

Paul Celan

POÈMES
DE CZERNOWITZ
(1938-1945)

édition bilingue

TRADUCTION, PRÉFACE ET NOTES
DE JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Éditions du Seuil

Premiers poèmes

Préface

Il est concevable, voire probable, que la « Todesfuge », la « Fugue de mort », devenue presque à contre-sens *le* poème par excellence représentatif de l'écriture de Paul Celan, était déjà en gestation, peut-être assez avancée, quand il quitta définitivement, en février 1945, Czernowitz, sa ville natale, pour Bucarest, où il dit l'avoir achevée. Hormis la mention de sa lecture de l'article sur le camp de Lemberg, paru dans *Izvestia* en décembre 1944, Celan n'a jamais confié beaucoup d'informations concrètes sur la genèse de ce poème (on n'en possède aucun brouillon), adaptant seulement celles-ci, ici et là, aux questions que sa notoriété ne cessa jamais de faire surgir. On sait simplement que le poète Alfred Kittner, déporté comme lui dans un camp de travail, et lui-même auteur de poésie, dit avoir entendu Celan lui en faire à l'automne 1944 la toute première lecture devant la grille de fer de la cathédrale épiscopale (orthodoxe) de Czernowitz, avant son départ pour Bucarest, ce qui présuppose un relatif achèvement du texte.

Quittant donc à jamais sa ville natale, désormais ukrainienne, pour rejoindre Bucarest, le jeune Paul Antschel, qui avait déjà confié à son amie Ruth Kraft un long recueil de poèmes écrits de sa main, emportait peut-être les premiers états manuscrits de cette « Fugue de mort », qui ne sortira une deuxième fois de sa pure intimité que pour l'épreuve d'une traduction en roumain, réalisée par son ami Petre Solomon, et publiée dans la revue *Contemporaneul* datée du 2 mai 1947, sous le titre « Tanguł Morții » (« Todestango,

Tango de mort »), un an avant de paraître en allemand sous son intitulé définitif dans le recueil *Pavot et Mémoire* (*Mohn und Gedächtnis*) en 1948.

La puissance envoûtante de ce tombeau pour une mère assassinée conjurait dès son premier état connu une horreur dont l'auteur ne connaissait pas encore toute la réalité ni tous les effets : sa force et son objet furent amèrement reconnus, voire salués, par le stupéfiant malaise qu'ils firent naître chez certains de ses premiers auditeurs en charge de la culture poétique allemande, lorsque Celan en fit une première lecture publique à Niendorf en mai 1952, mais furent aussi jaloués par quelques lecteurs l'accusant à demi-mots plus ou moins perfides de plagiat, comme si ces négateurs pressentaient de concert l'impérissable résonance de cette fugue qui n'en était pas une dans la chambre d'échos de la libération des camps d'Auschwitz-Birkenau en février 1945, en faisaient à contre-cœur le chant des chants du xx^e siècle.

Un beau jour, las de ce qu'il croyait la voir devenir dans le concert des admirations et des dépités, il cessa de lire la *Fugue de mort* en public, rompit avec la manière élégiaque qui n'avait vécu chez lui que le temps d'un unique chant funèbre, dans la conjoncture du nécessaire passage à une autre vie. Dans le recueil où il fut accueilli et publié en 1948, le poème était isolé, occupait la place d'un cycle entier, intitulé « Todesfuge » entre les titres de cycle « Gegenlicht » et « Der Sand aus den Urnen », le poème proprement dit ne comportant pas de titre. Plus jamais Celan ne reprit les cadences ni le ton de ce *canto funèbre* allemand devenu l'hymne intime pour les morts, conçu dans la langue même des assassins, traduisible dans toutes les langues du monde, ultime enveloppe de la terrible rime allemande rescapée : « blau/genau », bleu et précis comme l'œil, la balle, et la langue des tueurs.

On peut l'imaginer dans le camion puis les trains qui l'emportent de Czernowitz à Bucarest à travers la Roumanie enneigée, entraîné par les reprises et les variations de cette fugue intérieure qu'il ne put finir d'écrire parfaitement que

dans un lieu de nouvelle vie, sous les yeux de Margul-Sperber, et bientôt sous un nouveau nom, dans une première renverse du souffle, mais aussi, déjà, avec le pressentiment que la fugue ne pouvait devenir un hymne, qu'elle ne pouvait se jouer qu'une fois, et devait redevenir un poème parmi ses autres poèmes, une invitation au travail dans une durée qu'il lui faudrait désormais ne plus jamais interrompre, la démonstration paradoxale enfin que ce chant funèbre était le sien.

Paul Antschel aurait pu être médecin de famille, ou neuropsychiatre (c'était presque la même chose...). Quand cet avenir lui fut violemment interdit, il s'engagea avec un sérieux obstiné dans la mise en œuvre du seul projet subsidiaire qu'il pouvait estimer consonnant avec le vœu non avoué mais profond des siens. Libérant peu à peu sa vie de tout programme énonçable, sous un ciel lourd à jamais de cendres blanches, il entreprit sans tarder de ranger à mesure dans des recueils visitables les mots allemands surgis de l'écriture des jours, comme si ces classements étaient nécessaires à l'efficacité de leur témoignage.

*

Dès le début Celan s'est ainsi posé la question du regroupement de ses poèmes dans des ensembles identifiés par des titres faisant indéfectiblement corps avec eux, en fonction d'une sémantique de plus en plus réfléchie. Il avait en tête, pour assumer ce souci, ses propres références épigonales, les titres et sous-titres des recueils de Victor Hugo, Rimbaud, Apollinaire, Rilke, Trakl, Stefan George... Fallait-il nommer les ensembles, exposer les poèmes à l'usure de surdéterminations incontrôlables, capables du pire ? La première réponse pratique connue à ce questionnement avait été la demande adressée à Ruth Kraft, depuis son camp de travail, de rassembler les poèmes dont elle détenait les manuscrits, sans leur donner de nom d'auteur, et sous un titre abstrait quasi tautologique, *Gedichte* (Poèmes), compensé cependant par les sous-titres

de parties. Bien des choses paraissaient se jouer dans cette demande apparemment paradoxale, à commencer peut-être et principalement par le désir de ne pas compliquer des décisions ultérieures, de laisser, en ces temps d'urgence, le temps au temps de la réflexion, qui avait jusqu'alors surtout abouti à l'éloignement définitif de tout ce qu'il avait écrit depuis l'enfance et parfois récité à des amis. Il avait beaucoup lu et relu les tables des matières des livres de poésie disponibles à la bibliothèque municipale de Czernowitz ou consultables chez des amis des lettres, tel le père de son amie Edith Silbermann.

Il semble bien toutefois que Paul Antschel ait été en réalité, dès le commencement, conscient ou informé des effets sur la lecture des œuvres de leur regroupement dans des ensembles de créations plus ou moins contemporaines, intitulés par des mots choisis avec le pressentiment possible de l'esprit du temps : les poèmes regroupés ressortissaient à un même temps vécu, le titre disait une date, irradiait d'histoire subjectivement vécue la résonance propre de mots rassemblés plus ou moins harmoniquement, ou réduits à une seule syllabe. Et l'isolement de certains autres n'en était que plus remarquable. Tous passaient un méridien.

La liste des intitulés successifs surgis pour lui de ces conjonctures met en évidence un entraînement progressif des formules complexes mais claires (proches de la tradition dans le métier) vers des cristaux verbaux singuliers, magnétiquement chargés.

Les premiers titres de recueil retenus sont donc des syntagmes nominaux. *Le Sable des urnes* (*Der Sand aus den Urnen*) est le titre d'un poème singulier et deviendra, après l'abandon pour malfaçons de ce premier recueil, le premier intertitre dans la recomposition du deuxième recueil *Pavot et Mémoire*. Sa chambre de résonance dans le recueil est la même que dans le poème : l'urne est le réceptacle matériel du souvenir des morts, l'emblème en quelque sorte de la mémoire, elle garantit leur mémoire, mais peut aussi (comme le poème)

devenir réceptacle de l'oubli. Son association spontanée aux cendres induit rétroactivement un sens minéral au sable et provoque une tension sémantique au cœur même du titre, susceptible d'animer tout le recueil. Prévu pour juin 1948, *Le Sable des urnes* ne sort des presses à Vienne qu'en septembre, affligé de fautes d'impression que Celan, déjà à Paris à cette date, n'a pu corriger. Déjà cependant, le titre de cette édition ratée transcende sans l'abolir l'apparence surréaliste du poème dont il est repris, convoque les cendres des assassinés.

Le titre du deuxième recueil *Mohn und Gedächtnis* (*Pavot et Mémoire*, décembre 1952) est lui aussi purement nominal, mais il inscrit explicitement en son cœur même le face-à-face ou l'étreinte de deux moments a priori antagoniques de la vie psychique (l'oubli et la mémoire), en même temps que leur résolution positive dans les poèmes. Mais l'oubli est confié à la métaphore d'un emblème floral. Cette fois, le titre n'est pas emprunté à un poème, mais produit lui-même la dynamique sémantique de l'un d'eux. Le pavot n'est pas seulement la drogue de l'oubli, il est aussi rouge fleur de la mémoire des combattants et du combat pour la mémoire.

Cette dynamique est prise en charge par un quasi-syntagme verbal dans le titre du recueil suivant *Von Schwelle zu Schwelle* (*De seuil en seuil*, juin 1955), qui peut sembler plus conventionnel, et que Celan avait dû substituer à un premier projet d'intitulé plus cryptique : *Argumentum e silentio*. Les « seuils » disent les frontières atteintes et franchies, dont la dernière est celle de la France, mais aussi celles que franchissent traditionnellement les époux, comme leurs enfants, pour rentrer chez eux. En lecteur familier du grand dictionnaire Grimm, Celan savait le double usage, conservé dans la langue allemande, du mot *Schwelle* : à la fois poutre sommitale sous laquelle on passe et (le plus souvent) seuil liminal que le pas franchit, sans oublier les traverses des chemins de fer menant aux camps de la mort.

Le titre du recueil suivant, *Sprachgitter* (*Grille de parole*, 1959), qui paraît la même année que *Le Tambour* de Günter

Grass (*Die Blechtrommel*), ingère cette fois littéralement la dialectique sémantique dans un mot composé unique qui résiste de toutes ses lettres à la traduction univoque en français. Selon le dictionnaire Grimm, il désigne explicitement, sous cette forme, la grille permettant dans un cloître de parler à ou avec une religieuse tenue par un vœu d'enfermement, qui, telle la belle-mère de Celan, a fait vœu de rupture avec le monde. Celan retourne ici cette fonction pour faire parler la poésie. *Sprachgitter* est le premier intitulé de son œuvre à faire fond sur un procédé de composition verbale propre à l'allemand, dont il usera jusqu'à la fin, au service de sa « réfection » de cette langue : la grille est ici celle du schéma dynamique orthogonal de la croissance cristalline d'un corps, appliqué au langage. Mais *Gitter*, qui ne convoque pas comme en français la géométrie des libres partitions de jazz, fait signe aux fermetures des jardins, des prisons et des camps. L'ensemble est divisé en six parties, dont la dernière emprunte à la musicologie le titre *Engführung* (« strette ») pour un long dialogue poétique de plus en plus « serré » avec le film d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard*, dont Celan avait traduit (en y pratiquant quelques corrections requises) le commentaire en voix off.

Le cinquième recueil, paru en 1963, est intitulé *Die Niemandrose* (*La Rose de personne*). Il est dédié au poète russe Ossip Mandelstam, dont Celan a traduit plusieurs recueils entre 1959 et 1963, et fait sienne l'idée que la poésie est une ébauche anticipée d'existence à venir. À la différence des titres des recueils suivants, le mot composé de celui-ci semble annoncer une substance peu énigmatique, celle d'une rose n'appartenant à personne, pas même à tout le monde, sinon aux *happy few* des connaisseurs d'Angelus Silesius, des roses de Rilke, Ronsard et tant d'autres. Mais l'expression diffuse déjà bien autre chose. Comme une métaphysique réflexive du sujet juif. Ce recueil est considéré comme le plus réussi, bien que, voire parce que, certains poèmes y saluent la souffrance, ou la folie, de très près, et côtoient un Néant qui n'est pas

uniquement celui des mystiques, sans jamais quitter le dialogue avec les témoins aimés de sa douleur.

Atemwende (Renverse du souffle), paru en 1967, semble inaugurer, rechercher ou annoncer une phase moins difficile. Le mot reprend en apparence un propos de Celan lui-même sur le moment de la respiration qui suit infinitésimalement l'inspiration et se résout dans le surgissement expiré du souffle conçu, comme semence et naissance d'un temps de renouveau : Celan clôt, du reste, la même année et pour un nouvel éditeur, « un long choix de poèmes réunis par l'auteur ». Mais l'ère nouvelle, riche d'expériences, de voyages, de rencontres plus ou moins identifiables, est aussi grevée de crises, de délires, d'ombres, de ténèbres. La renverse est parfois inverse, ouvre une inspiration d'effroi.

Fadensonnen (Soleils-filaments), paru en 1968, est le plus abondant recueil de poèmes publié par Celan. Son titre est repris de l'un des poèmes du recueil précédent, et avec lui l'affirmation ambivalente qui le clôt, optimiste et désespérée : « Il y a encore des chants à chanter au-delà des humains. » Ces chants sont ici de plus en plus courts et cryptiques, réduits, mais « forts ». Comme s'il fallait le nombre et la densité pour démontrer l'affirmation et la dégager de la naïveté. La grande lumière du soleil est réduite à d'imperceptibles filaments lumineux. De nombreux poèmes du recueil sont écrits dans une clinique psychiatrique où Celan doit de nouveau séjourner. La lueur minimale (et vitale) est celle de moments de parole, parfois rugueuse, bousculée.

*

Trois autres recueils étaient préparés pour l'édition mais ils n'ont paru qu'après la mort de Celan, en avril-mai 1970. Leurs titres étaient déjà inscrits, parfois entourés d'hésitations.

Le plus connu de ces recueils posthumes est *Schneepart (Partie de neige)*. C'est le dernier recueil complet, formellement achevé. Celan y organise en cinq parties soixante-dix textes

écrits entre décembre 1967 et octobre 1968 (qu'il recopie à la main pour son fils). Ils sont, plus encore que dans les précédents recueils, datés et situés dans une circonstance. Celan disait avoir enfin trouvé avec eux la « diction compacte » qu'il recherchait : le mot composé pour le titre n'est évidemment lexicalisé nulle part, mais il parle beaucoup et profondément. *Schneepart* est d'une certaine manière, après quelques poèmes écrits lors du voyage à Berlin en décembre 1967, le recueil de l'année 1968, riche d'événements du même nom en Allemagne (où ils ont commencé plus tôt) et en France, suivis, pendant l'été, de l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie. Celan tenait ce recueil, paru en 1971, « pour ce qu'il avait écrit de plus fort ». Le titre, comme les précédents, recueille plus explicitement les pages d'une partition consacrée à tout ce que la neige et la blancheur désignent et irradiant de sens pour Celan depuis l'hiver 1942-1943.

Schnee, la neige, ouvre le paradigme mémoriel de l'assassinat de ses parents, installé dès Czernowitz dans sa poésie, définitivement associée à la mort et au deuil. *Part* convoque le papier des feuilles utilisées pour écrire sur sa partition les « parties » du musicien, ce qu'il a en part propre à interpréter, puis, par extension, le rôle que le comédien doit jouer, et enfin, directement emprunté au français, la part (de tout, y compris de destin) qui échoit à tout être.

En juin 1970 paraît *Lichtzwang* (*Contrainte de lumière*), première œuvre posthume de Paul Celan, qui en avait préparé la publication. Ce recueil rassemble quatre-vingt-un poèmes de plus en plus brefs et compacts (à l'exception notoire du poème « clinique » « Todnauberg » qui évoque la visite de Celan à Martin Heidegger le 25 juillet 1967, lors d'un séjour, autorisé par les médecins, en Allemagne du 22 juillet au 2 août 1967), écrits entre le 9 juin et le 6 décembre 1967.

Le mot (qui n'est pas lexicalisé, mais demeure toujours possible) désigne assez clairement une contrainte à chercher ou à faire la lumière (voire une manie pathologique) et pourrait s'opposer à l'hypothèse de s'adresser à son destinataire en

passant par l'obscurité (d'une certaine poésie). Mais toute la poésie déjà connue de Celan invite et incite à penser la notion moins simplement : elle peut désigner l'épreuve insoutenable de la lumière allumée jour et nuit dans les camps. Un grand nombre des poèmes lapidaires du recueil sont écrits tous les jours (du 9 juin à la mi-août 1967), pendant le séjour à la clinique universitaire de l'hôpital Sainte-Anne, à Paris. Comme tous ceux du recueil abandonné *Eingedunkelt* (*Enténébré*), ils sont les travaux forcés d'un interné.

Un dernier recueil enfin, lui aussi non publié de son vivant, est intitulé par Celan, comme les précédents, d'un terme de composition apparemment obscur : *Zeitgehöft* (*Clos du temps*). Le cycle ainsi nommé évoque notamment son voyage en Israël, où il retrouve, pour nouer une ultime relation, l'amie de jeunesse Ilana Schmueli, dans la conjoncture proche de sa dernière rencontre avec Heidegger, à l'occasion d'une lecture privée à Stuttgart, organisée dans le cadre de journées Hölderlin.

Sous le portail à l'enseigne *Zeitgehöft*, sous un mot qui emplit de temps, une grande ferme, isolée dans une campagne, un ensemble singulier de bâtiments, sous un mot qui enserre une histoire, *un* temps, un lieu-dit de présence propre, dans le souvenir des bonnes lectures de Husserl, où le mot *Zeithof* disait un peu la même chose aux confins du concept et de la métaphore, mais pour décrire un halo phénoménologique de temps re- et intentionnellement vécu par une conscience : Paul Celan rassemble les poèmes essentiels de ce que fut sa vie, sans omettre de les dater. Y fait ressurgir les mots hébreux appris dans l'enfance.

Sans céder à la tentation d'une lecture téléologique résolue de cette liste de titres originaux, souvent choisis après de longues hésitations consignées sur des feuilles volantes, on peut considérer que l'apparence de presque tous les titres entretient avec la multitude des poèmes qu'ils rassemblent un lien poétologique fort, plus substantiel que simplement mimétique. On peut les garder en mémoire discrète pour présenter les poèmes

écrits par Celan entre 1938 et 1945, dont la plus grande partie ne furent édités en Allemagne qu'en 1985 par son amie Ruth Kraft, et lus par une communauté de lecteurs et interprètes déjà informés de tout ce qui, à cette date, s'était écrit sur la quasi-totalité de son œuvre et de ses nombreuses traductions.

*

Ces « premiers poèmes » ont donné lieu à un recueil jamais intitulé à d'autres fins que pour un rangement dans les œuvres complètes, conformément, semble-t-il, à un vœu exprimé par l'auteur. Ils ont été écrits entre 1938 et 1945, soit dans les dernières années que Paul Celan, qui se nommait encore Paul Antschel, a passées dans l'ancien *Kronland* de l'Empire austro-hongrois, nommé un temps Buchenland (« pays des hêtres ») ou Bucovine, roumain de 1919 à 1940, soviétique de 1941 à 1942, de nouveau roumain de 1942 à 1944, puis soviétique jusqu'en 1991, et aujourd'hui rattaché à l'Ukraine. Nous les nommons pour cette édition « Poèmes de Czernowitz », en écrivant le nom de cette ville dans une graphie, sinon une prononciation, qui n'existe plus administrativement, mais dont la mémoire a persisté jusqu'à aujourd'hui grâce à l'œuvre poétique de Paul Celan et à la présence de la ville à l'épicentre du paradigme historique qui rime avec ce nom et déterminera ses œuvres jusqu'à sa mort à Paris en 1970 : Auschwitz.

Czernowitz

Celan connaissait sans doute parfaitement l'histoire de sa ville dans sa version roumaine officielle, mais elle vivait en lui dans la version plus répandue au sein de sa nombreuse population juive germanophone, longtemps majoritaire, largement disparue aujourd'hui, qui en faisait une capitale mythique : la « petite Vienne » ou « Jérusalem de l'Est ». Depuis sa naissance en 1920, il avait vécu la mémoire nostalgique des

années heureuses que la ville avait connues sous Joseph II et François-Joseph, où s'était épanouie, chez les juifs de la ville notamment, une culture allemande que la « Todesfuge » et d'autres poèmes interpellent déjà tragiquement.

Czernowitz n'avait pas toujours été Czernowitz. Petite bourgade du sud de la Galicie à l'est des Carpates, cédée par les Ottomans à l'Autriche-Hongrie en 1774, la ville et sa région s'étaient tardivement peuplées de chrétiens et de juifs germanophones. Le pays rural peuplé de Roumains qui entourait la ville avait été renommé par Joseph II, en allemand, *Buchenland*, le *pays des hêtres*, dont Celan fera, en jouant sur les mots, le *pays des livres*. Pays devenu en 1849 un *Kronland*, un « territoire de la couronne », vite peuplé par des colons allemands et des juifs de Galicie quand celle-ci était devenue polonaise. En peu de temps, la prospérité économique, la vie culturelle intense, la construction de monuments avaient fait la renommée de cette jolie ville peuplée à 50 % de juifs, et officiellement germanophone. Par la suite, une université, puis une gare de chemin de fer y virent également le jour. Catholiques arméniens, protestants venus du pays souabe, catholiques de tous les rites, orthodoxes, juifs avaient leurs lieux de culte. Au début du *xx^e* siècle s'était tenu à Czernowitz le congrès de l'Organisation sioniste mondiale, qui vit s'affronter les sionistes et les bundistes sur le choix d'une langue nationale (entre l'hébreu modernisé et le yiddish). Mais tout le rêve mittel-européen qui semblait y devenir réalité avait été détruit sur le plan politique par la chute et le démembrement de l'Empire austro-hongrois : à la naissance de Celan, Czernowitz était une ville roumaine où la moitié juive de la population parlait principalement l'allemand. Elle était encore roumaine quand il termina ses études secondaires au *Lyceul*. En novembre 1938, il partit étudier la médecine en France, où il prévoyait sans doute de passer plusieurs longues années universitaires, loin de sa ville et de ses parents, et de ne revenir qu'une fois par an pour les vacances. Moins d'un an plus tard, de retour au pays après l'obtention de son diplôme de première année à

la faculté de médecine de Tours (le bien connu PCB, certificat d'études physiques, chimiques et biologiques), il se vit cependant contraint de rester dans sa ville natale par l'évolution accélérée de la situation politique : en juin 1939 avait été signé le pacte germano-soviétique, le 1^{er} septembre les troupes allemandes avaient envahi la moitié occidentale de la Pologne, quelques jours plus tard l'autre moitié était occupée par les troupes soviétiques, puis la France avait déclaré la guerre à l'Allemagne. Celan dut renoncer à la médecine et s'inscrivit d'abord à un cursus de langue et littérature françaises à la faculté des lettres de Czernowitz, avant d'opter dès le début de la deuxième année, en septembre 1940, après l'occupation en juin par l'armée soviétique du nord de la Bucovine et de la Bessarabie (annexées à l'Ukraine), pour des études de langue et littérature russes (devenues obligatoires), dans lesquelles il progressa si rapidement que peu après il réalisait les premières traductions allemandes des poèmes de Iessenine.

La Roumanie devint alors un « État national-légionnaire », violemment antisémite (marqué par les pogroms de Bucarest en janvier 1941, et de Jassy en juin de la même année). Mais bien que la Bucovine n'en fit plus partie, sa protection provisoire par la présence soviétique s'avéra rapidement relative et difficilement supportable : d'une part Celan, un temps reconnaissant à cette situation, supportait de plus en plus difficilement les rigueurs et la corruption du nouveau régime, l'interdiction signifiée aux habitants de quitter la ville sans laisser-passer, l'obligation de participer aux défilés « officiels », et d'autres contraintes encore ; et d'autre part, les Soviétiques organisèrent en juin 1941 la déportation en Sibérie de 4 000 habitants de Czernowitz, juifs pour la plupart, déportation qui ne semblait pas motivée par un désir de protection, comme on put un temps le penser. Deux semaines après en effet, après l'invasion de l'URSS par la Wehrmacht le 22 juin 1941, le pacte germano-soviétique était rompu, et la Roumanie fasciste d'Antonescu récupérait la Bucovine. Il y eut jusqu'à la fin de cette année-là, dans toute la Roumanie, des

pillages et des massacres épouvantables, décrits par Matatias Carp dans un *Livre noir* très documenté, paru en français chez Denoël en 2009 sous le titre *Cartea Neagra* (traduit, annoté et présenté par Alexandra Laignel-Lavastine). Au début du mois de juillet 1941, les troupes roumaines investirent Czernowitz et quelques semaines plus tard, leur violence s'y déchaîna, principalement à l'égard des juifs, accusés d'avoir aidé les Soviétiques. Peu après, un ghetto était créé dans la ville, qui n'en avait jamais connu. Les juifs furent déchus de leur nationalité, le port de l'étoile rendu obligatoire. Leur déportation commença peu après vers la Transnistrie (nom roumain de la région située entre les fleuves Dniestr et Boug méridional). Un service du travail obligatoire fut créé pour les personnes capables de travailler : Paul Celan fut ainsi déporté dans divers camps à partir de juillet 1942. Dans cette conjoncture mouvementée, ses parents furent arrêtés, déportés sur le Boug en août 1942, internés et finalement assassinés dans le camp de Mikhaïlovka, près de Gaisin. Celan ne fut informé de l'assassinat de sa mère qu'au cours de l'hiver 1942-1943. On pense qu'elle avait, quelques semaines avant sa propre mort, informé son fils de celle de son père Leo Antschel, victime du typhus.

Ruth

Dans cette période dangereuse et destructrice, Paul Antschel put échapper à bien des périls grâce à ses qualités personnelles d'intelligence proprement poétique des situations, mais aussi grâce à des solidarités multiples, celle notamment de la famille de son amie Ruth Kraft, dont il avait fait la connaissance pendant l'été 1940 – et dont il s'était épris. Ruth Kraft, qui s'appelait encore Ruth Lackner, du nom de l'ami de son père qu'elle avait épousé à l'âge de seize ans et dont elle était déjà séparée, était comédienne. Née autrichienne à Graz en 1916, elle avait vécu en Autriche avec ses parents yiddishophones,

eux-mêmes natifs de Czernowitz. Elle avait étudié l'art dramatique à Czernowitz et jouait au théâtre yiddish mis en place en 1940 dans cette ville par les Soviétiques. Celan avait à peine vingt ans, elle vingt-quatre, quand ils se rencontrèrent. Elle fut sa compagne pendant quatre ans et eut un rôle important à la fois dans sa vie et sa survie, mais aussi dans la genèse et la destinée de ses poèmes. C'est pour elle qu'il en écrivit un grand nombre, pour elle qu'il conçut et rassembla dans cette période sous forme manuscrite le premier recueil conservé, qu'il lui confia : elle en fut aussi la gardienne dans un univers longtemps menacé de périls.

En 1944, après quatre ans d'une histoire d'amour intense, fortement présente dans l'écriture de Celan, le lien se distendit. Ruth Kraft quitta Czernowitz au cours de l'hiver 1944-1945 pour Bucarest où, quelques mois plus tard, Paul Antschel la rejoignit. C'est là que leur rupture fut décidée, sans que la relation ait jamais été définitivement rompue, et que Paul Antschel entama, bientôt sous le nom d'artiste *Celan*, suggéré par l'épouse de son mentor, l'écrivain Alfred Margul-Sperber, le long périple qui le mena à Paris en juillet 1948.

Ruth Kraft, passée clandestinement d'Ukraine en Roumanie avec le recueil manuscrit, avait remis celui-ci au poète Alfred Margul-Sperber, lui-même ancien habitant de Czernowitz et directeur d'une grande revue de littérature à Bucarest. Commença alors pour elle une « nouvelle vie » : elle avait vingt-sept ans. À Bucarest, elle suivit d'abord une formation en art dramatique et épousa Sandi Turcanu, après quoi elle fit un séjour en Israël avec son père en 1957-1958, puis revint en Roumanie et y demeura jusqu'au début de l'année 1960. Elle gagna ensuite Düsseldorf via Vienne et travailla au département roumain de la chaîne radiophonique Deutsche Welle à Cologne. Elle se remaria avec un journaliste et diplomate roumain (Lazareanu ?), sans cesser d'être en relation avec Paul Celan, dont elle possédait encore les poèmes. En 1985, elle publia une grande part de ses poèmes de jeunesse, précédés d'une brève présentation, sous le simple titre *Gedichte*,

1938-1944, un signe explicite vers Czernowitz, mais aussi une discrète référence à la première mention par Celan (dans une lettre du 6 avril 1943) d'un projet de recueil ainsi nommé. Elle y appliquait un ordre chronologique dont elle était peut-être plus assurée que Celan lui-même, mais qui demeurait pour l'essentiel imprécis et hypothétique. Enfin, elle reprenait la partition du recueil en cinq sous-ensembles intitulés « Der Sandmann », « Vor Mitternacht », « Drüben », « Blumen » et « Das Fenster im Südturm » (« L'homme de sable », « Avant minuit », « Au-delà », « Fleurs », « La fenêtre de la tour sud »). Elle mourut en 1998, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Celan, mort à Paris en 1970, n'a jamais vu ses poèmes dans cette version éditoriale, à l'exception de ceux qu'il avait lui-même publiés dans des revues ou dans la première partie du recueil *Le Sable des urnes* (Vienne, 1948). Il en avait cependant proposé un certain nombre de datations, souvent différentes de celles de Ruth Kraft, dont les éditeurs ultérieurs font état dans leurs appareils critiques.

Le petit carnet de cuir noir

Le travail philologique qui commence avec la publication de 1985 aurait pu menacer la dimension légendaire de ces textes sauvés des eaux, émouvant recueil de quatre-vingt-dix-sept poèmes recopiés par le jeune Paul Antschel à l'encre noire (les titres, à l'exception d'un seul, étaient écrits à l'encre rouge), entre l'automne 1944 et janvier 1945, dans un petit carnet relié en cuir. Celan lui-même a parfois semblé se départir de cette production antérieure au passage « de l'autre côté », celui de ce que Jean Bollack appelle le « nouvel exode, du côté de la langue ». Beaucoup des textes qui y figurent existaient déjà sous forme manuscrite entre diverses mains. Edith Silbermann (1921-2008), fille d'un professeur de langue et littérature allemandes, en possédait un nombre suffisant pour envisager une publication éditée par ses soins, bien avant 1985.