

Montmartre sous les bombes : éclats de guerre et de mots dans Féerie pour une autre fois II de Louis-Ferdinand Céline

CRISTINA MINEO

Università degli Studi di Palermo

1. Introduction

Dans la seconde partie du roman *Féerie pour une autre fois*, Louis-Ferdinand Céline revient à un épisode marquant de l'Histoire, à savoir le bombardement de Montmartre de la part des Alliés pendant la nuit du 21 avril 1944. C'est un épisode qu'il a vécu personnellement et qui, malgré un triste bilan de morts, de blessés et de bâtiments détruits entièrement ou en partie, a été délibérément passé sous silence.¹ Céline choisit au contraire de retracer cet événement et d'y consacrer une section à part de son œuvre. Comme il l'indique au fil des pages de *Féerie II*, le but qu'il entend poursuivre est, d'une part, celui d'exprimer son indignation par rapport à ce que l'homme est en mesure de faire à l'aide du progrès technologique dans le domaine militaire² et, d'autre part, de préserver par l'écriture le souvenir d'un événement de la mémoire collective autrement voué à l'oubli.³

¹ Cf. V. Bissonnette, "Une violence sous silence : le bombardement de la France par les Alliés", *Cahiers d'histoire* 36.2 (2019), pp. 153-178.

² Dans *Féerie pour une autre fois II*, Céline écrit : "C'est là qu'on voit l'homme, sa nature, ce qu'il est capable, ses façons innées de s'amuser". L.-F. Céline, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, 1993, p. 190.

³ L'auteur note à ce propos : "mais elles iront ces personnes à tout culot réfuter ! prétendre !... que rien du tout a sursauté !... giclé ! poudroyé ! que le firmament était serein, que j'ai tout moi, imaginé !". *Ivi*, p. 297.

Pour ce faire, Céline ne se contente pas d'utiliser les moyens caractéristiques du récit romanesque traditionnel : en effet, afin de plonger le lecteur directement au cœur du désastre, l'auteur exploite de manière inédite des outils rhétoriques et syntaxiques. En outre, à l'instar d'autres écrivains et intellectuels qui, dans les années 1930-1980 animent le débat autour de l'imaginaire,⁴ Céline participe lui aussi au renouvellement des discours savants relatifs à ce concept. Il considère l'imaginaire non plus comme le lieu fictif du désir et de la fascination,⁵ mais comme un espace neutre favorable à la recomposition de la mémoire absurde et tragique de la guerre. Dans cette redéfinition de l'imaginaire, la fantasmagorie, envisagée comme un dispositif rhétorique de transfiguration de la réalité plutôt qu'un simple effet d'optique,⁶

⁴ C. P. Pérez, « «L'imaginaire» : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, 1 (2014), pp. 102-116.

⁵ Comme le précise Pérez à ce propos, l'imaginaire “nous confronte à ce qui est censé échapper, plus qu'aucune autre chose au monde, à la législation des sciences : des « apparitions » [...], des illusions, des phantasmes [...] Chaos d'objets fuyants, imprévisibles, chimériques, inobjectivables”. *Ivi*, p. 108.

⁶ Le mot ‘fantasmagorie’ désigne à l'origine une typologie de spectacle à la mode à la fin du XVIII^e siècle caractérisé par la projection, dans l'obscurité d'une toile transparente, de figures animées simulant des apparitions surnaturelles, réalisées au moyen d'une lanterne magique, visant à impressionner le public par la création d'effets d'illusion optique. Ce type de spectacle éphémère rencontre immédiatement la faveur du public dans la mesure où, grâce au dispositif optique, il permet de créer un “espace comparable à celui du rêve [...] un espace pour ainsi dire intérieur à l'esprit du spectateur” dans lequel ses désirs, dénoués de toute contrainte imposée par la société, se déploient librement. Cf. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 21. Au XIX^e siècle, le mot ‘fantasmagorie’ rejoint le langage courant et s'enrichit d'une double acception ayant à faire, comme le remarque Milner, aux modalités de l'activité imaginaire. Ainsi, la fantasmagorie désigne, d'une part, une nouvelle forme d'imagination fondée sur l'existence d'un espace intérieur où les images se succèdent sans aucune logique et, d'autre part, une puissance redoutable qui soumet l'homme au règne de l'illusion et le prive de sa capacité d'adaptation au monde. Dans cette acception, la fantasmagorie dépasse les

devient un moyen essentiel permettant à l'auteur de reconstruire le souvenir d'événements insaisissables par une représentation strictement mimétique.

Dans cette étude, nous centrerons notre attention sur la représentation que Céline donne de cet événement dans la version imprimée de *Féerie pour une autre fois II* ainsi que dans les versions manuscrites qui précèdent l'établissement du texte définitif. Plus précisément, nous limiterons notre champ de recherche à l'examen d'un ensemble d'extraits tirés du texte définitif et des parties correspondantes contenues dans les versions manuscrites, dénommées 'B', 'D' et 'Première version intermédiaire de *Féerie II*'.⁷ La comparaison des différentes versions nous permettra de suivre de près l'évolution que la description du bombardement connaît au cours des remaniements du texte, mais surtout d'identifier les ressources stylistiques adoptées et les moments où la représentation brute des déflagrations est modifiée par l'intervention de la fantasmagorie. Cette démarche nous permettra de dresser un premier bilan sur la manière dont se met progressivement en place, au niveau textuel, la transposition littéraire d'un événement qui a laissé une empreinte indélébile dans la mémoire de Céline.

frontières du spectacle et de l'optique et intègre le lexique de nombreuses disciplines comme la littérature, la philosophie, la psychologie. Cf. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, p. 131.

⁷ Les versions manuscrites de *Féerie pour une autre fois II* dénommées 'D'et 'Première version intermédiaire de *Féerie II* font partie d'une ancienne collection de manuscrits de la Société des Assureurs Français conservée au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Cet ensemble, réuni sous la cote NAF 28836, contient plusieurs versions antérieures de l'œuvre. Cf. Société des Manuscrits des Assureurs Français, *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes*, Paris, La collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français, 2001, p. 204. La version 'D' est lacunaire pour la première partie (ff° 1-66), ce qui rend parfois impossible la comparaison avec les autres versions de *Féerie II*. Pour ce qui est de la version 'B', nous ferons référence à la transcription du texte contenue dans l'édition établie par Godard. Cf. L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit.

2. Le bombardement de Montmartre par les Alliés

Au fur et à mesure que la rédaction de *Féerie pour une autre fois* progresse – rédaction, rappelons-le, commencée dès l'automne 1945 –,⁸ Céline, dans une lettre du 11 juin 1947 adressée à Milton Hindus, annonce le projet de consacrer un chapitre du roman au “bombardement de Montmartre par la R.A.F., avec incidents divers – le tout dans le fantastique”.⁹ C'est ainsi que l'idée de réserver une partie de son œuvre à la reconstitution du bombardement allié voit le jour, une idée qui par la suite prend une ampleur de plus en plus étendue au point de devenir une section distincte de l'œuvre, présentée au moment de la publication – en 1954 – comme le second tome de *Féerie pour une autre fois*.

Les déflagrations qui frappent le quartier de Montmartre lors de la nuit du 21 avril 1944 font partie d'une opération militaire en deux phases concernant la ville de Paris et conçue par les Américains et les Anglais en prévision du débarquement de Normandie. L'objectif de la mission est celui de limiter la capacité de déplacement des troupes allemandes par la destruction des nœuds ferroviaires stratégiques, comme la gare de triage de la Chapelle, dont la superficie occupe une partie du XVIII^e arrondissement et de la Plaine de Saint-Denis.

Céline vit personnellement le drame du bombardement dans la mesure où les tonnes d'explosifs déchargées rejoignent le quartier de Montmartre où il habite avec sa femme Lucette dès septembre 1943.¹⁰ Dans une lettre envoyée le 23 avril 1944 à

⁸ Dans la lettre du 15 septembre 1945, Céline annonce à Marie Canavaggia le projet de rédiger un “petit mémoire” dont le titre à l'origine était *La Bataille du Styx* qui ensuite deviendra *Féerie pour une autre fois II*. L.-F. Céline, *Lettres à Marie Canavaggia 1936-1960*, Paris, Gallimard, 2007, p. 160.

⁹ M. Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, La Flèche, Éditions de l'Herne, 1999, p. 144.

¹⁰ Cf. F. Vitoux, *La vie de Céline*, Paris, Gallimard, 2023, p. 662.

l'ami Théophile Briant, l'écrivain dresse un bilan qui, sous des apparences presque sarcastiques, laisse en réalité transparaître son indignation :

Beaucoup de bruit pour pas grand-chose. Ce théâtre était merveilleux : deux heures d'Apocalypse extrêmement réussies. Et puis en somme résultat assez faible, enfantin en comparaison du déploiement d'éléments [...] Je voyais au moins 20 000 morts [...]. Le Sacré-Machin [Sacré-Cœur] a failli être foudroyé. Penses-tu ! Non cette arme papillon n'est pas encore au point. Il faudra 20 ans de guerre pour que cette nouvelle méchanceté soit au point.¹¹

Si, d'un point de vue militaire, la mission est réussie, la baisse de visibilité due à la fumée cause des dommages considérables aux zones habitées. Comme le précise à ce propos Michel,¹² le bilan de l'opération est lourd : quatre-vingt-trois morts, plus de deux mille blessés, trois cent quatre immeubles entièrement détruits et un millier endommagés.

À l'instar d'autres habitants et écrivains qui, dans leurs lettres ou dans leurs œuvres partagent le terrible souvenir des bombes tombées tout près du Sacré-Cœur,¹³ Céline lui aussi est profondément touché par cet événement. En effet, en dépit de ce

¹¹ L.-F. Céline, *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 753-754.

¹² H. Michel, *Paris allemand*, Paris, Albin Michel, 1981, pp. 241-243.

¹³ Voir à ce propos la lettre manuscrite anonyme d'un habitant de Montmartre qui relate dans le détail la nuit de bombardement du 20 au 21 avril 1944. Cf. Société d'histoire et d'archéologie "Le Vieux Montmartre", *Le Vieux Montmartre*, 73 (2004), Paris, imprimerie Martin, pp. 19-21. Voir aussi le témoignage que Simone de Beauvoir donne à cet égard dans *La Force de l'âge* : "Une nuit je crus que le ciel et la terre explosaient : les murs de l'hôtel tremblaient et j'allais trembler moi aussi [...] l'horizon était embrasé et quelle fantasia dans le ciel ! Je fus fascinée et j'oubliais de craindre. Ce tumultueux spectacle dura plus de deux heures. Nous apprîmes le lendemain que la gare de La Chapelle était en miettes et entourée de décombres ; des bombes étaient tombées au pied du Sacré-Cœur". S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 659.

qu'il déclare dans sa correspondance, le fait de réserver un tome du roman *Féerie* uniquement à l'évocation du bombardement laisse supposer que cet épisode ait joué un rôle non négligeable dans son esprit et qui l'ait marqué à jamais.

3. La représentation du bombardement dans *Féerie pour une autre fois II* : aspects rhétoriques

L'évocation du bombardement de Montmartre par les forces Alliées parcourt, d'une manière générale, tout le second tome de *Féerie pour une autre fois*. C'est le fil rouge qui revient régulièrement et qui conditionne fatalement le cours des événements. Cependant, au niveau textuel, la plupart des renseignements concernant la représentation des déflagrations et de leurs conséquences se concentre dans la première partie du tome, notamment de la page 184 à la page 219 du texte établi dans la version imprimée en 1954 et édité par la suite par Godard en 1993.¹⁴

Du point de vue du développement du récit, ces pages sont celles où le narrateur expose dans les moindres détails le moment où commencent les explosions, leurs effets sur le paysage environnant et les zones occupées par les civils, l'invitation du narrateur à sa femme à abandonner leur logement pour chercher un abri dans la station de métro et le refus de celle-ci, le changement de point d'observation des deux personnages, la prise de la gare de la Chapelle de la part des forces Alliées.

À une première lecture du texte, en accord avec ce que soutient Godard,¹⁵ nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un type de

¹⁴ Dans cette étude, pour les citations tirées du texte de la version imprimée en 1954 et des transcriptions des versions B et D, nous nous référerons à l'édition établie par Godard en 1993 dans le volume *Romans*, tome IV, de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁵ Cf. H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221.

description qui semble se construire au fur et à mesure que les actions s'enchaînent. Céline, en effet, à l'opposé de ses antécédents, penche pour une description qui se développe à partir des perceptions visuelles et auditives. Le lecteur reconstruit activement le sens en découvrant les événements à travers les éléments que le narrateur lui donne progressivement à voir et à entendre. C'est ainsi que, dans le texte de 1954 et de la version manuscrite dénommée 'Première version intermédiaire de *Féerie II*, l'explosion des premières bombes s'annonce par l'emploi de l'onomatopée "*Brrroum!*"¹⁶ et ensuite se précise au moyen du présentatif "c'est des déflagrations vers Meaux..."¹⁷

L'annonce des premières explosions est suivie de la présentation détaillée de leurs effets sur le paysage environnant. Cette fois, ce sont les perceptions visuelles qui dominent, comme en témoigne l'usage de mots liés au champ sémantique de la vue : "Va regarder mon petit !",¹⁸ "Je m'entrouvre les yeux avec les doigts...je veux voir les lueurs de l'atmosphère".¹⁹

Les déflagrations produisent des effets qui touchent là encore à la dimension visuelle. D'une part, les bombes, associées par métonymie à des "fleurs ! rouges ! rouges ! en œillets !" ²⁰ quelques

¹⁶ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

¹⁷ *Ibidem*. Sur le rôle de la composante auditive dans les textes céliniens et des onomatopées dans *Féerie pour une autre fois*, voir les études de Trovato. Cf. L. Trovato, "L'ouïe en tant que stratégie de construction du récit de soi chez Louis-Ferdinand Céline", dans Beatrice Barbalato (éd.), *Mnemosyne o la costruzione del senso* 3, "L'ascoltare, il sentito dire, la fonè, in filigrana nei racconti di sé", Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 95-107 ; L. Trovato, "Harmoniae belli : les sonorités de la guerre dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline" dans Paola Puccini et Fabio Regattin (éds.), *Les Mots de la guerre. Imaginaires, langages, représentations*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 121-139.

¹⁸ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 185.

lignes plus bas, émettent en éclatant une lumière “jaune...jaune... jonquille”²¹ qui éclaire, par un jeu de gradation ascendante, “tout l’air !... tout le ciel !...le Sacré-Cœur !...tout”²² et qui fait miroiter les tuiles des immeubles à tel point que celles-ci ressemblent, dans un crescendo, aux “bijoux ! diamants !”.²³ D’autre part, Céline attribue aux explosions un pouvoir démiurgique, étant donné qu’elles réussissent à animer les meubles et les murs de son logement. L’auteur de *Féerie* signale cette transfiguration de la réalité par l’emploi conjoint de la personnification et d’expressions reliées au domaine du regard et du rêve qui montrent l’étonnement du narrateur face au spectacle auquel il assiste avec sa femme :

[...] voilà l’armoire qui retangue dandine...

-Regarde Arlette, regarde l’armoire ! l’armoire banquillonne vers la porte...s’en va !...verse ! cogne ! non ?...je rêve pas Lili hein ?...elle part !

Les meubles deviennent des personnes, dandinantes...vo-guantes...et les murs !...aussi les murs !...²⁴

À la différence de la description contenue dans l’édition de 1954 et dans la première version intermédiaire, la version manuscrite désignée par la lettre ‘B’ donne une représentation du bombardement de Montmartre qui repose exclusivement sur les perceptions visuelles. Le déchargement des bombes s’annonce métonymiquement par l’arrivée d’une “lueur, une lumière énorme [...] une flamboyerie jaune...vive si vive”²⁵ qui peu après s’iden-

²¹ *Ivi*, p. 184.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 185.

²⁴ *Ivi*, pp. 184-185.

²⁵ *Ivi*, p. 716.

tifie à “un feu de Bengale”.²⁶ De plus, comme dans la version définitive, le lancement de la fusée déclenche de multiples effets. Premièrement, la lumière de la fusée, qui présente toutes les gradations de la couleur jaune “jaune paille, jaune or, jaune tout luisant, jonquille”,²⁷ réjouit le narrateur et sa femme, comme le montre l’anaphore du présentatif qui produit un effet d’insistance sur les mots liés au bonheur : “c’est vrai, c’est joli, c’est gai, c’est un éblouissement de gaieté...Juste qu’on était si tristes, si inquiets, voilà un splendide feu de Bengale !”.²⁸ Deuxièmement, la fusée exerce un pouvoir démiurgique dans la mesure où les éléments qui composent le paysage environnant, au contact avec sa lumière, deviennent tout luisants. Remarquons à ce propos la comparaison qui rapproche les bâtiments illuminés de l’or :

le moulin de la Galette est tout jaune comme [si] on l’avait peint en or [...] Toute la Butte autour ! au fond tout Paris !... tout est noyé dans la lumière...inondé d’or...toutes les maisons, tous les toits...Ah ! ça hallucine...²⁹

Troisièmement, la réflexion de la lumière sur les maisons et les moulins provoque un jeu d’ombres qui, par effet de l’éclatement des bombes et des fusées, s’animent et se pourchassent dans le ciel. Au niveau stylistique, Céline suggère cet effet fantasmagorique par l’emploi de la personnification et de la comparaison de l’ombre de l’immeuble du narrateur à un oiseau :

toutes les ombres des maisons s’enlèvent, partent, s’emmêlent plus haut toujours...la nôtre on la voit, elle écrase toute l’avenue Junot et puis elle s’élance, elle s’étale bien plus loin dans les

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

ruelles, elle se jette au-dessus du Gaumont comme un grand oiseau qui s'étale en ailes noires et bleues [...] et puis l'ombre des moulins l'attrape [...] c'est le vent en même temps des bombes et des fusées vertes qui partent de vers chez Dufayel... ondulent, serpentent, crépitent...³⁰

Revenant au texte de l'édition de 1954 et à celui de la première version intermédiaire, dans les lignes suivantes, le narrateur invite Lucette à étendre son champ visuel aux avions qui tournoient sur Renault, cible des forces Alliées à cause de la production dans ce site de canons et d'armes en soutien des troupes allemandes. Les perceptions visuelles se combinent aux perceptions auditives : en effet, à la vue des avions, assimilés par métaphore aux "blancs papillons",³¹ qui déchargent des bombes produisant des "flammes bleues !... orange !...vertes !" ³² – celles-ci comparées dans les séquences suivantes à "des apothéoses d'artifice"³³ –, s'associe le grondement des moteurs d'un monoplane qui arrive au-dessus de leur immeuble comme "un tonnerre qui pique droit sur [eux] !" ³⁴ Quelques lignes plus loin, aux perceptions visuelles et auditives s'ajoutent des sensations tactiles, conférant à la scène une allure fantasmagorique : "il frôle le toit, notre toit !... il nous frise".³⁵ Coglitore souligne que la fantasmagorie permet d'unir des éléments habituellement incompatibles,³⁶ un procédé central dans le récit célinien, où la réalité semble

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 185.

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi*, p. 190.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ivi*, p. 186.

³⁶ Comme le précise Coglitore, la fantasmagorie, à l'instar de la littérature fantastique, vise à dépasser les limites, relier des dimensions traditionnellement incompatibles, représenter les fantasmes intérieurs et leur donner la pa-

sans cesse osciller entre illusion et perception sensorielle altérée. L'avion passe si près de l'immeuble qu'il croit qu'il touche le toit. Pourtant, au lieu d'un impact direct, l'effet se manifeste par un violent tremblement, comparable à un cataclysme : "il faut des conditions de déluge pour qu'un immeuble de sept étages se trouve secoué de la façon !".³⁷ Cette confusion sensorielle est renforcée par la personnification récurrente de l'armoire qui reprend à bouger : "alors si l'armoire revadrouille!... je suis pas fou !...elle tamponne un mur...puis l'autre!".³⁸ Dans la version B, l'évocation du tremblement se trouve d'autant plus amplifiée par la comparaison du couloir à un bateau au milieu d'une mer déchaînée : "même là dans notre petit couloir, on se dirait en pleine tempête dans un bateau bourlingué, emporté sur une mer de feu".³⁹

L'intensité du bombardement augmente avec l'arrivée des escadrons d'avions qui, dans la version B, envahissent le ciel en "essaims",⁴⁰ déversant des tonnes d'explosifs sur les zones habitées. Dans le passage des versions manuscrites B et D à la première version intermédiaire et à la version imprimée, s'opère d'abord une substitution analogique qui, dans la version B, rapproche les explosifs des "bouteilles"⁴¹ et, dans la version D, des "grosses bonbonnes".⁴² Ensuite, dans la première version intermédiaire et dans la version imprimée, un remplacement métony-

role par le biais des textes ou des spectacles. Cf. R. Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", dans Valeria Cammarata (éd.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 275-309.

³⁷ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 186.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 717.

⁴⁰ *Ivi*, p. 719.

⁴¹ *Ivi*, p. 728.

⁴² *Ivi*, p. 946.

mique se produit, où les substances relâchées par les avions – assimilées à des liquides répugnants – supplantent leurs réservoirs. Le contenu, à son tour, n'est pas perçu par sa matérialité, mais par le sentiment de dégoût qu'il engendre :

ils remontent... ils ont versé leurs horreurs⁴³

ils sont au moins dix, vingt avions ! [...] ils glissent en remontée ! ils ont versé leurs horreurs⁴⁴

Ces déflagrations déchaînent une multitude d'effets qui, encore une fois, font appel aux perceptions auditives et visuelles. Ainsi, dans l'édition de 1954, le bruit infernal provoqué par le passage à haute vitesse des avions est évoqué par l'emploi de l'onomatopée "vrrr ! vrrr !" ⁴⁵ et de l'allitération du son /s/ : "Des sifflements des avions au passage qui se chassent pourchassent à telles vitesses que le bruit des bombes même est couvert", ⁴⁶ allitération absente dans les versions préliminaires de *Féerie II*. ⁴⁷ De la même façon, dans la version B, l'intensité du bruit est suggérée par l'emploi de l'allitération du son /ʒ/ dont la répétition essaie de reproduire la vibration des vitres des fenêtres au passage, à vive allure, des avions : "les vitres vibrent, crissent, bourdonnent [...] la violence du barouf est telle que les vitres

⁴³ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (4), f° 35.

⁴⁴ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 186.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 187.

⁴⁷ L'allitération mentionnée dans le texte définitif est absente dans la version B, alors que la séquence insérée dans la première version intermédiaire constitue une variante antérieure à celle qui sera par la suite agrémentée de l'ajout de l'allitération : "les sifflements sont si aigus qu'on entend pas les bombes [entre] tant plus... pourtant elles éclatent [sic] dans le creux Caulaincourt. Ils se foutent la chasse les monstres du ciel !". L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., ff° 38-39.

tremblent de toutes les fenêtres”.⁴⁸ En outre, l'évocation du bouleversement provoqué par le lancement persistant des bombes se fait au moyen d'une métaphore filée qui relie le déchargement des explosifs à un violent déluge : “c'est devenu un vrai déluge, une pluie enragée [...] ça s'est déchaîné avec les flots jaunes [...] c'est [un] déversement de toutes les couleurs, toutes les rages du ciel sur la terre”.⁴⁹

L'explosion des bombes provoque l'élévation de tous les bâtiments vers le ciel – ceux-ci évoqués tour à tour au moyen d'une gradation ascendante –, ce qui ne manque pas d'étonner le narrateur :

les immeubles de l'avenue Gaveneau montent dans les sillages des avions ! [...] les suivent ! s'élancent après eux ! toute l'avenue !... tous les petits hôtels cavalent d'ombres en ombres !... c'est miraginant !...les grandes bâtisses aussi s'élèvent ! haussent, s'emporent !...les plus forts immeubles ! [...] les moulins aussi quittent le sol !...ils se déracinent des buissons ! [...] je les vois s'envoler ! [...] ils tourbillonnent, ailes ! béquilles !...au ciel !...et leurs meules en grès !...au ciel tout ça !⁵⁰

La description du soulèvement des bâtiments au ciel se trouve aussi dans la version B dans laquelle les effets déchaînés par l'éclatement des bombes sont associés, par métaphore, à un ouragan.⁵¹ Là encore, l'utilisation simultanée de la personnification et de la métaphore, qui associe les bâtiments à des bateaux en pleine mer, aide à exprimer la transformation que le paysage urbain subit par effet des bombes : “c'est l'hallucination bien sûr...une fantasmagorie des choses, des bâtiments qui gon-

⁴⁸ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., pp. 718-719.

⁴⁹ *Ivi*, p. 719.

⁵⁰ *Ivi*, p. 186.

⁵¹ *Ivi*, p. 717.

dolent, gonflent, partent à la dérive, virevoltent...ils tiennent plus dans leurs fondations”.⁵²

Une autre image qui traverse le texte de la version définitive est celle qui concerne le quartier de Montmartre lui-même qui, par effet des nombreuses déflagrations, se transforme en “un cratère en pleine éruption”.⁵³ C’est une image extraordinaire qui s’élabore à partir de la version D⁵⁴ et qui suscite dans l’esprit du narrateur des sentiments ambivalents :

on peut pas dire que c’est laid...non !...même moi qui suis pas peintre du tout, je suis éberlué des coloris !...je me dis : c’est une somptuosité !...ça arrive pas tous les jours !...je me dis : quelle violence !⁵⁵

Cette comparaison du quartier en flammes à un volcan revient au moment où le narrateur et sa femme changent de point d’observation pour voir ce qui se passe au côté nord du quartier : là encore l’image puissante de “l’éruption grandiose !... dix fois, vingt fois le cratère Renault !”⁵⁶ ne cesse de déchaîner dans l’esprit du narrateur des émotions contradictoires qui relèvent à la fois de l’émerveillement et de l’angoisse :

ah c’est du terrible fantastique ! des féeries si outrées de couleur que même pas artiste comme je suis je me dis : saperlipopette ! c’est de l’éblouissement qu’a pas de prix ! de tels déferlements de beautés ébranlent l’univers ! d’autres générations verront peut-être du plus et du mieux...encore ?...encore ?⁵⁷

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 189.

⁵⁴ Dans la version D, on lit à ce propos : “Tous les avions foncent par là... piquent sur le cratère... de tous les horizons du ciel”. *Ivi*, p. 948.

⁵⁵ *Ivi*, p. 189.

⁵⁶ *Ivi*, p. 194.

⁵⁷ *Ibidem*.

Quelques pages plus loin, les incendies déclenchés par l'explosion des bombes déchargées sans arrêt ravagent toute la banlieue qui se transforme en un véritable paysage volcanique : "C'est de l'éruption de toute la banlieue...pas qu'un petit quartier !... les usines en torches!".⁵⁸ Céline prolonge encore, au fil des pages, cette métaphore filée, d'abord par l'association du paysage volcanique au Vésuve – une image culturelle en mesure de rendre efficacement le sens de la catastrophe en cours –, ensuite par la transfiguration des rues en torrents de lave jaune à cause du phosphore :

un torrent l'avenue !...un torrent de lave jaune du haut, des sommets de la Butte, avec plein de meubles qui flottent dedans, des baignoires, des ménages entiers...tout ce qui bascule, culbute des fenêtres...des gens aussi ? peut-être ?...sans doute...c'est pas à distinguer nettement...je vous le dis...je vous le dis... dans les phosphores...rouges...jaunes...verts.⁵⁹

Le bouleversement provoqué par les raids aériens des forces Alliées prend une telle ampleur que chaque élément du paysage naturel et du paysage urbain est englouti dans la destruction générale :

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'enlèvent...montent en serpents de flammes...tourbillonnent...[...] une église entière qui part, se renverse, tout son clocher pointu, brûlant, en espèce de pouce !...c'est extraordinaire ! renversé sur nous !⁶⁰

C'est à ce moment précis que la catastrophe atteint son paroxysme. L'idée du drame imminent est renforcée par l'anaphore du pronom 'elles' référé aux maisons "elles s'arrachent, elles

⁵⁸ *Ivi*, p. 201.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 214–215.

⁶⁰ *Ivi*, p. 218.

montent, elles s’emmêlent...tout là-haut, très haut ! [...] elles tourbillonnent encore plus loin !”⁶¹ et par l’allitération du son /*ɛʁ*/ : “y a toute une cité dans les airs ! en l’air ! à l’envers !... en plus des boulevards extérieurs”.⁶² Parallèlement, la dimension fantasmagorique prend de l’essor. En effet, le narrateur reconnaît dans le spectacle qui se produit autour de lui une analogie avec l’effet optique créé à l’origine par le fantascopie :

je suis pas dupe ! la réflexion ! c’est des effets d’optique, tout ! tous les immeubles jusqu’à Francœur... et les boutiques et les arbres... [...] tout est projeté au-dessus des nuages ! les silhouettes des choses !... tout ce qui brûle en bas !⁶³

si on reconnaît Mantes !... surtout réfléchi tel aux nuages...le Mantes au sol... le Mantes aux cieux...à l’envers !...faut avoir fait un peu de physique...la fantascopie ça s’appelait autrefois...⁶⁴

La métaphore qui rapproche le quartier de Montmartre de l’image d’un cratère en éruption ainsi que le déploiement de la catastrophe sont absents dans la version B, ce qui confirme l’antériorité de la rédaction de cette version par rapport au texte choisi pour l’établissement de l’édition de 1954. Nous pouvons pourtant identifier une analogie florale qui, associant la banlieue en flammes aux bouquets et, par extension, aux jardins, suggère – même d’une manière nuancée – le bouleversement en cours : “toutes les maisons brûlent...fleurs de flammes, toute la ville, des quatre, cinq quartiers...toute la banlieue proche...en des immenses bouquets, des jardins de Bengale”.⁶⁵

⁶¹ *Ivi*, p. 219.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 220.

⁶⁵ *Ivi*, p. 729.

La représentation de l'anéantissement de la gare de la Chapelle, véritable cible de l'opération militaire, occupe une partie restreinte du texte définitif par rapport au développement donné à la description du bombardement de Montmartre. Cette donnée suffit à montrer l'incidence que le souvenir de l'expérience des déflagrations a exercé sur l'esprit de Céline. Au niveau stylistique, la destruction du nœud ferroviaire est signalée par le recours à l'onomatopée "*Baradadrang !*",⁶⁶ qui essaie de reproduire sur papier l'impact violent et soudain des bombes contre les vitres de la gare, et par l'emploi de l'hyperbole "un torrent d'éclats de verre d'un coup"⁶⁷ qui suggère l'intensité du bruit.

Ainsi, la fantasmagorie célinienne ne se limite pas à une simple déformation de la perception, mais devient un moyen d'exprimer le chaos et le trauma. Caillois souligne que la fantasmagorie ne se réduit pas à une illusion, mais permet d'atteindre une vérité autrement inaccessible,⁶⁸ une idée que Céline reprend en donnant au bombardement une dimension hallucinée.

Pour recréer cette expérience, il emploie différentes figures rhétoriques : grâce à ses procédés, le lecteur est plongé dans un univers où les sons, les images et les sensations se mélangent, brouillant les repères et renforçant l'impression de chaos et d'instabilité qui caractérise le récit.

⁶⁶ *Ivi*, p. 278.

⁶⁷ *Ivi*, p. 279.

⁶⁸ Caillois, dans sa reformulation de la théorie du fantastique, considère favorablement la confusion engendrée par la dimension illusoire de la fantasmagorie et conçoit celle-ci comme la voie d'accès privilégiée aux mystères de l'univers et, après Freud, aux fantasmes de l'esprit. De ce point de vue, le chaos typique de la dimension fantasmagorique s'avère la condition nécessaire pour capter la vérité du réel. Cf. Roberta Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", op. cit., pp. 275-309.

4. La représentation du bombardement dans *Féerie pour une autre fois II* : aspects syntaxiques

De la même manière que le récit du bombardement de Montmartre s'élabore à l'aide des figures de style et des images faisant recours au dispositif fantasmagorique, l'évocation des déflagrations se fait aussi à partir de la syntaxe de la phrase. L'effet que le lancement et puis l'éclatement des bombes produisent sur l'écrivain opère une déstructuration de la phrase traditionnelle.

Ainsi, dans le but de transposer sur papier l'étonnement que le lancement des premières bombes provoque en lui, Céline se sert de la parataxe : outre à briser la continuité de la phrase par l'ajout successif de segments syntaxiques non prévisibles,⁶⁹ l'auteur entraîne le lecteur dans la même incrédulité que le narrateur, confronté à ce qui se déroule autour de lui. L'emploi des points de suspension vient souligner la progression de la construction cognitive : "Je m'entrouvre les yeux avec les doigts... je veux voir les lueurs de l'atmosphère... ah, tout est redevenu lumineux..."⁷⁰

À cette première sensation succède une montée en intensité qui, sur le plan syntaxique, se traduit par l'accumulation de mots isolés et de phrases courtes, ponctuées par des points d'exclamation reflétant la stupeur du narrateur face à l'impact des premières explosions sur le paysage environnant :

jaune... jaune... jonquille... tout l'air !... tout le ciel !... le Sacré-Cœur !... tout ! et d'un vif !... d'un vif !... violent !... et la question du badaboum !... pardon !... ils remettent tout ! Ah, pas besoin du courant de la ville... l'électricité P.D.E. !... La piaule est éclairée plein jour !⁷¹

⁶⁹ Cf. M.-A. Watine, "Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline", *Le style, découpeur de réel*, Presses universitaires de Rennes, Laure Himy-Pieri et al., 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pur.53165>

⁷⁰ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

⁷¹ *Ibidem*.

Le même procédé est adopté dans les lignes suivantes dans lesquelles le narrateur, faisant encore une fois référence à la lumière émanant des déflagrations, s'attarde à décrire les effets que les éclatements ont sur les toits des maisons, entraînant le lecteur dans le partage de la même sensation d'émerveillement :

c'est plus que jour !... un jour jonquille, d'un vif, d'un vif !... tout l'air ! tout le ciel !... les toits... tout Paris ! si vous seriez éblouis !... rien que les toits ! le miroitement des tuiles !... bijoux ! diamants !⁷²

Dans une autre séquence du texte définitif, le bombardement allié s'insinue au cœur du récit lui-même. À la juxtaposition de phrases suspendues viennent s'interposer des onomatopées imitant l'explosion des bombes qui perturbent la cohésion du texte.⁷³ Au fil des rédactions, ces éléments deviennent de plus en plus nombreux :

un avion remonte hurlant là juste du creux Caulaincourt... ils rentrent chez eux vers le nord entre le Sacré Cœur et le beffroi... le beffroi le campanile... *Broum, broum*... deux avions encore jaillissent du fond Cardinet... ils ont lache [sic] une marmite deux ! elles éclatent et s'étalent !... l'éclatement [sic] etalant [sic]... *broum* !⁷⁴

un avion remonte juste hurlant du gouffre Marcadet... ils rentrent chez eux direction nord !... entre le Sacré-Cœur et le Beffroi... le Beffroi *broum* ! des grandes messes !... des enterrements d'archevêques !... *broum* !... aujourd'hui on enterre tout le monde ! *broum* !... deux avions encore jaillissent du fond Cau-

⁷² *Ibidem*.

⁷³ À propos de l'utilisation de l'onomatopée, Trovato précise : "[...] son emploi itératif a souvent la valeur d'élément sonore finalisé à l'interruption d'un dialogue ou d'un récit". L. Trovato, "*Harmoniae belli* : les sonorités de la guerre dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline", op. cit., p. 136.

⁷⁴ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., ff° 47-48.

laincourt !... ils ont lâché une marmite ! deux ! trois !... elles éclatent en s'étalant !... en flaque *brrrrrroumm* !⁷⁵

Par le recours à la parataxe, Céline repense à la manière dont la description s'élabore au sein du récit romanesque. Ainsi, au moment où l'auteur évoque l'énorme monoplan sur le point d'effleurir son immeuble, le lecteur se trouve face à une succession d'images, de sons et d'actions décrits au moyen de la redondance. Cette accumulation, outre à restituer la vitesse et le bruit infernal de l'avion, imprime au texte un rythme rapide et saccadé, favorisé par l'usage répété des points d'exclamation :

oh ! oh ! un tonnerre !... un tonnerre qui pique droit sur nous ! c'est un géant monoplan comme farci, bourrelé de moteurs !... presque sur nous ! soyons précis !... il remonte du fond Caulaincourt !... il pique en remontée ! oui ! à la remontée ! à rebours ! à pleins moteurs !... *vrerrrrroum* !... vous l'entendez !... il gicle du fond Marcadet... ça alors c'est un engin ! pétteur ! fulmineur ! du fond Marcadet ! [...] il a jeté quelque chose derrière lui... *Brroum* ! [...] il remonte, il glisse [...] voilà l'engin ! un avion géant tout en ailes, tout blême, blafard sur le jaune !⁷⁶

À la différence du texte établi dans la version définitive, le texte contenu dans la version B se caractérise par un emploi mesuré des points d'exclamation, ce qui, d'une part, élève la longueur moyenne des séquences et, d'autre part, agit sur le débit de lecture de la description qui devient moins haletant, atténuant de ce fait la virulence des propos du narrateur. Pour avoir une idée des proportions de la macrophrase célinienne, il suffit de rappeler que le passage relatif à la représentation des ombres produites par le reflet de la lumière des fusées sur les maisons

⁷⁵ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 188.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 185-186.

s'étend sur 215 mots. Ce flux verbal, organisé en phrases en suspens, introduit des pauses qui offrent au lecteur des moments de respiration au cœur du texte⁷⁷.

S'il est vrai que Céline privilégie généralement la juxtaposition des propositions, certains passages du texte de 1954 témoignent toutefois d'une volonté de relier les propositions au moyen de la subordination. C'est le cas, par exemple, de la séquence – déjà citée – concernant la description du bourdonnement des avions dans laquelle Céline, outre à évoquer le bruit par le biais de l'allitération, recourt à l'emploi d'une proposition relative et d'une proposition adverbiale de conséquence. Ce passage à la dépendance syntaxique se fait aux dépens de la première version intermédiaire :

les sifflements sont si aigus qu'on entend pas les bombes [entre] tant plus⁷⁸

Des sifflements des avions au passage qui se chassent pourchassent à telles vitesses que le bruit des bombes même est couvert.⁷⁹

Un autre trait commun aux versions de *Féerie II*, qui touche à la fois à la syntaxe et au style, concerne l'emploi de l'énumération à trois termes, dont les occurrences reviennent fréquemment. Comme le note Milkoff,⁸⁰ il s'agit d'une tournure typique de la langue littéraire que l'auteur volontairement déconstruit pour la plier aux besoins de son écriture. En effet, cette structure lui permet de reproduire l'organisation du langage parlé dans le-

⁷⁷ *Ivi*, p. 716.

⁷⁸ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., f° 38.

⁷⁹ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 187.

⁸⁰ I. Milkoff, "L'énumération à trois termes dans *Féerie*", *Acte du colloque international de Paris L.-F. Céline*, (1994), pp. 171-182.

quel l'énoncé du locuteur se précise et se modifie au fur et à mesure que la pensée s'élabore suivant les perceptions. Ainsi, dans le texte de 1954, au moment où les bombes frappent les usines situées à Asnières-sur-Seine et Clichy-la-Garenne, leurs effets se propagent au paysage urbain environnant qui finit par être bouleversé dans sa totalité, ce qui au niveau phrastique est signalé par le recours aux énumérations :

des lucioles [...] qui enflent... gonflent... grondent
je vois les maisons [...] elles s'arrachent, elles montent, elles s'emmêlent
[...] et des bouts de banlieue et des gazomètres... et des cheminées.⁸¹

Ce trait à la fois syntaxique et stylistique se trouve même accentué dans la version B où la présence de plusieurs énumérations dans la même séquence reflète au niveau phrastique le flux d'images défilant rapidement devant les yeux du lecteur :

c'est vrai, c'est joli, c'est gai [...] jaune paille, jaune or, jaune tout luisant [...] toutes les ombres des maisons s'enlèvent, partent, s'emmêlent [...] elle s'élance, elle s'étale [...] elle se jette [...] des bombes et des fusées vertes qui partent de vers chez Dufayel...ondulent, serpentent, crépitent [...] c'est la Passive qui tonne, explose, enrage [...] des bâtiments qui gondolent, gonflent, partent à la dérive, virevoltent.⁸²

Une dernière caractéristique typique de la poétique célinienne, que l'on retrouve également dans toutes les versions de *Féerie II* ainsi que dans le texte définitif, touche à l'emploi de la disloca-

⁸¹ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 219.

⁸² *Ivi*, pp. 716-717.

tion à droite et à gauche, une structure fréquente du langage parlé que l'auteur fait entrer dans la langue littéraire.⁸³ Ce procédé syntaxique, présent déjà dans la version B et dans la première version intermédiaire, se consolide définitivement dans le texte de 1954 où le déplacement de certains termes de leur position habituelle vise à mieux mettre en relief le côté émotionnel que les événements suscitent dans l'esprit du narrateur.

Ainsi, le fracas que le déchargement des bombes produit autour de lui provoque dès la première version intermédiaire sa réprobation contre les forces Alliées qu'il qualifie en des termes peu flatteurs. Plus précisément, le sujet postposé est remplacé par anticipation par le pronom personnel : "maintenant ils remettent ça, les porcs !".⁸⁴ De la même manière, quelques pages plus loin, la dislocation répétée du sujet 'foules', celui-ci anticipé là encore par le pronom 'elles', contribue à souligner au niveau phrastique la spécificité de la condition vécue par le narrateur, accusé de collaboration active avec l'occupant nazi, par rapport aux autres : " [...] mais elles sont encore dans le métro, les foules ! [...] elles font bien de se tapir les foules !".⁸⁵ Cette construction, absente dans les versions préliminaires, s'insère dans le texte une fois que la version définitive se met en place, comme le témoigne la présence de mots raturés dans le manuscrit folioté : " [...] les foules si elles avaient encore la force ! mais elles sont encore dans le métro [sic] les foules... ! les maisons vont s'écrouler [les gens font bien de foncer aux refuges...] de se tapir les foules de foncer se terrer au metro [sic]".⁸⁶ Remarquons, par ailleurs, dans l'établis-

⁸³ Cf. M.-A. Watine, "Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline", op. cit.

⁸⁴ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

⁸⁵ *Ivi*, p. 189.

⁸⁶ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois*, II (manuscrits, diverses foliotations), Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (11), f° 51.

sement du texte de 1954, l'ajout d'une dislocation à gauche, résumant la réaction du narrateur face à ce qu'il voit, où le complément d'objet est antéposé au verbe et repris par le relatif : "des apothéoses d'artifice, voilà ce que ça représente aux sens !".⁸⁷

Un autre procédé d'insistance qui s'avère prolifique dans les versions préliminaires de *Féerie II* est celui qui se réalise par l'emploi des tournures de présentation. Ainsi, à partir de la version B, l'auteur signale le début des bombardements au moyen des structures 'voilà' et 'c'est' qui isolent l'élément de sens en fin de phrase, permettant au lecteur de percevoir, même au niveau textuel, l'emphase que l'auteur entend donner au thème traité : "voilà un splendide feu de Bengale",⁸⁸ "c'est des déflagrations vers Meaux".⁸⁹ D'autres exemples de la mise en valeur parsèment notre corpus à chaque étape d'élaboration du texte :

C'est la Passive qui tonne, explose, enrage⁹⁰

Voilà ce qu'ils font à la Passive !⁹¹

5. Conclusions

Au fil des différentes versions de *Féerie pour une autre fois II*, Céline transforme son texte pour retranscrire la violence du bombardement de Montmartre. Chaque réécriture intensifie le chaos poussant la langue à ses limites. Comparaisons, métaphores et onomatopées transforment les explosions en feux d'artifice infernaux. Montmartre est un cratère en éruption, le vacarme des avions se déchaîne en un tourbillon sonore dévastateur. Ces

⁸⁷ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 190.

⁸⁸ *Ivi*, p. 716.

⁸⁹ *Ivi*, p. 184.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

images ne sont pas de simples ornements : elles plongent le lecteur dans une expérience sensorielle troublante, où la frontière entre réalité et hallucination s'efface.

Cette surcharge figurative s'accompagne d'une fragmentation syntaxique de plus en plus marquée. La juxtaposition domine, les phrases nominales prolifèrent et la ponctuation expressive impose un rythme heurté, traduisant la panique du narrateur. Mais cette déconstruction ne se contente pas de refléter la fragmentation du réel : en troublant la perception du lecteur, elle amorce un glissement vers une vision hallucinée, où la fantasmagorie s'impose avec force.

En effet, comme l'explique Milner,⁹² celle-ci mêle illusion et réalité. L'écrivain exploite ce principe : le bombardement glisse du témoignage vers une vision déformée où les meubles vacillent et s'animent, les ombres des immeubles s'élèvent comme des spectres et les rues en flammes deviennent des torrents de lave. Cette transformation du réel, comme l'exprime Coglitore,⁹³ n'est pas une simple représentation du chaos extérieur : elle projette aussi les angoisses de l'auteur sous forme d'images obsédantes et irréelles, où la langue elle-même devient le vecteur du vertige.

Ainsi, la fantasmagorie devient aussi, selon Caillois,⁹⁴ un instrument d'exploration du réel et de l'inconscient. Dans *Féerie II*, le chaos est recréé dans la langue elle-même : syntaxe éclatée, surcharge figurative et visions hallucinées font de la destruction un prisme révélateur d'une vérité plus profonde.

Les remaniements successifs de *Féerie pour une autre fois II* sont le fruit d'une véritable expérimentation stylistique. Céline

⁹² Cf. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, op. cit.

⁹³ Cf. R. Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", op. cit.

⁹⁴ *Ibidem*.

fait exploser la structure traditionnelle du récit et transforme la langue en un matériau vibrant au rythme du chaos. *Féerie II* ne se limite plus à raconter le bombardement : il le fait resonner à travers une prose en perpétuelle explosion, où la langue elle-même devient une déflagration qui reflète le cataclysme.

Références bibliographiques

- Beauvoir Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 659.
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (4).
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois* version D, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (2).
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois, II* (manuscrits, diverses foliotations), Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (11).
- Céline Louis-Ferdinand, *Lettres à Marie Canavaggia 1936-1960*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 159-160.
- Céline Louis-Ferdinand, *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, pp.753-754.
- Céline Louis-Ferdinand, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, 1993.
- Coglitore Roberta, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", dans Valeria Cammarata (éd.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 275-309.
- Cometa Michele, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- Godard Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- Hindus Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, La Flèche, Éditions de l'Herne, 1999, p.144.
- Michel Henri, *Paris allemand*, Paris, Albin Michel, 1981, pp. 241-243.
- Milkoff Isabelle, "L'énumération à trois termes dans *Féerie*", *Acte du colloque international de Paris L.-F. Céline*, (1994), pp. 171-182.
- Milner Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

- Pérez Claude Pierre, “«L’imaginaire» : naissance, diffusion et métamorphoses d’un concept critique”, *Littérature*, 1 (2014), pp. 102-116.
- Société d’histoire et d’archéologie “Le Vieux Montmartre”, *Le Vieux Montmartre* 73 (2004) : 19-21.
- Trovato Loredana, “*Harmoniae belli* : les sonorités de la guerre dans l’œuvre de Louis-Ferdinand Céline” dans Paola Puccini et Fabio Regattin (éds.), *Les Mots de la guerre. Imaginaires, langages, représentations*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 121-139.
- Trovato Loredana, “L’ouïe en tant que stratégie de construction du récit de soi chez Louis-Ferdinand Céline”, dans Beatrice Barbalato (éd.), *Mnemosyne o la costruzione del senso* 3, “L’ascoltare, il sentito dire, la fonè, in filigrana nei racconti di sé”, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 95-107.
- Vitoux Frédéric, *La vie de Céline*, Paris, Gallimard, 2023.
- Watine Marie-Albane, “Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline”, *Le style, découpeur de réel*, Presses universitaires de Rennes, Laure Himy-Pieri et al., 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pur.53165>
- Société des Manuscrits des Assureurs Français, *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes*, Paris, La collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français, 2001, p. 204.
- Victor Bissonnette, “Une violence sous silence : le bombardement de la France par les Alliés”, *Cahiers d’histoire*, 36.2 (2019) : 153-178.

