

Szávai, Dorottya

"L'année des neige" – temps et espace dans les figures du "toi" : l'exemple de la poésie de Krisztina Tóth

Études romanes de Brno. 2011, vol. 32, iss. 1, pp. [93]-105

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114880>

Access Date: 09. 12. 2023

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Sözen Özdoğan, Sinem

"L'année des neige" – temps et espace dans les figures du "toi" : l'exemple de la poésie de Krisztina Tóth

Études romanes de Brno. 2011, vol. 32, iss. 1, pp. [93]-105

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114880>

Access Date: 09. 12. 2023

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DOROTTYA SZÁVAI

**«L'ANNÉE DES NEIGES» – TEMPS ET ESPACE
DANS LES FIGURES DU «TOI».
L'EXEMPLE DE LA POÉSIE DE KRISZTINA TÓTH**

1. Introduction

«*Qu'est-ce que le temps?*» – telle est la question posée par Heidegger dans sa conférence donnée en 1924, intitulée *Le concept de temps*, question qu'il développera quelques années plus tard dans *Être et Temps*. Heidegger, tout en se référant à la théorie de relativité d'Einstein, affirme que l'espace en soi est inexistant, il n'y a pas d'espace absolu. Tout comme le temps en soi qui est également inexistant. Il n'y a pas de temps absolu, ni de simultanéité absolue.¹

La présente étude a pour objectif de traiter les références temporelles et spatiales de la figure du «Toi», soit du geste invocateur, du caractère apostrophique du discours poétique, tout en s'appuyant sur la poésie de Krisztina Tóth.

Nous proposons, dans un premier temps, une brève synthèse des théories du dialogue tout en mettant en relief les aspects qui nous semblent relever du point de vue de la problématique «temps et espace». Pour tenter de révéler, dans une deuxième phase de notre questionnement, les liens qui attachent discours dialogique du sujet poétique et système spatio-temporel du texte poétique, illustrés par les poèmes de Krisztina Tóth.

Deux théories nous semblent particulièrement révélatrices du point de vue de notre raisonnement: le *concept de temps de l'herméneutique* de Heidegger et la *notion d'apostrophe* élaborée par Paul de Man, ainsi que par son disciple, Jonathan Culler.

¹ HEIDEGGER, Martin. *Le concept de temps*. In *Martin Heidegger*. Ed. Michel HAAR. Trad. Michel HAAR; Marc BUHOT DE LAUNAY. Paris: L'Herne, *Cahier de l'Herne*, 1983, pp. 27–37.

2. Le principe dialogique

2.1. La notion de dialogue en philosophie

Le mot dialogue est issu du grec *dialogos*, désignant dialogue ou discussion. Dans la philosophie antique, le dialogue est un genre littéraire, mais dès la philosophie de Platon, la notion de dialogue implique l'acte d'interprétation, le dialogue de l'âme avec soi-même.

Cependant, la notion philosophique du dialogue remonte moins à l'Antiquité qu'à la problématique du personnalisme, de l'Autre de la tradition judéo-chrétienne. Dans le discours philosophique, le dialogue désigne une communication interpersonnelle attachée à un « médiateur ». Le dialogue dépasse le schème bipolaire sujet-objet pour constituer une structure qui est bipolaire en soi, une dialectique de liberté spécifique. Le dialogue représente un rapport à l'Autre fondé sur l'idée de la liberté, soit l'admission de la liberté de l'altérité de l'Autre au sein du rapport « Je » et « Tu ».

2.2. La notion de dialogue dans l'herméneutique

L'herméneutique philosophique affirme que la compréhension se déroule dans le jeu de la *discussion*. Le dialogue est la notion-clé de l'interprétation herméneutique où il se montre inhérent à la *temporalité* de l'existence.

C'est Wilhelm Dilthey qui annonce en premier la *temporalité* de l'interprétation en tant qu'*historicité*: l'historicité de l'œuvre et l'historicité de l'acte d'interprétation, ainsi que l'écart temporel qui se crée inévitablement entre les deux et qui doit être un fondement de l'interprétation.

3. EXCURSUS: La poésie de Krisztina Tóth

Krisztina Tóth, née en 1967, est « l'une des révélations majeures de la poésie hongroise actuelle. Ses débuts en 1994 lui valurent une reconnaissance immédiate qui s'est maintenue et confirmée au fil de ses livres et de ses traductions » – affirme Lionel Ray, l'éminent poète contemporain, traducteur français de Krisztina Tóth.

Nous tentons, par ce qui suit, à traiter de l'horizon de cette poésie qui peut se définir en tant que dialogue de *Mnémosyne* et d'*apostrophe*, dialogue entre le temps invoqué par la mémoire et la figure du « Toi » du discours lyrique.

Dans la poésie de Krisztina Tóth, l'écart temporel de l'*historicité* relevé par Dilthey se constitue avant tout dans l'essence *intertextuelle* du discours poétique. C'est que le poète, tout comme la majeure partie des représentants de la poésie hongroise contemporaine, profite à fond des possibilités de l'intertextualité : cette œuvre poétique, dont le ton se montre essentiellement mélancolique et sombre, s'avère profondément ludique quant aux jeux de langue, premièrement ceux in-

hérents aux jeux intertextuels. Dans le dernier cycle de poèmes de son dernier recueil de poésie, intitulé *Síró ponyva (Bâche en pleurs, 2004)*, l'on retrouve une série d'hommages, de dédicaces poétiques et de louanges pour anniversaires: des pièces en apostrophe adressées à des poètes hongrois contemporains – morts et vivants: ces poèmes dialogiques se constituent en tant que *parole de mémoire* de la tradition poétique ou de la mémoire culturelle, profitant à fond des possibilités de *l'intertextualité*. Exemple éminent du lien étroit qui existe entre la figure du «Toi» et la question du *temps* – cette fois-ci sous forme de tradition littéraire.

Pour revenir à l'historique des théories du dialogue, le principe dialogique de l'interprétation adhère à une vision existentielle développée dans la philosophie de Heidegger: la *finitude* de l'être, soit sa détermination *temporelle* est l'aspect fondamental de l'interprétation de l'existence.

Tout acte de compréhension et *d'interprétation* est par essence *historique* et sous-entend la *compréhension de soi*. Chez Gadamer – qui prétend que le lecteur est présent dans l'œuvre d'art en tant que «participant», il s'agit dans ce cas d'un «participio interne»² – la conséquence tirée de la situation existentielle de finitude est la suivante: l'interprétation est inséparable de la situation du sujet parlant, de l'horizon temporel de celui-ci et de l'Altérité du partenaire du dialogue.

Gadamer approfondit la théorie de l'aspect dialogique de la compréhension tout en attribuant au rapport créateur-lecteur une qualité de dialogue intersubjectif. Le dialogisme du rapport herméneutique présuppose un rapport entre Je et Tu qui est d'ordre réflexif et dépasse les cadres d'un rapport de connaissance pour s'étendre à un rapport d'ordre *éthique* en tant que réciprocité de la *responsabilité*.

4. La notion éthique de dialogue

La question de *l'authenticité* des relations interpersonnelles, la reconnaissance de l'altérité de l'Autre et notre responsabilité vis-à-vis de l'Autre contribuent à la dimension éthique des théories du dialogue chez Martin Buber et Emmanuel Lévinas.

Martin Buber, dans son ouvrage fondamental de 1923, intitulé *Je et Tu*, affirme que «Toute vie véritable est rencontre.»³ Buber conçoit l'existence humaine comme «rencontre» entre Je et Tu: le rapport Je et Tu désignant à la fois un rapport interpersonnel et le rapport de l'homme à Dieu: le dialogisme est un mode d'existence humaine fondamental et en même temps un don divin.

Buber soulève la *temporalité* de la relation «Je-Tu» en affirmant que «Dire Tu» se situe au-delà du temps et de l'espace. «Le présent, non pas l'instant ponc-

² Dans la mesure où l'œuvre d'art comme «jeu est aussi un agir communicatif où l'on ne connaît pas vraiment la distance qui sépare celui qui joue de celui qui voit se dérouler ce jeu»; GADAMER, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Trad. Elfie POULAIN. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992, p. 46.

³ BUBER, Martin. Je et Tu. In *La vie en dialogue*. Trad. Jean LOEWENSON-LAVI. Paris: Montaigne, 1959, p. 9.

tuel qui ne désigne jamais que le terme mis par la pensée au « temps écoulé », l'apparence de l'arrêt dans cet écoulement, mais l'instant véritablement et pleinement présent, n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. La présence naît seulement du fait que le *Tu* devient présent.»⁴ « Feuilles mortes feuilles sèches entre ses pages les / paupières du temps. / On dit bien l'avenir pourquoi ne dit-on pas l'advenu / pour le présent. » (Journal 1)

Dans ses poèmes, Krisztina Tóth s'interroge sans cesse sur l'authenticité des rapports interpersonnels, médite sur l'altérité de l'Autre. Même s'il serait trop dire qu'il est question d'une œuvre à fondement éthique, la dominance de la structure « Je-Tu » du discours poétique (et, par là, de la communication interpersonnelle) pose avec gravité la question de la responsabilité du Je vis-à-vis de l'Autre. Mieux même, la recherche du rapport authentique à l'Autre rappelle de près, dans cet œuvre poétique, le dialogisme essentiellement éthique d'Emmanuel Lévinas qui décrit le dialogue – outre la métaphore de la parole – par la métaphore du *visage*: nous devons aborder l'Autre à travers son visage pour que ce dernier devienne l'Autre en discours, un « être absolu ». Krisztina Tóth ne partage pas simplement le principe de Lévinas, mais recourt systématiquement à la métaphore du visage lors du discours apostrophique du moi poétique interpellant l'Autre comme visage: « Jamais et nulle part les morts ne font ainsi avec leurs / visages dessinés par des ombres. [...] Les morts qui regardent dans la caméra ne rajustent / pas leurs cheveux... » (Journal 2) Ce rapport impliquant la *responsabilité* se constitue dans la parole, mais dépasse cependant, selon Lévinas, l'horizon de la *parole*, l'horizon langagier. Tout comme dans les poèmes de Krisztina Tóth, en particulier lorsque le sujet poétique interpelle des personnes mortes – question que nous traiterons par ce qui suit (dans son rapport avec la notion de *prosopopeia* de Paul de Man). « Le temps d'où vient-il quand donc a-t-il commencé à / sombrer le temps s'enfuit / Visage qui s'efface comme celui de la lune d'hiver et / des amours les miens les nôtres » (L'année des neiges).

5. Dialogue et poésie: la figure de l'apostrophe

Selon un quasi-consensus de la théorie contemporaine, tout texte poétique se révèle dialogique. Mieux même, selon Northrop Frye, Paul de Man et Jonathan Culler, tout énoncé *poétique* est par son essence *apostrophique*.⁵

C'est Friedrich Schiller qui est le premier à distinguer *Ich* (Je) et *Selbst* (Soi).⁶ C'est donc la naissance du fondement de la théorie dite moderne de la poésie qui distingue le « Moi » de l'image réfléchie du moi poétique: autrement dit le moi poétique se trouve dédoublé en sujet et en objet, ce qui aboutira bien plus tard à la distinction du moi empirique ou référentiel et du moi poétique. C'est par l'her-

⁴ BUBER, Martin, *op. cit.*, p.14.

⁵ Cf. FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*; CULLER, Jonathan. *Apostrophe*.

⁶ Cf. SCHILLER, Friedrich. *Nationalausgabe*. Weimar: Böhlau, 1943, p. 78.

méneutique de Heidegger que s'entame une nouvelle ère dans l'interprétation du genre poétique qui – d'après Humboldt – insiste sur le caractère dialogique du *poème* entendu comme *langage*, comme plénitude de la parole. Le langage propre à l'œuvre d'art se constitue ainsi comme la *réciprocité de la parole*. C'est par son caractère transitoire que l'œuvre se situe dans l'espace-limite de la production (texte) et de la réception (lecture) où une écoute vive est indispensable pour acquérir une expérience esthétique.

6. Dialogisme et oralité

Pour Heidegger, comme pour Gadamer, le point de départ de l'herméneutique n'est pas le texte mais la *parole*, ce qui révèle la poésie comme parole, comme voix ou partition. Or, la récitation du poème s'effectue dans un *espace*, l'oralité de la parole poétique incite une idée spatiale, alors que sa substance de partition évoque une idée de *temporalité*.

Depuis la théorie de Gadamer (*Vérité et méthode*), l'herméneutique, tout comme la déconstruction, conçoit ainsi l'essence apostrophique du poème comme un attribut *oral*, ou encore une structure de partition.

Du point de vue de la réception, le genre poétique se procure d'un aspect de *partition musicale* que le lecteur doit déchiffrer, il doit donc être à l'écoute de cette voix qui nécessite la récitation du texte, c'est-à-dire une formulation orale: il s'agit d'une voix qui ne doit pas nécessairement être une voix «réelle» – comme l'affirme Gadamer dans *L'actualité du beau*.⁷ Gadamer parle de l'«idéalité d'une voix interne», tout en se référant à la poésie.

Gadamer qualifie par ailleurs l'œuvre d'art de «symbole, jeu et fête». En tant que fête, l'œuvre d'art se procure d'un temps plein et accompli, ou encore d'un temps propre. Mieux même, le philosophe prétend que la parole poétique triomphe sur l'écoulement du temps, le temps du calendrier, la fugacité de l'existence.

Selon Heinz Schlaffer, la structure poétique se conçoit non pas à partir de son auteur, mais à partir de son *lecteur* qui le récite.⁸ Or ceci nécessite que le lecteur prête sa voix au poème, que le sujet grammatical trouve son identité dans la parole récitée, même si l'apostrophe lyrique prend une forme d'auto-invocation. C'est cette intonation apostrophique du poème qui exige au lecteur une réalisation orale.⁹ (Rappelons la formule de Bakhtine selon laquelle «l'acte de compréhension est toujours dialogique [...] puisque l'essence de l'énoncé se développe

⁷ Cf. GADAMER, Hans-Georg, *op.cit.*, p. 49.

⁸ SCHLAFFER, Heinz. Die Aneignung von Gedichten. *Poetica*, 1995, XXVII, n° 1–2, p. 38.

⁹ Cf. Le discours dans la vie et le discours en poésie. *Zvezda*, n° 6, 1926 (traduction du titre de l'ouvrage de Bakhtine par TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981, p. 173).

toujours à la limite de deux consciences.»¹⁰ Bakhtine remarque en 1924, sans doute en premier, ce caractère invocateur du poème – malgré sa position essentiellement anti-poétique: «j’entends partout des voix, et des rapports dialogiques entre elles.»¹¹

Dans l’une de ses interviews, Krisztina Tóth affirme également que dans la genèse de ses poèmes, c’est avant tout une sorte de partition qu’elle voit se constituer, c’est-à-dire le schéma rythmique et mélodique, donc oral de l’œuvre (voir versification), et jamais sa substance textuelle. Ce qui atteste la différence substantielle de l’apostrophe par rapport aux autres figures de style – différence révélée depuis Quintilien – qui consiste en le fait que l’apostrophe modifie non pas la signification, mais la situation communicative.

Frye nous apprend dans *Anatomy of Criticism* que «le lecteur n’écoute pas, mais qu’il en est aux écoutes de la poésie. Le poète fait semblant de monologuer ou de parler à quelqu’un d’autre. [...] Le poète tourne le dos au lecteur.» Selon Jonathan Culler, l’invocation apostrophique se détourne du lecteur empirique pour tourner vers un «Toi» fictif. C’est que la forme apostrophique assure la présence du sujet invoqué, tout en anéantissant l’idée temporelle de la narration. Par son geste de détournement du lecteur, l’apostrophe semble établir des rapports entre le moi et les Autres, mais constitue en réalité un acte d’intériorisation. C’est que, en dispersant le moi dans le monde, l’apostrophe intériorise les sujets invoqués – tout en intégrant l’Autre dans le moi, ou encore dans la conscience. Voici un exemple de la structure spatiale de l’apostrophe.

Tu m’es familier comme à la main le gant retiré / Et ses doigts seuls sur la table continuent leur frappe / Tu bats un rythme en moi ainsi dans le corps qui / résonne le cœur qui bat / En disant oui ou non pas du tout peut-être pourquoi / pas. Tu m’es familier comme aux papillons du soir la / lumière vive des lampes / Comme le bruit du feuillage à l’acacia dont on a / coupé les branches / Maison sans yeux ni bouche labyrinthe sans issues / Par où dois-je commencer? Et retrouver le fil / le pourras-tu ? / Il était une fois l’enfance terrain désert / Grand jardin rempli d’appels avec ses buissons pleins / de nuit / Puis à son tour le sommeil terrain désert couvert de / neige fondue / Le gel qui tombe et raidit toute chose saison des / permanents hivers. / Écoute bien. Mes paroles depuis toujours sont prêtes / en toi. / Itinéraire impraticable et long, inventé pour ça. / S’il te plaît, n’agite pas ton gant: ne m’interromps / pas encore. / Ce sera long et noir, tout en détours, comme le rêve / de Minotaure.

(Le rêve de Minotaure, souligné par D. Sz.)

Comment se conçoit donc dans cette œuvre poétique la synthèse de Mnémosyne et d’apostrophe, celle de la mémoire et de l’invocation du «Tu» ?

Les poèmes de Krisztina Tóth s’avèrent d’essence dialogique à plusieurs niveaux, et exploitent à fond la richesse de la figure de l’apostrophe. Leur rhétorique s’appuie généralement sur le dialogue «Je-Tu». «Et les amours rien que discours

¹⁰ BAKHTINE, Mikhail. Le problème du texte. In *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984, p. 71.

¹¹ BAKHTINE, Mikhail. A propos de la méthodologie des sciences humaines. In *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 372 ; cité par TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 38.

imaginaires / Mots rabachés mots muets» (L'année des neiges). Le discours poétique s'y constitue en tant que monologue dramatique correspondant à la théorie du New Criticism, comme parole aux *écoutes* (Frye), ou encore comme *imitation fictive* de l'énoncé du sujet (Paul de Man). Lecteurs de cette poésie, nous adhérons à la thèse de Jonathan Culler qui – inspiré de Paul de Man – identifie la *figure* de l'*apostrophe* à la *poésie*-même. Or, le *discours de mémoire* de Krisztina Tóth crée une narration lyrique des rapports interpersonnels du moi poétique tout en invoquant – par la figure de l'apostrophe – les sujets évoqués par l'acte de mémoire, ou bien en évoquant les sujets du passé dans l'acte auto-invocateur de ses dialogues intérieurs. Dans cette poésie, «la tension qui se manifeste entre l'essence narrative et l'essence apostrophique du poème devient une puissance créatrice» (Jonathan Culler). C'est que «le vocatif présuppose un rapport entre deux sujets, même si l'affirmation poétique met en doute l'existence du sujet invoqué, nous dit Culler. La fonction de l'apostrophe serait de constituer la rencontre avec le monde en tant que rapport intersubjectif.» La poésie d'après les Lumières lutte contre l'aliénation du sujet et de l'objet. Or, la figure de l'apostrophe joue un rôle décisif dans cette lutte dans la mesure où elle constitue l'objet en tant que sujet, en tant que l'Autre avec qui le sujet poétique peut espérer le fondement d'une relation harmonieuse. Dans ce sens-là, l'apostrophe représenterait la réconciliation entre sujet et objet. La poésie est consciente des difficultés de la réalisation de cette harmonie. «Je voulais que tu m'entendes et même une fois que tu meures [...] / Année des neiges celle du long chemin blanc / conduisant nulle part et rien d'autre» (L'année des neiges 1).

7. Temps et mémoire

La poésie de Krisztina Tóth est, dès ses débuts – c'est-à-dire les pièces du premier recueil écrites à l'âge de 20 ans – une poésie de mémoire où la position la plus élémentaire du sujet poétique est la position du sujet parlant évoquant ses souvenirs, fondée systématiquement sur la rhétorique du «Toi». C'est pourquoi cette œuvre lyrique s'offre parfaitement à être interprétée comme une œuvre où le discours dialogique (entendu dans un sens générique) semble inséparable des références temporelles et spatiales des poèmes.

Heidegger souligne déjà la correspondance substantielle qui existe entre dialogisme et temporalité: «Le *Dasein* appréhende les rapports entre ici, là et là-bas comme des relations entre Je, Tu et Il, révèle l'espace à partir du prochain.»¹² Le *Dasein* en tant qu'être-dans-le-monde (In-der-Welt-sein) est à la fois être-avec, être pour l'autre. La modalité fondamentale du *Dasein* est le *discours* (*Sprechen*), le *Dasein* s'exprime dans le discours. Le *Dasein* élucide la compréhension de l'être qui, en tant que finitude, est le sens propre de son être-même. «La compré-

¹² HEIDEGGER, Martin. *Etre et temps*. Trad. Emmanuel MARTINEAU. Paris: Authentica, 1985, p. 343.

hension, disposée déchéante s'articule, quant à sa compréhensibilité, dans le discours. »¹³ « Le discours est *en lui-même* temporel, dans la mesure où tout discours [...] se fonde dans l'unité extatique de la temporalité. »¹⁴

C'est que cette poésie dissimule – en sa rhétorique apostrophique – le problème du temps, les poèmes de Krisztina Tóth s'interrogent perpétuellement sur le temps ; sur l'écoulement du temps et la finitude de notre existence – non pas simplement à la manière de tout énoncé poétique, mais d'une exigence et d'une dimension métaphysiques. « Tourne la roue invisible des jours et tourne et / tourne » (L'année des neiges 2) : « prendre sur le fait le temps » est – par l'expression du poète-même – le défi majeur de ses ouvrages constituant tout un programme poétique que Gadamer formule ainsi : « Comment l'art triomphe-t-il sur le temps ? »¹⁵

C'est que le plus grand défi de ces poèmes est de faire face – d'une façon que l'on peut traiter de précoce – à la finitude existentielle – sur un ton d'adieu et une volonté de mise au point caractérisant en général les derniers recueils d'un œuvre poétique. Pour Krisztina Tóth, chacun des événements de la vie apparaît comme éphémère et périssable, ou du moins il se manifeste dans le reflet de la précarité : les poèmes révèlent la fugacité, mieux même la fin non seulement dans la situation d'adieu ou l'événement de la mort, mais aussi bien dans les débuts, ceux d'un amour, ou même d'une nouvelle vie, ou encore dans l'extase de l'accouchement – tout en proposant une « lecture » de la vie à partir de la mort.

Le temps d'où vient-il quand donc a-t-il commencé à / sombrer le temps s'enfuit / Visage qui s'efface comme celui de la lune d'hiver et / des amours les miens les nôtres / cela eut lieu avant l'aveugle déclin mais tout s'en va / tout en soi-même replie / Année des neiges celle du long chemin blanc / conduisant nulle part et rien d'autre

(L'année des neiges 3, souligné par D.Sz.)

La composition de son dernier recueil de poèmes, *Síró ponyva*, révèle cette même vision existentielle avec ses titres de cycles de poésies formant comme un « cycle de mort », une danse macabre allant de « Macabre » à « Őszi kék », c'est-à-dire « Bleu d'automne » ou « Petites pièces d'automne » – jeu intertextuel intraduisible se référant à l'automne, saison par excellence de la fugacité, titre qui fait allusion au fameux recueil de vieillesse de János Arany, l'un des plus grands poètes hongrois du XIX^{ème} siècle.

L'évocation permanente de la fugacité qui aboutit à une certaine dominance du genre de l'*élégie* rend inévitable la représentation crue, parfois d'un naturalisme brutal, de la *précarité du corps humain*. Il est à noter que selon Paul de Man et Jonathan Culler, l'exemple le plus éminent du problème de la *temporalité*, inscrit par l'apostrophe dans le texte poétique, est celui du genre de l'*élégie*.

¹³ HEIDEGGER, Martin. *Etre et temps*, op. cit., p. 335.

¹⁴ HEIDEGGER, Martin. *Etre et temps*, op. cit., p. 349

¹⁵ Cf. GADAMER, Hans-Georg, op.cit.

Chez Krisztina Tóth, le procédé poétique propre à la représentation des souvenirs est le suivant: le passage entre éveil et rêve, entre le présent du discours poétique et le passé des souvenirs évoqués est à peine saisissable – rappelant la technique des surréalistes (modèles déterminants pour Krisztina Tóth qu'elle a d'ailleurs traduits) et avant tout Kafka, ce qui va jusqu' à provoquer une incertitude chez le lecteur quant à la dimension temporelle dans laquelle il peut situer sa lecture. La source de cette *mnémotechnique* particulièrement développée tient dans le fait que les ouvrages du poète s'avèrent les descendants de la tradition proustienne dans la mesure où la mémoire y est un *acte*, mieux encore une *activité consciente*, un *travail de mémoire* où le sujet poétique – au lieu de subir l'évocation des souvenirs – produit un acte par l'évocation de ses souvenirs. De plus, il semble que le moi qui se constitue à travers les poèmes, crée sa propre *identité* lyrique à partir de ce travail de mémoire. Ce qui correspond à l'idée de Heidegger qui conçoit la question du temps comme inséparable de la question de l'identité: «Le *Dasein* qui est à chaque fois 'mien' – au sens où il se définit de manière constitutive comme un 'je suis'». ¹⁶

Par ailleurs, à en croire Jonathan Culler, le discours apostrophique s'intègre également à la question de l'identité: «L'invocation apostrophique est un moyen par lequel la voix poétique se constitue soi-même: dans son rapport à son objet, le moi devient sujet en tant que «Je», impliquant un «Tu». C'est ainsi que l'*invocation* devient une figure de *vocation*: il s'agit de l'intention du sujet poétique à s'affirmer non seulement en tant que poète empirique, auteur de ses poèmes, mais aussi bien comme incarnation de l'esprit poétique, d'une certaine tradition poétique: la voix apostrophique se fait entendre pour créer sa propre identité en tant que voix poétique.

Les poèmes de Krisztina Tóth témoignent de cet effort continu d'engendrer une *identité poétique* à travers la position *apostrophique* et de constituer ce que Heidegger appelle une *Zeitlichsein*, c'est-à-dire une *Temporalité* ¹⁷ authentique: «Le terme *Temporalität* [...] signifie la *Zeitlichkeit* dans la mesure où celle-ci est elle-même thématisée en tant que condition de possibilité de la compréhension de l'être et de l'ontologie en tant que telle.» ¹⁸

«Mais le poème alors n'est-il pas manifeste ici, dans la rencontre déjà – dans le secret de la rencontre? Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis. [...] Le poème [...] interroge et interpelle [...], il devient dialogue – il est souvent dialogue éperdu.», affirme Paul Celan. ¹⁹ Les poèmes en question sont les représentants d'une autre grande tradition littéraire: celle de la poésie de *témoignage*. Le geste poétique du témoignage – auquel les poèmes font eux-mêmes allusion, par exemple par le motif, de la métaphore

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. Le concept de temps, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ D'après la traduction de Françoise Dastur.

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Trad. Jean-François COURTINE. Paris: Gallimard, 1985, p. 324.

¹⁹ CELAN, Paul. *Le méridien*. Trad. André DU BOUCHET, Cognac: Éditions Fata Morgana.

de la *veillée* – est une tentative poétique pour rendre le passé présent et ainsi vivant : « Qui veillera il fait de plus en plus clair qui veillera / une voiture démarre. / Le jour où ne veilleront plus ni les rues ni l'amour / ni la mer » (Au bruit du cœur 2. Sostenuto). La parole poétique est témoignage à partir du moment où elle entame un dialogue avec des amours d'autrefois, des souvenirs enterrés et des morts ressuscités par l'apostrophe lyrique. « Quand nous nous cherchions l'un l'autre fuyant / la foule / Tandis que la multitude des mortels marche devant / nous. / Rien n'existe plus dis-moi où donc tout cela a-t-il / disparu » (Au bruit du cœur 3. Forzando). Les apostrophes adressées aux morts – évoquant quelque fois la *Todesfuge* de Paul Celan – sont plus que paradigmatiques quant à la synthèse du discours dialogique et du discours de mémoire du sujet poétique.

Paul de Man établit une parenté entre *apostrophe* et *prosopopée* : cette dernière – qu'il qualifie de figure de l'invocation - attribue une voix aux morts en les faisant parler et pourvoit les objets invoqués d'un *visage* – c'est précisément le procédé des poèmes de Krisztina Tóth. « Comme dans mon passeport c'est toujours un visage / inconnu. / Chaque fois que j'ouvre le voici jeune de plus en plus. / Je me lève et me recouche et regarde le ciel marin / je ne peux rien / Faire de mon image future » (Au bruit du cœur 2. Sostenuto). D'après Jonathan Culler, l'apostrophe et la prosopopée – ces deux figures fondamentales du genre lyrique – attachent la poésie à une *voix* pour créer des *anthropomorphismes* par la création de rapports « Je-Tu ».

Tout ceci révèle une vision poétique qui oppose à l'angoisse du sujet poétique face à la finitude existentielle la profession de foi de la poésie de pouvoir triompher sur le temps : *Mnémosyne*, cette figure mythologique, déesse de la Mémoire constamment évoquée par les poèmes, promet l'espoir de la *réversibilité du temps*, précisément par l'œuvre d'art, la parole poétique confrontant à la lutte désespérée contre la précarité, la conviction que la poésie est identique à l'acte même de la mémoire. Les poèmes de Krisztina Tóth ont cette intention explicite de faire croire à leurs lecteurs que le temps est bien réversible, qu'il peut être renversé par le travail de mémoire de la poésie. « Mnémosyne qui ne dort pas, qui ne cille jamais. / Quelque part on note chaque coup d'oeil. [...] Ici rien ne change, ne changera [...] Dormir pour effacer les contours déchirés / du marronnier : pas de pluie, pas de larmes, / elle ne dort ni ne cille jamais, / elle n'a jamais jeté un regard distrait, Mnémosyne / lune aux yeux de feuilles et qui préserve le passé : / elle note / même les menus / détails. », confesse le poète dans *De la mémoire*.

Les œuvres de Krisztina Tóth, en dialogue continu avec la mort, rendent témoignage de l'expérience du temps décrite par Heidegger qui nous apprend que le passé authentique – comme historicité – n'a rien à voir avec la précarité.

La temporalité propre au *Dasein* n'est accessible au *Dasein* que lorsque celui-ci se comprend lui-même comme un être *mortel*, c'est-à-dire lorsqu'il anticipe sa propre fin, son propre être révolu comme ce qui constitue la possibilité extrême de son être. Par cette anticipation de la mort dans laquelle Heidegger voit l'avenir authentique, le *Dasein* se donne à lui-même son temps. Dans l'anticipation de la

mort (*Vorlaufen*), il s'agit pour le *Dasein* de saisir son propre être-révolu comme possibilité de chaque instant.²⁰

Jonathan Culler affirme, dans sa fameuse étude intitulée *Apostrophe*, qu'en matière de poésie, l'on peut distinguer deux types de puissance : une puissance narrative et une puissance apostrophique. La poésie lyrique se caractérise par la dominance de la puissance apostrophique : même si le poème invoque des objets ou personnes, un *espace intemporel*, tous ces objets de l'invocation poétique sont interpellés dans le *présent*. L'apostrophe est un *présent intemporel*, la *temporalité de l'écriture*. Invoquer les objets du poème consiste à les placer dans la temporalité de l'apostrophe, une temporalité spécifique. Et c'est plus le *temps du discours* que le temps de l'histoire narrée : les objets de l'apostrophe s'opposant ainsi à se constituer en tant qu'événements narratifs. A citer le poète : «Pourtant j'avais une nouvelle importante à t'annoncer. / Figure-toi que j'ai un fils il y a dans cette vie / d'étranges choses. / Je sais je sais les saisons les plantes les fleurs et / la récolte mais. / Le temps qui nous regarde immobilise les paupières / mi-closes» (Journal 3, souligné par D. Sz.).

Or, les poèmes de Krisztina Tóth représentent non pas le temps de l'éternité, mais le temps ou, si l'on veut, l'éternité de l'œuvre d'art dans le sens que Gadamer attribue à ce terme : «L'essence de l'expérience du temps propre à l'art consiste en ce qu'elle nous apprend à nous attarder. Peut-être est-ce cela qui correspond, au sein de la finitude qui nous est impartie, à ce qu'on appelle l'éternité.»²¹

Autrement dit, le *paradoxe de la mémoire* est un des traits les plus originaux de cette poésie qui se veut agnostique et révèle un profond *scepticisme ontologique*. C'est que le discours de mémoire implique – dans son «geste ressuscitant» – qu'il n'y a pas d'oubli total, peut-être même pas d'anéantissement parfait, la mort est un mourir, l'usure du corps, mais non pas l'anéantissement du temps. «L'année, je l'ai donc chassé elle aussi, / sous ses habits de neige, la voici qui s'en va, / avec moi, je le sais, quoique absent tu es la, / tout près de moi, comme en moi, tu le sais : tu vis», dit le poète dans Réveillon.

Pour citer de nouveau Jonathan Culler : «La poésie apostrophique pose éminemment la problématique du *temps* : quelque chose qui était jadis présent a disparu, la perte peut être narrée par le poème, mais le temps «perdu» est *irréversible*. L'apostrophe déplace cette structure irréversible par la suppression de l'opposition présence-absence du temps empirique pour le situer dans l'horizon d'un *temps discursif*. Désormais, le jeu de la présence et de l'absence est dirigé par la puissance poétique.»

«Même les poèmes racontant d'une façon explicite une perte irréversible – continue Culler – s'opposent à la perte précisément par la figure de l'apostrophe : le poème s'oppose à la temporalité par l'acte de mémoire. L'apostrophe s'oppose au récit puisque son instant est l'instant du discours, celui de l'écriture. Cette *temporalité de l'écriture* – le discours immédiat et détemporalisé par la fiction – est

²⁰ Cf. KOFMAN, Sarah. *Heidegger et la question du temps*. Paris : P.U.F., 1990.

²¹ GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 75.

l'intention même de la poésie. » « Au retour le message est tombé sur le seuil de / la maison. / Quelqu'un m'avait cherchée sans me retrouver. / Je le sais je le savais comme un daltonien face aux / feuilles d'automne. / Je regardais le temps qui s'en va dans l'absence et / l'en-dehors » (Journal 1., souligné par D.Sz.).

8. En guise de synthèse

Notre propos même, le propos que je viens de vous adresser sous la présente étude, ce dialogue entrepris avec vous, tout comme les textes évoqués sont ancrés dans le temps. La question : « *Qu'est-ce-que le temps ?* » se transforme-t-elle en la question « *Qui est le temps ?* » Peut-on adhérer à la conviction de Heidegger qui se demande si « nous ne sommes pas *nous-mêmes* le temps ? »²²

Par *l'historicité* de l'acte d'interprétation – l'herméneutique articule un horizon temporel de l'existence humaine dont les sciences mêmes font partie intégrante. Gadamer prétend que toute interprétation doit être consciente de sa propre historicité : tout acte de compréhension dépasse les cadres d'un effort intellectuel individuel et s'affirme être un trait existentiel de la *temporalité* de l'existence culturelle, d'un dialogue entrepris avec la *tradition*, d'un dialogue existentiel s'étendant sur toute une communauté culturelle.

Gadamer affirme par ailleurs que la temporalité de l'œuvre d'art est identique à la temporalité de la *fête*. Lecteurs des poèmes de Krisztina Tóth, nous sommes convaincus de cette vérité : l'art est une fête qui « prescrit un temps pour arrêter ainsi le temps et nous inciter à lui consacrer du temps – c'est ce que l'on appelle fêter. »²³

La poésie est un genre par excellence littéraire dans la mesure où elle est apte à articuler la parole de l'Autre en tant que parole de Soi : ce serait le mode le plus parfait de l'effacement entre altérité et ipséité – dans le sens de l'« être pour l'autre » heideggerien. C'est ainsi que nous avons la chance de nous procurer dans notre « travail de lecture » un savoir d'ordre herméneutique qui nous révèle non seulement comment nous avons interprété le texte, mais aussi bien « comment le texte nous a interprété. »

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
 BUBER, Martin. Je et Tu. In *La vie en dialogue*. Trad. Jean LOEWENSON-LAVI. Paris: Montaigne, 1959.
 CELAN, Paul. *Le méridien*. Trad. André DU BOUCHET, Cognac: Éditions Fata Morgana.
 GADAMER, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Trad. Elfie POULAIN. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.

²² HEIDEGGER, Martin. Le concept de temps, *op. cit.*, p. 37.

²³ GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 53.

- HEIDEGGER, Martin. *Etre et temps*. Trad. Emmanuel MARTINEAU. Paris: Authentica, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. Le concept de temps. In *Martin Heidegger*. Ed. Michel HAAR. Trad. Michel HAAR; Marc BUHOT de LAUNAY. Paris: L'Herne, *Cahier de l'Herne*, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Trad. Jean-François COURTINE. Paris: Gallimard, 1985.
- KOFMAN, Sarah. *Heidegger et la question du temps*. Paris: P.U.F., 1990.
- SCHILLER, Friedrich. *Nationalausgabe*. Weimar: Böhlau, 1943.
- SCHLAFFER, Heinz. Die Aneignung von Gedichten. *Poetica*, 1995, XXVII, n° 1–2.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

Abstract and key words

The essay is to trait the different kind of references of time and space in the figure of You as an invocation, as an apostrophe belonging to the poetical discourse. The introduction is a general overview on the theories of dialogisms, among them the most important ones: the hermeneutic concept of time by Heidegger and the notion of apostrophe by Paul de Man and Jonathan Culler. The second step is the adaptation of the dialogicity – theories to the poetical language focused on the poetry of Krisztina Tóth, one of the most important contemporary Hungarian writers.

Poetry; Krisztina Toth; dialogisme

