

COntEXTES

Revue de sociologie de la littérature

3 | 2008 :

La question biographique en littérature

Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline

JÉRÔME MEIZOZ

Entrées d'index

Mots-clés : Posture, Biographie, Céline (Louis-Ferdinand)

Texte intégral

Il [Céline] ajoutait que si je voulais faire sa biographie, je n'aurais qu'à me servir de mon imagination, causer avec ses amis, dessiner mon propre portrait en le donnant pour sien, me réserver toutes les questions intelligentes et lui laisser toutes les réponses stupides.

Hindus (Milton), *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969, p. 44.

- ¹ Qui accède au statut d'« auteur » propose de lui-même une image publique qui s'affranchit en partie de ses coordonnées civiles, comme l'illustre la pratique du pseudonymat. Si fréquent dans tous les arts, le pseudonyme n'est pas seulement une précaution contre la censure, ou un appel à la curiosité publique, mais aussi un *indicateur de posture*. Il marque une nouvelle identité énonciative: à l'automne de 1932, Louis Destouches devient Louis-Ferdinand Céline en littérature. Le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur singulier, presque fictif, un personnage à part entière de la scène d'énonciation littéraire.

« Posture » et identité littéraire¹

- 2 Une posture constitue l'« identité littéraire »² construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. Cette notion ne recoupe qu'une partie de la « figure de l'auteur » qu'étudie Maurice Couturier (1995), car l'analyse de ce dernier demeure interne aux logiques textuelles. Il serait également possible de convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne se présente et ne s'exprime que muni de sa *persona* ou posture.
- 3 La posture d'un auteur met en scène, de manière singulière et distinctive, la « position » qu'il occupe dans le champ littéraire³. Elle permet de distinguer l'auteur dans le champ littéraire et de formater l'horizon de sa réception, comme l'indique Viala :

En donnant une œuvre, il [l'auteur] construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue : on attend de Gide qu'il "fasse du Gide" et qu'en même temps il soit ni tout à fait un autre, ni exactement identique au fil de ses livres (et *idem* pour tous).⁴

Posture et histoire

- 4 La posture d'un auteur se joue à l'articulation de l'individuel et du collectif : variation singulière sur une position, elle ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires : tout auteur est socialisé à la pratique littéraire par référence à ces grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs, des formes et des postures. La mémoire du champ propose une série de postures qui ont fait face à de graves crises littéraires, par exemple : la posture de l'*écrivain-citoyen*, qui en appelle au profane (le public) pour légitimer sa prise de position bien au-delà du milieu littéraire, comprend un certain nombre de traits récurrents de Voltaire (*L'Affaire Calas*, 1762) à Zola (« *J'accuse* », 1898) puis de Barbusse à Nizan et enfin Sartre. De même la posture du *génie malheureux*, chez les Romantiques, a-t-elle des ancrages très anciens dans l'imaginaire social européen.
- 5 La posture de l'*indigence vertueuse*, adoptée par Jean-Jacques Rousseau dans divers textes, aura un immense succès mimétique après la Révolution française, jusqu'à Jules Vallès, Péguy ou Céline. Cette posture ne se comprend qu'en référence à deux discours sociaux antérieurs : le discours chrétien de la *sancta paupertas* d'une part, et le discours philosophique, qui exalte en Socrate ou Diogène des penseurs rejetant honneurs et fortune afin d'énoncer des vérités pénibles à entendre⁵. Rousseau ne crée donc pas sa posture : il adapte et compose avec un imaginaire déjà présent, connu des lettrés de son temps : Socrate est une figure très citée au XVIII^e siècle, que Diderot et bien d'autres veulent imiter. C'est d'ailleurs en référence à un mimétisme postural que Voltaire traite Rousseau de « singe » ou « bâtard » de Diogène...

Champ littéraire, posture et poétique

- 6 C'est dans le champ artistique concerné, et selon ses enjeux du moment, que la posture qui s'y exprime fait pleinement sens. La posture d'un auteur s'exerce en général en relation avec d'autres (par imitation, opposition, parodie, etc.) : Céline

et plus tard Annie Ernaux ou l'auteur de romans noirs Jean-Bernard Pouy raillent en des termes très voisins la posture d'*observateur esthète* de Marcel (qu'ils identifient à Proust), lorsqu'il décrit le français populaire de Françoise; Sartre démonte la posture d'énonciation *omnisciente*, le point de vue de Dieu, dans les romans de Mauriac.

- 7 Ce que font apparaître ces exemples, c'est qu'une posture s'articule à une poétique, soit à une esthétique littéraire. Dans l'image de soi qu'il propose, un auteur engage sa conception de l'écriture : le médecin des pauvres Céline défend une littérature du dévoilement physiologique qui ose dire les vérités cachées par l'hypocrisie sociale. Autrement dit, la figure de l'orateur, sa manière de prendre la parole, les ressources rhétoriques, stylistiques ou génériques qu'il mobilise sont à penser d'un même tenant comme une façon d'imposer *un ton inséparable de contenus discursifs*. *L'ethos*, comme dimension verbale de la posture, constitue le masque formel qui embraye une position énonciative et la réfère à un espace social d'intelligibilité.
- 8 L'écrivain, quand il se fait biographe, engage le plus souvent sa propre identité littéraire dans la relation à son objet. Pensons à la *Vie de Rancé* (1844) de Chateaubriand ou plus près de nous aux rêveries biographiques de Pierre Michon sur Balzac ou Faulkner, dans *Trois auteurs* (1997). Un genre factuel comme celui de la biographie mobilise-t-il des faits de posture, et si oui comment ? La lecture de *Semmelweis* de Louis-Ferdinand Céline sera l'occasion d'examiner le rôle de la posture auctoriale dans l'élaboration du discours biographique.

Semmelweis de 1924 à 1999 : réélabores éditoriales

- 9 Signalons d'abord le statut éditorial étrange de cet ouvrage, dont on peut résumer ainsi le périple :
- Dr. Louis Destouches, *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)*, thèse de médecine, Rennes, Francis-Simon imprimeur, décembre 1924. Une contraction paraît sous le titre «Les derniers jours de Semmelweis», *La Presse médicale*, no. 51 du 25 juin 1924.
 - [Louis Destouches, [titre inconnu], manuscrit refusé en juillet 1928 aux éditions de la NRF, Paris].
 - Louis-Ferdinand Céline, *Mea culpa* suivi de *La Vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël & Steele, décembre 1936.
 - Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis (1818-1865)*, Paris, Gallimard, 1952.
 - Louis-Ferdinand Céline, *La Vie et l'œuvre de Semmelweis (1818-1865)*, in *Œuvres* éditées par Jean A. Ducourneau, Paris, Balland, 1966, t. 1.
 - Louis-Ferdinand Céline, *La Vie et l'œuvre de Semmelweis (1818-1865)*, Cahiers Céline 3, Paris, Gallimard, 1977. Texte original annoté et préfacé par Henri Godard et Jean-Pierre Dauphin.
 - Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1999. Texte original annoté de l'édition de 1977, avec une préface de l'écrivain Philippe Sollers.
- 10 Soutenu le 1^{er} mai 1924 comme thèse de médecine de la Faculté de Paris, *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)* du Dr Louis Destouches est publié à compte d'auteur en décembre 1924 à Rennes, mais nullement diffusé hors du cercle académique⁶. Le sujet de cette thèse aurait été inspiré par le professeur Athanase Follet, beau-père de Destouches et lui-même membre du

jury. L'ouvrage fait l'objet d'une contraction à l'usage des pairs, « Les derniers jours de Semmelweis », dans *La Presse médicale*. Destouches le propose en juillet 1928 aux éditions de la NRF qui le refusent. Le 28 décembre 1936, Denoël l'édite à peine retouché, sous le titre abrégé de *La Vie et l'œuvre de Semmelweis*, à la suite de *Mea culpa*. Publié cette fois sous le nom de Louis-Ferdinand Céline, annexé et désormais intégrée à l'œuvre littéraire déjà reconnue, cet essai biographique renforce la posture que Céline a imposée dès 1932 au public, celle du médecin-qui-écrit. Réédité en 1952 par Gallimard dans la collection blanche sous le titre encore abrégé de *Semmelweis (1818-1865)*, il fait désormais pleinement partie de l'œuvre littéraire et se voit donc inclus dans les *Œuvres* préparées par Jean A. Ducourneau en 1966⁷. En 1977, le troisième volume des *Cahiers Céline* en redonne le texte et le titre original à l'usage des spécialistes, avec une annotation d'Henri Godard et Jean-Pierre Dauphin. Enfin, le texte annoté de cette édition accède en 1999 à la collection de poche « L'Imaginaire », sous le titre désormais dépouillé de *Semmelweis*, avec une préface de l'écrivain Philippe Sollers. Rachetant soixante-dix ans plus tard le refus initial des éditions de la NRF, celui-ci relit sur un mode littéraire « cette drôle de “Thèse” dans le style épique » comme l'acte de naissance d'un écrivain (Jean A. Ducourneau ne disait pas autre chose en 1966)⁸.

11 Ultime étape de la re-littérarisation d'une thèse de médecine : le corpus que constitue « L'Imaginaire » et l'horizon de la collection donnent à lire *Semmelweis* comme une œuvre à part entière de Céline, au même titre que ses romans. Quatre éditeurs et six éditions, sous quatre titres différents, ont parachevé sa mue bibliographique⁹.

12 On l'a dit, très peu de retouches ont été apportées au détail du texte académique de 1924 en vue de sa transfiguration littéraire dès octobre 1936. Céline n'a pas même corrigé les importantes rectifications factuelles proposées dès 1925 par le professeur Györy, éditeur des *Œuvres complètes* de Semmelweis¹⁰. Relevons toutefois trois modifications importantes dont l'impact pragmatique semble majeur, et qui engagent une re-programmation de la lecture. Premièrement, Céline supprime la préface de 1924, défense et illustration de la corporation médicale, pour une nouvelle préface nettement plus crépusculaire. Entre temps, dans l'incipit de *Mort à crédit* (mai 1936) le médecin Ferdinand annonçait la couleur : « Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde »¹¹. Donner l'ouvrage à la suite du premier pamphlet antisémite et anticommuniste, *Mea culpa*, invite à une lecture politique que confirme la préface de 1936. Ce récit « nous démontre le danger de vouloir trop de bien aux hommes » (« Préface » à l'édition de 1936, p. 15), argumentaire misanthrope selon qui tout bienfaiteur de l'humanité est immédiatement voué aux gémonies. Deuxièmement, Céline supprime l'épigraphe de Romain Rolland, « La Nuit du Monde est illuminée de lumières divines » (p. 97). Discrètement, il rejette celui qui fut, avec Barbusse, une de ses admirations pacifistes dans les années 1920. Rolland s'est rapproché des communistes, et l'énoncé cité promet un espoir historique auquel Céline n'adhère plus. Troisièmement enfin, le sous-titre final « Conclusion » (p. 100) n'a plus cours dans l'édition de 1936, atténuant ainsi la mise en forme académique propre à l'exercice de thèse.

Thèse, éloge, hagiographie, légende ?

13 Le public originel de la thèse de 1924 est académique et scientifique, et l'exercice doit s'accorder aux règles de l'institution. Avec succès, semble-t-il, puisque, malgré des examens universitaires laborieux, Destouches obtient une médaille de bronze pour sa thèse le 22 janvier 1925. Le modèle générique

sous-jacent s'adosse lui aussi à l'institution : c'est l'éloge académique, genre factuel qui connut un grand succès au XVIII^e siècle et se pratique encore de nos jours dans les académies¹². Lors de cet exercice, le membre d'une académie récapitule en un exposé biographique les mérites et découvertes d'un grand prédécesseur. Fontenelle, par exemple, publia dès 1708 plus de soixante-neuf éloges de savants, parmi lesquels Newton et Leibniz. Ce genre épideictique au style élevé, solennel et sublime, répond à deux visées principales : synthétiser les principaux acquis d'une pensée scientifique et les inscrire dans la mémoire de l'institution. Tout aussi codé que l'éloge funèbre, demeurant toutefois en deça du panégyrique, l'éloge académique recourt aux éléments biographiques pour affirmer la grandeur des idées et leur insertion dans les circonstances d'une vie.

- 14 Au cœur de ce canevas générique et de son contrat factuel, deux procédés relèvent des genres fictionnels : d'abord, la narration dramatisée d'épisodes fictifs, comme celui des affiches placardées en ville par un Semmelweis devenu fou (p. 93), ou la scène de la blessure infligée durant la dissection (pp. 96-97). Dès 1925, en réponse à la contraction de la thèse parue dans *La Presse médicale*, le professeur Tiberius de Györy avait pourtant déclaré ces épisodes «de pure imagination» (p. 121). Mais en 1936 Céline se moque bien de ces rectifications. La précision historique et scientifique ne semble plus intéresser l'écrivain désormais reconnu dont l'ouvrage reparait chez Denoël : une visée littéraire a pris le dessus. Second procédé d'ordre fictionnel, l'intertextualité hagiographique de *La Vie et l'œuvre de Semmelweis*. Bien que chronologique, le récit ne propose pas l'exposé systématique d'un parcours scientifique et de ses résultats, mais plutôt une mise en scène dramatisée et téléologique de moments cruciaux où se révèle la valeur exceptionnelle du médecin.

Le discours biographique comme exemplum postural

- 15 Toutes les caractéristiques et topiques du génie méconnu, telles que l'historiographie les a identifiées depuis Edgar Zilsel (1926¹³), sont rabattues, dans le commentaire, sur Semmelweis. Le « génie » (p. 55) annonce des vérités qui tendent à le « rendre intolérable » (p. 73). Il se manifeste « dans les grandes circonstances de ce monde, quand le torrent des puissances matérielles et spirituelles, obscures, mêlées, entraînent les hommes en foules hurlantes mais dociles, vers des fins meurtrières. » (p. 55). Conformément à la phobie des masses qui hante l'imaginaire social des élites françaises, comme en témoigne l'ouvrage de Gustave Le Bon (*Psychologie des foules*, 1895), c'est dans ces « foules » que surgit l'être d'exception :

Bien peu parmi les mieux doués, savent alors faire autre chose que de se signaler par une course plus rapide vers l'abîme ou par un cri plus strident que les autres. Rarissime est celui qui, se trouvant au milieu de cette obsession des ambiances qu'on appelle la Fatalité, ose, et trouve en lui la force qu'il faut pour affronter le destin commun qui l'entraîne. (p. 55).

- 16 Le lexique de la prédestination s'inspire des propos de Semmelweis lui-même cité (dans une libre traduction de Destouches ?) dans l'ouvrage :

Le destin m'a choisi pour être le missionnaire de la vérité quant aux mesures qu'on doit prendre pour éviter et combattre le fléau

puerpéral. J'ai cessé depuis longtemps de répondre aux attaques dont je suis constamment l'objet ; l'ordre des choses doit prouver à mes adversaires que j'avais entièrement raison sans qu'il soit nécessaire que je participe à des polémiques qui ne peuvent désormais servir en rien aux progrès de la vérité. (pp. 55-56)

- 17 Le biographe en tire des conclusions générales sur la place de la raison dans l'histoire :

Mais, décidément, la Raison n'est qu'une toute petite force universelle, car il ne faudra pas moins de quarante ans pour que les meilleurs esprits admettent et appliquent enfin la découverte de Semmelweis. (p. 73).

Enfin, Semmelweis puisait son existence à des sources trop généreuses pour être bien compris par les autres hommes. Il était de ceux, trop rares, qui peuvent aimer la vie dans ce qu'elle a de plus simple et de plus beau : vivre. Il l'aima plus que de raison. Dans l'Histoire des temps, la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort. (p. 38)

- 18 Cette profession de foi nihiliste posée dès 1924 fait retour dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) en une formule très proche : « La vérité de ce monde c'est la mort. »¹⁴

- 19 « Destin », « fatalité », « génie », tels sont les leitmotifs du récit, et les modalités explicatives de ce parcours de vie tragique. Alors que Semmelweis choisit résolument la vérité et la « vie » (p. 38) ses ennemis « ont pactisé avec la Mort » (p. 53). C'est eux qui auront, pour quelques décennies, gain de cause. Le biographe apparaît comme celui qui rachète, après coup toutefois, le génie et lui rend sa place. Destouches se place d'emblée à la place de Semmelweis, comme celui qui doit aussi « répondre point par point [...] à nos détracteurs » (« Préface » à l'édition de 1924, p. 24), et affronter l'hostilité de ceux qui méprisent les découvertes médicales. Ainsi la biographie de Semmelweis peut-elle se lire aussi comme un *exemplum* postural, à savoir un récit moral destiné à illustrer la dignité d'un comportement (littéraire, scientifique).

L'écrivain, autre découvreur maudit

- 20 Une posture très voisine de celle attribuée à Semmelweis a cours chez Céline dès l'échec de *Mort à crédit*. Il se présente comme un homme seul, méprisé comme le médecin hongrois par le « troupeau passif » (p. 60). Cette posture devient peu à peu, après 1936 et *a fortiori* après 1944 et le long procès pour collaboration avec les Nazis, celle de l'« intouchable » ou du « paria pourri »¹⁵, selon le lexique hindouiste. Isolé, rejeté pour avoir dit aux hommes des vérités désagréables, il tire de cette mise à l'écart l'indice même de sa valeur : la posture de l'écrivain maudit plonge ses racines très anciennes dans un répertoire mythique que Pascal Brissette a décrit avec précision (2005). Cette posture de bouc émissaire apparaît dès les entretiens accordés lors de la sortie très controversée de *Mort à crédit*. Elle ne fait que de se diversifier et se radicaliser après la victoire alliée dès 1944 :

Dans le fond, dit-il, j'ai une position idéale, solitaire, abandonné, brimé, que je fasse ce que je voudrai, je ne peux pas descendre plus bas.¹⁶

[...] depuis 1932 j'ai encore aggravé mon cas, je suis devenu, en plus de violeur, traître, génocide, homme des neiges... l'homme dont il ne faut même pas parler !¹⁷

21 Tout se passe comme si Céline cherchait à occuper cette « position idéale » simultanément élective et tragique. Tout au long de sa trajectoire d'écrivain, une telle posture se consolide peu à peu. Retraçons rapidement la mise en scène du discours de vérité propre au médecin-qui-écrit Céline : dès 1932, il se présente au public comme médecin qui écrit, et reçoit les journalistes à son dispensaire, en habit de praticien (Roussin 2005). Peu à peu s'impose, par contraste avec les écrivains lettrés du champ littéraire, une posture de médecin des pauvres, qui par son savoir scientifique et son expérience du terrain le plus défavorisé, possède un savoir sur l'humain qui le rend capable d'annoncer des vérités crues ou désagréables. Cette posture d'autorité se double d'une image de soi comme d'un être accablé par sa tâche, insomniaque, soucieux, et désespéré des hommes et de leurs maux. Céline a souvent déclaré qu'il avait une « vocation » pour la médecine, non pour la littérature¹⁸. Comme le médecin, l'écrivain paye de son sang le travail de dissection qui est le sien, afin de présenter une image des misères de l'homme.

22 L'autorité à dire les vérités désagréables va de pair avec une conception de l'histoire qui relève du sous-genre de « l'histoire secrète » : cette catégorie désigne des ouvrages qui prétendent lever le voile sur un événement pétrifié par sa version officielle, et dont l'historien nous découvre soudain la face cachée. Dans *Semmelweis*, le biographe prétend par deux fois à l'histoire secrète :

Si l'on pouvait écrire l'histoire mystérieuse des véritables événements humains, quel moment sensible, quel moment périlleux que ce voyage ! (p. 89)

Mais on n'explique pas tout avec des faits, des idées et des mots. Il y a, en plus, tout ce qu'on ne sait pas et tout ce qu'on ne saura jamais. (p. 101)

23 Sa révélation tient à ce qu'il a compris les « puissances biologiques énormes » (p. 111) qui gouvernent en fait le monde humain. Céline se présente comme condamné à raconter le monde tel qu'il est, dans sa « nuit » et sous sa face cachée ; et à demeurer ainsi incompris, voir haï de tous. Désireux de dire aux humains quelques vérités cruelles sur eux-mêmes, Ferdinand de *Mort à crédit* (1936) ne craint pas de provoquer ainsi leur haine à son égard :

J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content.¹⁹

24 Céline ajoute en exergue à *Mea culpa* (décembre 1936) le même appel : « Il me manque encore quelques haines. Je suis certain qu'elles existent. »²⁰

25 L'image du « guérisseur souffrant »²¹ ainsi que divers autres motifs de la vertu évoquent la figure christique de celui qui porte les maux du monde. Céline fut fasciné par Semmelweis dont il disait encore en 1949 qu'il avait été son « idéal »²². Il se passionnera pour la vie de Cavendish (« C'était un grand homme ! ») que lui raconte Milton Hindus : ce savant anglais méconnu de son vivant a vu ses cahiers reconnus de manière posthume²³. Cette posture d'incompris se radicalisera dès 1936 avec la série des quatre pamphlets (1936, 1937, 1938, 1941), puis dans les romans du réprouvé, après la seconde guerre mondiale.

Conclusions

26 Semmelweis incarne aux yeux de Destouches-Céline la vérité bafouée et l'« enthousiasme sacré » (p. 38) meurtris par la bassesse humaine. « Saint homme »²⁴ plus que « grand homme », d'ailleurs : sa grandeur n'ayant pas été perçue, seule sa souffrance atteste en creux de l'aveuglement général. Ce schème n'est autre que celui, religieux, du martyr (de la science, en l'occurrence). Il reprend plusieurs éléments topiques de la geste du créateur souffrant, telle qu'elle s'est déployée dans le grand public, en France notamment, autour de Rimbaud et de Van Gogh²⁵ :

Dans l'effroyable dénouement de ce martyr, dans la perfection même de cette coalition douloureuse, il ne peut pas y avoir que l'effet de nos petites volontés.²⁶

27 La clause de la thèse prend d'ailleurs la forme d'un bref paragraphe consacré aux « martyrs » de la science (deux occurrences, p. 120) qui résume l'ensemble de la visée pathétique de ce récit. Dans les dernières pages, l'allusion se fait ouvertement christique :

Il nous a tout donné, il s'est dépensé cent fois pour que nous soyons moins malheureux, plus vivants, et cent fois, les savants, les pouvoirs publics de son temps ont refusé avec une cruauté, une sottise inexpiable les dons admirables et bienfaisants de son génie.²⁷

28 À la lecture de *Semmelweis*, on ne manquera pas de constater la banalité relative du discours biographique mobilisé par Destouches, qui doit l'essentiel aux topiques de la tradition et au discours social contemporain. Ce qui a retenu notre attention dans la constitution d'une posture d'écrivain, c'est la « relation biographique » qui se noue entre Destouches et Semmelweis. En effet, la biographie est aussi le « récit d'un lien » entre le biographe et son sujet, qui en dit long sur les deux termes du dialogue²⁸. C'est peu dire que Céline se projette, en écrivain incompris, dans la figure de Semmelweis. Avant même d'entreprendre son œuvre de romancier, il construit Semmelweis comme un *personnage romanesque*, à partir des échappées fictionnelles que l'on sait.

29 Ce faisant, Céline arbore une posture qui gouverne l'ensemble de ses interactions dans le champ littéraire et peut rendre compte de la perception paranoïde qu'il se fait de la critique et du public : rançon d'une solitude qui s'affirme implicitement, à travers son double Semmelweis, comme une exception propre au « génie ». En transférant éditorialement *Semmelweis* dans un corpus littéraire, en 1936, Céline s'attribue la même prophétie auto-réalisatrice que celle qu'il a faite pour son personnage : comme Semmelweis, je resterai incompris de mon vivant et persécuté par les hommes.

30 Il est un autre médecin-écrivain auquel Céline s'identifie : Rabelais, comme en témoigne l'article « Rabelais, il a raté son coup ! » (1957). Mais en ce cas, c'est moins la vie de Rabelais que ses choix linguistiques, ce rapport inventif à une langue française en pleine mutation, qui lui servira de modèle et de légitime caution, sans pour autant renoncer au mythe du « ratage » comme signe du génie.²⁹

Bibliographie

Des DOI (Digital Object Identifier) sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo,

l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions abonnées à l'un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Almérás (Philippe), *Dictionnaire de Céline*, Paris, Fayard, 2005.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Bénard (Johanne), « *Semmelweis : biographie ou autobiographie ?* », dans *Études littéraires*, vol. 18, n° 2, automne 1985, pp. 263-292.

DOI : 10.7202/500699ar

Boyer-Weinmann (Martine), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

Brissette (Pascal), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005.

« Céline et l'actualité littéraire 1932-1957 », *Cahiers Céline 1*, Paris, Gallimard, 1976.

Céline (Louis-Ferdinand), *Œuvres*, t. 1, J.-A. Ducourneau (éd.), Paris, Balland, 1966.

Céline (Louis-Ferdinand), *Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

Céline (Louis-Ferdinand), « *Semmelweis et autres écrits médicaux* », *Cahiers Céline 3*, Paris, Gallimard, 1977.

Céline (Louis-Ferdinand), *Semmelweis*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », préface de Philippe Sollers, 1999.

« Céline », *Les Cahiers de L'Herne*, 1972.

Couturier (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

Heinich (Nathalie), *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1992.

Karafiath (Judith), « *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)* », *Actes du colloque international de Paris (1994)*, Tusson, Éditions du Lérot, 1996, pp. 113-124.

Meizoz (Jérôme), *Postures d'auteur. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Milton (Hindus), *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969.

Roussin (Philippe), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

Viala (Alain), « *Éléments de sociopoétique* », dans Viala (Alain) & Molinié (Georges), *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

Vitoux (Frédéric), *La Vie de Céline*, Paris, Seuil, 1988.

Zilsel (Edgar), *Die Entstehung des Geniebegriffes (1926)*, trad. fr. de Michel Thévenaz, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993.

Notes

1 Sur la notion de « posture », je renvoie à notre ouvrage, *Postures d'auteur. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007. Le chapitre sept de cet ouvrage reprend le travail effectué pour le présent article.

2 Roussin (Philippe), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 24.

3 Je m'inspire de l'usage qu'en fait, après Bourdieu, Alain Viala dans « Éléments de sociopoétique », dans Viala (Alain) & Molinié (Georges), *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 216.

4 *Ibid.*, pp. 197-198.

5 Brissette (Pascal), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005.

6 Rappelons que Louis Destouches a fait œuvre d'hygiéniste, depuis sa « Note » (1925) sur la médecine chez Ford jusqu'à ses réflexions sur la santé des chômeurs (1933) et sa participation, sous l'Occupation (notamment en mai 1941 puis février 1942), à des cercles médicaux eugénistes, où s'expriment les thèses d'Alexis Carrel ou Georges Montandon. En mars 1942 enfin, Céline se rend à Berlin dans le cadre de la collaboration médicale initiée avec les Nazis. Il y rencontre des médecins et des dirigeants SS. Voir Roussin (Philippe), *op. cit.*, 2005, pp. 537-556.

7 Céline (Louis-Ferdinand), *Œuvres*, t. 1, Jean-A. Ducourneau (éd.), Paris, Balland, 1966, pp. 573-621.

8 Sollers (Philippe), « Naissance de Céline », dans Céline (Louis-Ferdinand), *Semmelweis*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1999, p.10.

9 Je cite désormais *Semmelweis* dans le corps de cet article, par la simple référence à la page de l'édition de 1999.

10 Professeur à l'université de Budapest et éditeur des *Œuvres complètes de Semmelweis*, Tiberius de Györy envoie en 1925 à La presse médicale quelques « Remarques » sur le texte de Destouches. Louant « notre grand martyr médical hongrois » et le travail de Destouches, il corrige plusieurs dates et chiffres (les taux d'infection) erronés. Il signale que plusieurs éléments du récit sont de « pure imagination », ainsi la scène de l'affichage des thèses sur les murs de la ville ou celle du scalpel mortel. Voir ses « Remarques » citées dans Céline (Louis-Ferdinand), *Semmelweis*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1999, p. 121.

11 Céline (Louis-Ferdinand), *Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 511.

12 Voir Bonnet (Jean-Claude), *Naissance du Panthéon. Essais sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, et Roussin (Philippe), *op. cit.*, 2005, p. 50.

13 Zilsel (Edgar), *Die Entstehung des Geniebegriffes (1926)*, trad. fr. de Michel Thévenaz, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993.

14 Céline (Louis-Ferdinand), *Romans I*, *op. cit.*, p. 200.

15 Céline (Louis-Ferdinand), « Lettre à Milton Hindus du 19 mars 1947 », dans *Céline, Les Cahiers de L'Herne*, 1972, p. 379.

16 Céline (Louis-Ferdinand), entretien avec André Parinaud, *La Parisienne*, janvier 1953, dans « Céline et l'actualité littéraire 1932-1957 », *Cahiers Céline 1*, Paris, Gallimard, 1976, p. 154.

17 Céline (Louis-Ferdinand), entretien avec André Brissaud, octobre 1954, dans « Céline et l'actualité littéraire 1932-1957 », *Cahiers Céline 1*, Paris, Gallimard, 1976, p. 162.

18 Louis-Ferdinand Céline cité par Hindus (Milton), *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969, p. 45.

19 Céline (Louis-Ferdinand), *Romans I*, *op. cit.*, p. 512.

20 Céline (Louis-Ferdinand), *Mea culpa*, dans « Céline et l'actualité 1933-1961 », *Cahiers Céline 7*, Paris, Gallimard, 1986, p. 30

21 Roussin (Philippe), *op. cit.*, 2005, p. 35.

22 Céline (Louis-Ferdinand), « Lettre à Albert Paraz du 11 septembre 1949 », citée dans « *Semmelweis* et autres écrits médicaux », *Cahiers Céline 3*, Paris, Gallimard, 1977, p. 8.

23 Hindus (Milton), *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969, p. 97.

24 Roussin (Philippe), *op. cit.*, 2005, p. 50.

25 Voir Heinich (Nathalie), *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1992.

26 Destouches (Louis), « Les Derniers jours de Semmelweis », *La Presse médicale*, 1925, cité dans *Semmelweis*, *op. cit.*, p. 119.

27 Destouches (Louis), « Les Derniers jours de Semmelweis », *La Presse médicale*, 1925, cité dans *Semmelweis*, *op. cit.*, p. 108.

28 Boyer-Weinmann (Martine), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

29 Pour cet article, j'ai bénéficié des conseils avisés de Bibiane Fréché (Bruxelles) et François Provenzano (Liège) que je remercie chaleureusement.

Pour citer cet article

Référence électronique

Jérôme Meizoz, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », *CONTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, consulté le 20 juillet 2015. URL : <http://contextes.revues.org/2633> ; DOI : 10.4000/contextes.2633

Auteur

Jérôme Meizoz

Université de Lausanne

Articles du même auteur

« **Écrire, c'est entrer en scène** » : la littérature en personne [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, Varia

Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 14 | 2014

Belle gueule d'Edouard ou dégoût de classe ? [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, Prises de position

Chapeau bas à deux jeunes chercheuses ! [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, Prises de position

Entre "jeu" et "métier" : la condition des écrivains aujourd'hui [Texte intégral]

À propos de Lahire (Bernard) avec la collaboration de Géraldine Bois, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, éditions La Découverte, "textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales", 2006, 620 p.

Paru dans *CONTEXTES*, Notes de lecture

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 1 | 2006

Droits d'auteur

© Tous droits réservés