libérateurs du fascisme hitlérien, mais aussi pour que *sa propre exclusion*, après la Libération, revête la forme la moins sévère possible (en un mot: pour qu’on lui accorde les “circonstances atténuantes”), cet ultime recours, donc, est de *s’exclure soi-même* non seulement par des procédés sémiotiques désormais parfaitement maîtrisés et par la simulation (avouée!) de la schizophrénie [...], mais aussi par une écriture à caractère psychotique tant au niveau sémantique du texte qu’à ses niveaux syntaxique et narratif.<sup>10</sup>

On peut effectivement parler de la simulation d’une expression schizophrène pathologique en se référant au travail de transposition vu dans *Féerie pour une autre fois*, mais comprendre l’adoption de ce mode d’expression comme une tentative d’auto-disculpation nous semble erroné, et ceci parce qu’on ne voit alors dans la schizophrénie qu’une maladie qui pourrait éventuellement servir comme ‘circonstance atténuante’, pour reprendre l’expression de Mancel. Mais en vérité, *Féerie pour une autre fois*, voire toute l’esthétique de Céline, fonctionne d’une manière que l’on peut qualifier, d’après Deleuze et Guattari, de schizophrène. Éminemment schizophrène, l’expression poétique de Céline, comme doit le faire toute manifestation de production désirante (ou schizophrène) qui émet des flux décodés de désir, rejette tout système de structuration ou organisation transcendentale – que Deleuze et Guattari appelleraient molaire –, subjectivité incluse. L’espace narratif créé par une telle expression serait donc un espace narratif lisse, un espace nomade ‘seulement marqué par des “traits” qui s’effacent et se déplacent avec le trajet’,<sup>11</sup> un espace narratif où les points sont subordonnés au trajet, où les stratifications de l’Histoire et de la Géographie ne peuvent plus tenir. Tel est, en effet, l’espace de *Féerie pour une autre fois*:

Je vous l’écris de partout par le fait! de Montmartre chez moi! du fond de ma prison baltave! et en même temps du bord de la mer, de notre cahute! Confusion des lieux, des temps! Merde! C’est la féerie vous comprenez... Féerie c’est ça... l’avenir! Passé! Faux! Vrai! Fatigue! Tout de même je réfléchis à une chose, c’est que le dernier clebs en rupture là qui vadrouille au ruisseau, fouine, mettons qu’il s’appelle Piram, a moins à redouter que mézigue!... hanté comme pas chien! Pas hanté par son nom Piram! c’est un nom supportable Piram!... Piram c’est pas une catastrophe!<sup>12</sup>

Pourtant, comme le réitère la fin de cette citation, si l’expression poétique de Céline tend à une structuration hétérogénéique, centrifuge – c’est-à-dire, qui ne cesse de s’éloigner d’un centre fixe –, son propre nom l’empêche d’y arriver parce que catastrophique, surcodé par l’Histoire – possédant une

force centripète, donc – il maintient le déséquilibre entre le *jeu* poétique ou transpositionnel et le *je* narratif ou représentationnel. C'est ce déséquilibre même qui fournit la matière des deux volumes de *Féerie pour une autre fois*.

Si l'on tient compte du fait que *Féerie pour une autre fois* I semble raconter la vie d'un narrateur appelé Céline dans une prison danoise et que ce même texte fut écrit par l'auteur Céline pendant son séjour dans une prison danoise, il est certes très tentant d'y lire une simple chronique autobiographique. Mais si cela était le cas, pourquoi ces notions de féerie, pourquoi cette insistance sur la rupture avec la réalité et le privilège accordé à l'imagination? La réponse nous semble être que dans *Féerie pour une autre fois* I, Céline transpose certains faits historiques de sa vie pour en faire un commentaire stylistique. L'expression poétique ou féerique de Céline se veut, comme nous l'avons déjà remarqué, émotive, et possède donc, comme le démontre l'étymologie du mot "émotion", une force centrifuge. L'Histoire, par contre, en établissant des rapports de causalité entre la trame du temps et l'activité humaine, possède une force centripète, toute action et tout événement étant quasi pré-déterminé puisque résultant d'actions et événements précédents. Si, donc, Céline feint une schizophrénie pathologique, ce n'est que pour dévoiler la pathologisation de son expression poétique, désirante, schizophrène, quand elle devient sujette aux stratifications de l'Histoire mises en place pour l'anéantir: 'Plutôt un peuple de névrosés qu'un seul schizophrène réussi, non autistisé', disent Deleuze et Guattari de la société capitaliste.<sup>13</sup> Et quoi de mieux pour symboliser l'anéantissement, la conquête de la force centrifuge de l'expression artistique de Céline qu'une prison, symbole concret d'une territorialisation intensifiée.

Symbole concret, donc, et pourtant il n'en reste pas moins que la description de cette prison n'est pas une simple transcription de la prison réelle où Céline passa deux ans de sa vie. Bien plus complexe que cela, l'espace narratif célinien transpose cette prison, comme le démontre Alain Cresciucci dans son livre *Les Territoires céliniens* où il note que dans *Féerie* I, la prison elle-même n'est jamais décrite comme une structure solide.<sup>14</sup> Pour Cresciucci,

Parler de la prison de l'intérieur, c'est vouloir en désigner l'essence. C'est pourquoi Céline élimine ce qui n'en évoque que l'enveloppe: l'architectural, le topographique, objet littéraire s'il en est. La prison, ce sont les hommes (prisonniers et gardiens), car son essence est la souffrance.<sup>15</sup>

Bien que Cresciucci ait sans doute raison, il nous semble que cette immatérialité de la prison a d'autres fonctions. Tout d'abord, en éliminant la matérialité de la prison, Céline s'assure que la brutalité soufferte par les

prisonniers est attribuée aux responsables, les gardiens, et non pas au symbole concret d'une institution abstraite, un appareil de capture, la prison. En second lieu, l'absence de frontières solides de cette prison facilite le passage du narrateur au-delà de l'espace toujours strié de la prison, dans l'espace lisse de la narration.<sup>16</sup> Mais enfin, l'aspect le plus important de ces murs absents c'est leur travail "figural", leur manière d'isoler la Figure qui se trouve entre eux. En ceci, ces murs fonctionnent comme les ronds et parallélépipèdes dans les peintures de Francis Bacon qui, selon Deleuze, exercent une force centripète qui isole la Figure afin de 'rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure',<sup>17</sup> sans pour autant condamner cette Figure à l'immobilité:

L'important est qu'ils [ces procédés] ne contraignent pas la Figure à l'immobilité; au contraire ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait: le fait est..., ce qui a lieu... Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône.<sup>18</sup>

Cette force centripète coexiste, alors, avec une force opposée qui surgit de la Figure isolée elle-même. C'est le mouvement:

[...] de la Figure vers la structure matérielle, vers l'aplat. Depuis le début, la Figure est le corps, et le corps a lieu dans l'enceinte du rond. Mais le corps n'attend pas seulement quelque chose de la structure, il attend quelque chose en soi-même, il fait effort soi-même pour devenir Figure. Maintenant c'est dans le corps que quelque chose se passe: il est source du mouvement. Ce n'est plus le problème du lieu, mais plutôt de l'événement. S'il y a effort, et effort intense, ce n'est pas du tout un effort extraordinaire, comme s'il s'agissait d'une entreprise au-dessus des forces du corps et portant sur un objet distinct. Le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente de s'échapper lui-même par... Bref un spasme: le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme.

[...]

Toute la série des spasmes chez Bacon est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper *par* un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle.<sup>19</sup>

On peut observer ces mêmes mouvements dans *Féerie I*, où le narrateur Céline tente d'utiliser la force centripète des structures figurales et territorialisantes autour de lui pour rompre avec la représentation et avec l'Histoire. Pourtant, une fois isolé, plutôt que de jouir des spasmes excrémentiels, le narrateur ne parvient toujours pas à se libérer, à se déterritorialiser des structures territorialisantes intensifiées, la prison, l'Histoire, la subjectivité. C'est de cet échec que résulte la tragédie de l'œuvre, car toute l'attention du lecteur se concentre sur une Figure qui tente en vain de dépasser ses limites, de s'échapper de l'identité-indifférenciation

pour accéder à un devenir, une hyperdifférentiation. Cette tragédie, à son tour, donne raison à la matière de *Féerie I* et ses longues et méticuleuses descriptions de la désagrégation physique et intime du narrateur ainsi qu'à l'écriture à caractère psychotique du roman – l'échec d'un mouvement vers l'hyperdifférentiation entraînant une condition pathologique qui perturbe, avant tout, la transmission de l'esthétique.<sup>20</sup>

Mais je m'amuserais mieux cul pas collé, sans sphacèle, ni croûtes! Je visionnerais comme un Pape! Je le dis! je le dis! Si j'avais pas le boyau non plus noué par la crotte sèche, dysentérique! Si j'avais pas l'ouïe assourdie par les hordes de trains *express*! Ah je serais béat!<sup>21</sup>

L'impuissance du narrateur Céline dans *Féerie pour une autre fois I* à convertir son je narratif en un devenir autre, à trouver une petite musique qui serait un appel au désir du lecteur et non pas une expression pathologique et pathologisante, ne signale pourtant pas l'échec de l'esthétique célinienne, simplement sa reformulation. Cette reformulation se trouve dans la suite de *Féerie pour une autre fois I, Normandie (Féerie pour une autre fois II)* où, plutôt que de dénoncer la force centripète de la molarité en y succombant, le narrateur Céline se projette dans un double doté d'une force centrifuge suffisamment puissante pour excéder la force centripète de l'Histoire. Ce double c'est Jules, un cul-de-jatte haïssable, érotomane et alcoolique, une Figure méritant la haine dirigée dans *Féerie I* contre le narrateur Céline, mais qui, au lieu de souffrir de cette haine, l'invite pour ensuite l'accélérer au point que les territorialisations de la molarité ne peuvent plus tenir en place et le désir qui se trouvait caché derrière les territorialisations est libéré. Les avions que Jules dirige du haut de son moulin – symbole d'une force centrifuge s'il en est – ne sont alors pas des machines de destruction appartenant à l'État, mais des machines de guerre nomades qui ne lâchent que des *trajectoires poétiques* et qui perturbent avant tout la solidité apparente de toute structure tentant de donner à l'existence humaine un sens illusoire de stabilité et de permanence:

–Regarde les bombes Lili! Regarde! C'est sur Renault!... C'est des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs!... blancs... blancs papillons d'avions!... un de ces flamboiements sur Renault! la hauteur des nuages! flammes bleues!... oranges!... vertes!... et des géantes chandelles zigzag... elles doivent chercher dans le jaune des points... ah, quels aravions!...<sup>22</sup>

Le Ciel crève à gauche, là juste!... *brrrrac!* au sud! Drancy par conséquent! Drancy! Drancy qui écope! une cataracte d'or d'en haut... un fleuve des nuages... jaune... et puis vert... c'est pas commun comme masse de feu ce qui cascade, rejaillit, inonde... je vous en ai raconté pourtant... mais là vraiment c'est le ciel entier qu'on dirait qui fond... et puis d'en bas on voit des rues qui s'élèvent... s'élèvent... montent en serpents de flammes... tourbillonnent... tordent d'un nuage à l'autre... une église entière qui part, se renverse, tout son clocher pointu, brûlant, en espèce de pouce!... c'est extraordinaire! renversé sur

nous!... l'église d'Auteuil... je vous l'ai raconté!... à l'envers... mais elle, pas si flambante tout de même... plutôt en reflets... ah vous voyez c'est pas semblable... vogue!... s'envole...<sup>23</sup>

Et que voilà d'autres artifices! des obus traçants de très loin... des trajectoires originales... spirales!... de canons de plus loin que Poissy!... l'effet comme s'ils cousaient les nuages... les cousaient ensemble... les ourlaient!... en bleu!... mauve! jonquille!<sup>24</sup>

elle était pourtant prodigieuse de lumière verte, bleue, orange et de tortillage, la langue!... tout au-dessus de Paris... rouge... verte... orange... crépitante! et plein de petites flammèches aux rebords... ils auraient regardé par la fenêtre ils auraient hurlé: «la merveille!»... qu'elle léchait l'avenue!... des moments!... des moments relevait! voguait... pointait ailleurs!... jusque sous l'Arc de Triomphe!... l'enfilait comme un trou d'aiguille... passait de l'autre côté! entièrement!... vous dire l'effet!... et un autre moment encore! deux coups de liches... l'Opéra!... l'École militaire!... la Salpêtrière!...<sup>25</sup>

L'effet de ce bombardement poétique est de menacer la stabilité non seulement des structures humaines, mais aussi des humains eux-mêmes, car sous cet orage (de feux) d'artifice, les habitants de l'immeuble du narrateur Céline perdent contrôle de leurs flux biologiques et de toute notion de soi et autre:

ah, mais ce nom de Dieu de canon les fait encore se pire compresser! là sous la table! chiasse partout! bonne mine moi, avec mes appels à l'assaut! *Ouaf! woaouf!* s'ils se recroquevillent!... Pensez l'avenue en enfilade! le vibration! moi, je rampe à l'envers! c'est fini! je rampe vers l'escalier! au trou!... j'opte pour le trou!... je pars plus au Ciel!... ah, mais attention: ramper?... ramper, c'est vite dit... la flaque!... le parquet: une flaque!... une flaque, un vrai lac... et qui houle! clapote!<sup>26</sup>

j'ouvre les yeux... je veux voir... trop éblouissant, brûlant!... «Piram! Piram!» Piram est là... sa grosse tête... non, c'est pas Piram... c'est une dame... une dame frisotée... je l'attrape... je palpe cette tête... et je change de tête!... une autre... c'est un homme... non! les oreilles, c'est bien Piram!...<sup>27</sup>

le Raymond me tombe-dessus en fait d'aide!...en plein! et il s'interpelle lui-même! il s'hurle à lui-même! «Raymond! Raymond!» il se cherche encore!...

Il s'est reperdu!

-Ta gueule!

Je le calme... il attrape alors Piram... par la tête!

- C'est toi, chéri? c'est toi Raymond?

Il questionne Piram!... il se prend pour Piram!... Piram lui échappe...<sup>28</sup>

Néanmoins, il ne faut pas penser que cette dissolution des frontières de la subjectivité mène inévitablement à un devenir, un état d'hyperdifférentiation, puisque, comme on peut le constater dans les citations ci-dessus, cette dissolution est trop complète et laisse le sujet dans un état quasi-autiste, incapable d'action dans le monde à moins de fuir de nouveau dans une structure molaire transcendente, et c'est à cette fin que

les locataires se saoulent et tabassent le narrateur Céline avant de le laisser collé à un mur par ses propres croûtes, exactement comme il l'était à son tabouret dans sa cellule danoise dans *Féerie I*.

Enfin, la tentative du narrateur Céline dans *Féerie II* pour déterritorialiser son expression poétique d'un surcodage Historique en se projetant dans un autre abject échoue, son je ne devient pas autre. Mais se pourrait-il que ce soit cette tentative même de se projeter dans un autre extérieur à lui-même qui constitue l'échec du narrateur? Serait-il possible que ce faisant le narrateur s'éloigne de la réalité comme un cul-de-jatte est éloigné de la terre, qu'il ne laisse plus aucun lien entre son je et toute extériorité? Tel semblerait être l'implication de la fin du roman où, une fois Jules parti, le narrateur se trouve dans une position de dépendance mutuelle vis-à-vis d'Ottavio, un devenir-Céline/Ottavio. Le je célinien ne doit donc pas essayer d'être autre car ce faisant il ne fait que s'isoler, s'enfermer dans un état autiste qui le soustrait à la dimension sociale qui, en tant que je littéraire, lui est essentielle. Pour atteindre son but de créer une esthétique affective, d'établir des synthèses connectives entre texte et lecteur, alors, le je célinien surcodé par l'Histoire ne doit être ni je ni autre, mais un devenir-autre, une expression de désir dans sa dimension sociale, un corps-sans-organes, pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, un je sans ego.

---

## NOTES

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud dans deux lettres, l'une à Georges Izambard, le 13 mai 1871, l'autre à Paul Demeny le 15 mai 1871.

<sup>2</sup> *Féerie pour une autre fois I*, dans *Romans IV*, coll. de La Pléiade, Paris: Gallimard, 1993, p. 3.

<sup>3</sup> Frédéric Grover, 'Le Romancier et l'histoire: le cas Céline', *L'Esprit Créateur*, 15, 1975, 332-42, p. 333.

<sup>4</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 320.

<sup>5</sup> *Entretiens avec le professeur Y*, dans *Romans IV*, p. 543.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>7</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 320.

<sup>8</sup> *Guignol's band I*, dans *Romans III*, coll. de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, p. 86.

<sup>9</sup> L.-F. Céline: *The I of the Storm*, French Forum Monographs, 75, Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1992, p. 132.



<sup>10</sup> Yannic Mancel, 'Sémiotique de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois*', dans, L.-F. Céline 4: *Lectures (2) de Féerie pour une autre fois*, *La Revue des Lettres Modernes*, 560-564 (1979), 123-47, (p. 145).

<sup>11</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 472.

<sup>12</sup> *Féerie pour une autre fois* I, p. 15.

<sup>13</sup> *L'Anti-Œdipe; capitalisme et schizophrénie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973), p. 121.

<sup>14</sup> Alain Cresciucci, *Les Territoires céliniens: Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L.-F. Céline*. Paris: Éditions aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 219-20. Cresciucci ne fait aucune mention du mur de la cellule du Putois contre lequel ce dernier ne cesse d'essayer de s'ouvrir le crâne. Yannic Mancel parle de la 'fonction actantielle de la prison qui "transforme" le texte dans le sens du négatif et du néant (celui, précisément, du non-texte) [qui] nous amène tout naturellement (compte tenu des significations ambivalentes, à la fois très matérialistes et très métaphysiques, que revêt chez Céline ce type de structuration sémiotique) à nous interroger sur la nature de l'investissement que le narrateur-sujet aurait pu éventuellement placer dans sa pratique de l'écriture' ('Sémiotiques de la folie...', p. 143).

<sup>15</sup> Cresciucci, *Les Territoires céliniens*, p. 220.

<sup>16</sup> 'The prison walls constitute a shifting boundary between the fixed, known, delimited inside and the outside. As a concrete symbol of the limits of the space immediately visible to and directly representable by the narrator, they also become the borderline (this time conceived as a starting-point) for the creation of other spaces and, in particular, for an attempt to escape [...] into a world of fantasy-gratification.' Ian Noble, *Language and Narration in Céline's Writings; The Challenge of Disorder*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1987, p. 72.

<sup>17</sup> Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2 vols, Paris: Éditions de la Différence, 1981, p.10.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>20</sup> Se référant au schizophrène, Massumi note, 'A SCHIZOPHRENIC in the clinical sense is someone who attempted an escape from identity-undifferentiation, but was thwarted by society or otherwise failed. "SCHIZOPHRENIA" in Deleuze and Guattari's [sic] is not a malady; it is a process (that of becoming). A diagnosed 'schizophrenic' is produced when the process ends in an abrupt impasse', *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992, p. 179, note 76. Voir *passim* pour renvois à l'œuvre de Deleuze et Guattari.

<sup>21</sup> *Féerie pour une autre fois* I, p. 171.

<sup>22</sup> *Féerie pour une autre fois* II, dans *Romans* IV, p. 185.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 292-93.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 276-77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 373.