

## NÉRON, OU LA TOLÉRANCE DE L'HISTOIRE À PROPOS DU ROMAN DE DEZSŐ KOSZTOLÁNYI

THIERRY LOISEL

Écrivain, traducteur  
E-mail: [loisel.thierry@gmail.com](mailto:loisel.thierry@gmail.com)

Le roman de Kosztolányi fait suite à une expérience personnelle de l'écrivain en Italie. Ce projet lui a permis de concilier l'idée de correspondances entre le passé et le présent avec d'autres thèmes qui lui sont chers, comme la vie quotidienne, l'esprit de la langue, l'esthétique. Sur le fond, l'influence de Nietzsche, Freud et Thomas Mann l'ont conduit à s'interroger sur les qualités de poète et d'empereur, et sur la condition humaine d'un écrivain sanguinaire-sanglant. Écrivain sans talent, ou empereur sans talent ? C'est la question que se posait en son temps Sénèque, dont l'échec dans son rôle de mentor est mis en évidence par Kosztolányi, à l'égal de la descente aux enfers de son héros halluciné.

**Mots-clés :** histoire-littérature-spectacle, antiquité romaine, modernité littéraire, expérience esthétique, poésie et violence, le rôle du mentor

Dans une lettre à Maxime Gorki,<sup>1</sup> suite à leur rencontre en Italie, Dezső Kosztolányi évoque en ces termes les circonstances qui ont présidé à sa décision d'écrire un roman sur l'empereur Néron :

J'ai conçu l'idée de ce livre à Rome ; alors que je flânais dans la Ville éternelle, j'ai vu les Latins d'aujourd'hui, les Italiens, j'ai entendu la langue latine d'aujourd'hui, l'italien, et j'ai imaginé que le passé classique ne ressemblait pas à ce que nous lisons dans les poésies théâtrales ou dans la rigidité des essais historiques, et que Néron et Sénèque ne parlaient certainement pas comme de purs classiques latins.<sup>2</sup>

D'emblée, l'expérience d'un lien entre passé et présent, Antiquité et modernité, apparaît essentielle. Dans le texte d'une interview accordée quelques années plus tard, Kosztolányi revient sur cet épisode et précise :

J'étais seul dans une petite auberge du Trastevere. J'écoutais en silence les bavardages et les jugements de plusieurs personnages, de quelques artisans, qui buvaient du vin rouge et mangeaient des

spaghettis à la table voisine. Et alors je me suis mis à penser qu'il y a un millier d'années aussi la vie avait dû être la même [...].

Au cours de la même soirée, je me suis retrouvé, plus tard, « chez Aragno ». Un groupe d'écrivains et de peintres parlaient et discutaient beaucoup. On argumentait sur les questions éternelles et insolubles de la littérature et de la peinture, de la beauté et de l'art, de la tradition et des expressions les plus récentes. Je me taisais. J'avais le sentiment de revenir en arrière, de remonter le cours des siècles, de rêver pour mon plaisir exclusif le passé de Rome, la période de l'Empire, l'époque de Néron.<sup>3</sup>

Tous les éléments du roman que Kosztolányi s'apprête à écrire se retrouvent ici résumés. Dans l'entretien qu'il donne au journaliste italien, plus complet que la lettre à Gorki, le romancier prend soin de préciser que cette expérience d'un lien entre modernité et Antiquité s'est répétée à deux reprises dans deux contextes quelque peu différents. Rêve et imagination ont su, à cette occasion, déclencher un voyage dans l'histoire par le simple biais de la vie quotidienne, mais aussi de l'esprit d'une langue, puis finalement de la question esthétique et littéraire : trois domaines chers au romancier.

Nous sommes donc loin, déjà, de la simple perspective du « roman historique ».

Cette expérience inaugurale ne rend d'ailleurs pas compte d'un rapport tout aussi essentiel, qui établit une passerelle dans le sens inverse également. Si cette expérience le conduit, à travers le présent, à s'immerger dans le passé, le projet romanesque évoquant la lointaine Antiquité ne pourra guère être conçu sans être nourri de certains éléments du présent ou de l'actualité vécue par l'auteur, comme nous le rappelle Ilona Harmos dans sa biographie de l'écrivain.<sup>4</sup>

Mais que ce soit dans un sens ou dans l'autre, tous ces éléments qui traversent le temps n'auront finalement leur raison d'être que s'ils sont replacés dans un projet littéraire global. Dans cette œuvre, l'écrivain « n'exprime pas directement son opinion négative, mais peut parler plus librement à travers le porte-parole du passé latin ; il peut le déformer plus hardiment ».<sup>5</sup>

L'histoire, autrement dit, est d'abord un moyen de rendre l'écriture plus libre et plus audacieuse. Et si Kosztolányi reste étranger à tout projet de « roman historique », il l'est donc tout autant, en dépit des allusions ou clins d'œil à nombre d'éléments actuels ou biographiques, du « roman à clé ».

Ce qui intéresse le romancier, c'est d'abord l'existence d'une porosité entre les époques, qui lui offrira les moyens de traiter de thèmes et de sujets qui transcendent toute temporalité. Évoquer une période historique précise, certes, mais avec suffisamment de liberté pour provoquer chez le lecteur contemporain des questions et réflexions auxquelles il sera immédiatement et intimement sensible. L'histoire agit comme un filtre, ou comme une médiation de la vérité romanesque.

Il ne faut toutefois pas se méprendre. La liberté selon Kosztolányi ne consiste naturellement pas à traiter l'histoire à la légère. Il prendra certes quelque libertés avec celle-ci, avec la chronologie des événements, avec leur interprétation, il se permettra – consciemment ou non – un certain nombre d'anachronismes, inventera quelques personnages, fera l'impasse sur d'autres thèmes, personnages ou événements notables,<sup>6</sup> mais dans l'ensemble restera fidèle à l'historiographie néronienne, qu'il ne dénature pas au profit d'une invention détachée de toute assise historique. Contrairement à ce que lui-même et sa femme laisseront d'ailleurs croire, et contrairement à ce que les critiques et les lecteurs auront longtemps préjugé à tort, Kosztolányi, nous le savons aujourd'hui, s'était largement documenté en cours de rédaction sur son sujet, lisant les auteurs classiques tels Suétone, Tacite ou Dion Cassius ou un certain nombre d'historiens modernes, et il avait en outre jugé opportun de faire contrôler son tapuscrit par un spécialiste éminent de la question, József Révay, au titre de caution scientifique.

Nous sommes en 1921. Kosztolányi vient d'achever son premier roman, *Le Mauvais Médecin*,<sup>7</sup> et sans même attendre la publication de ce dernier, il s'engage aussitôt dans la rédaction de cette seconde œuvre. La mise en route est laborieuse, les premiers chapitres ont dû, selon Ilona Harnos, être écrits et réécrits plusieurs fois. Mais une fois le rythme trouvé, Kosztolányi ne mettra guère plus de quatre mois pour mettre un point final à ce texte pourtant long et complexe dans sa structure.

Jamais l'auteur ne donnera la moindre explicitation concernant son choix de prendre Néron pour thème. Il est un fait qu'il aime l'Italie, profondément, et depuis l'enfance :

Mon premier amour a pour nom Italie, déclare-t-il en 1928. [...] À dix-neuf ans, comme pour réaliser un vœu, je suis parti pour la première fois en Italie. Et mon voyage fut un véritable pèlerinage mystique. Depuis ce temps, tous les ans [...] je me rends à Venise, à Florence, à Naples ou à Rome. Je ne pourrais plus m'en passer.

Puis il précise que cette attirance, si elle n'est pas étrangère à l'architecture, à l'art, à la culture italienne en général, voire... au soleil, trouve ses racines ailleurs : « Ce que je viens chercher surtout, c'est la vie, c'est votre vie ; je viens la vivre au milieu de vous, dans ses manifestations les plus spontanées, les plus pleines. » Il va même jusqu'à considérer l'« homme italien » comme le meilleur échantillon, le plus présentable de cette humanité avec laquelle, en Italie dit-il, il entend venir « se réconcilier ». <sup>10</sup> Il reste également fort sensible, nous l'avons vu, à la langue italienne, à son pouvoir d'évocation de la langue latine qu'il qualifiera de langue « maternelle », <sup>11</sup> non sans quelque exagération puisqu'il avoue ne plus guère maîtriser le latin à l'époque de la rédaction du roman. <sup>12</sup> Enfin, lorsqu'il pense à

l'Italie, c'est l'histoire moderne du pays qui lui revient à l'esprit, avec ses héros révolutionnaires, comme Silvio Pellico ou Garibaldi.<sup>13</sup>

Alors pourquoi Néron ?

Le personnage, en réalité, l'intéresse depuis longtemps. Le nom de l'empereur apparaît pour la première fois sous la plume de l'écrivain alors qu'il n'a encore que 16 ans, et, curieusement, lié à un autre nom célèbre à l'époque :

J'aimerais bien écrire sur Néron, et c'est D'Annunzio qui me vient à l'esprit.<sup>12</sup>

Ce lien semble d'ailleurs tenace, puisque Kosztolányi associera encore ces deux noms bien des années plus tard, quelques mois après la parution du roman, sur un ton nettement sarcastique et défavorable à l'auteur italien, qu'il connaissait mais qu'il n'appréciait guère.<sup>13</sup>

Les deux noms se sont associés, sans doute, sur un premier parallèle entre les caractères autoritaires des deux personnages, l'un ayant régné sur l'Empire de la Rome antique comme l'autre régna sur le monde des Lettres italiennes, voire européennes du début du siècle. Mais c'est naturellement autour de la notion de *médiocrité littéraire* que les deux noms sont indissolublement liés dans l'esprit de Kosztolányi, qui semble donc avoir été prioritairement sensible à cette thématique. Il suffit du reste de remarquer les termes utilisés sous sa plume pour présenter son roman : « Un roman sur l'empereur Néron, écrivain sans talent » ; « Le protagoniste est un dilettante littéraire, l'empereur sans talent Néron » ;<sup>14</sup> ou de lire, dans le texte même du roman, les traits sous lesquels apparaît régulièrement l'empereur – trahi par l'attitude de Sénèque ou par les propos de Lucain, notamment.<sup>15</sup>

Notons d'ailleurs, en passant, que sur cette prétendue médiocrité, l'opinion des contemporains de l'empereur ou des historiens ne semble pas aussi catégorique. Sénèque – le Sénèque historique – remarque que l'empereur s'exprimait « excellemment » (*dissertissime*), et que son écriture était claire et précise.<sup>16</sup> Suétone, qui ne passe pas pour être particulièrement favorable à Néron, affirme que l'empereur « composait des vers par plaisir et sans peine », et que ces vers étaient composés « par un homme qui médite et compose ». <sup>17</sup> La plume de Tacite est certes plus acerbe, mais la synthèse que s'efforce d'établir de nos jours le grand spécialiste de l'époque néronienne, Eugen Cizek, si elle exprime une incertitude sur les talents poétiques de Néron, lui permet toutefois d'affirmer qu'« à partir des témoignages dont nous disposons se dégage l'image d'un poète érudit, raffiné et passionné ». <sup>18</sup>

Le thème de la médiocrité littéraire, central pour Kosztolányi, semble donc avoir été volontairement maintenu, en dépit des témoignages contradictoires qu'il connaissait.

Ce thème, néanmoins, est absent du titre. L'auteur lui préfère le qualificatif de « sanglant ». L'articulation des différents thèmes présents dans le titre est d'ailleurs subtile, et ne semble pas se produire là où on l'attend. Lorsque pour la troisième fois Kosztolányi revient sur l'épisode inaugural du café Aragno, prenant clairement ses distances avec l'histoire romaine, il brosse un tableau général pour finalement épingle l'ensemble des poètes d'un qualificatif inattendu dans ce contexte :

J'ai vu un café où grouillaient, les uns sur les autres, les poètes, écrivains en herbe, sanguinaires amateurs. Rien à voir avec l'histoire latine.<sup>19</sup>

Le poète n'est plus seulement médiocre, ou débutant. Il est surtout, *in nuce*, sanguinaire. Néron est encore absent. Mais lorsque, dans une lettre plus tardive, il sera mentionné, ce sera exactement sous les mêmes termes.<sup>20</sup> L'empereur, autrement dit, ne se présente plus comme un poète d'un genre particulier parce que sanguinaire, mais c'est bien plus parce qu'il est poète qu'il est sanguinaire, comme les autres. L'argument s'est donc retourné :

Mon Néron est un sanguinaire amateur ; je veux dire qu'il aimerait écrire de la poésie épique, et qu'il n'y parvient pas. Alors il a recours à la cruauté. Il vit en tant qu'homme ce qu'il n'a pas su créer en tant qu'artiste. Bref, il s'adapte, il transige. Il descend. Il aurait voulu être poète. Et en fait, le malheureux n'a pas de chance. Il ne peut être qu'empereur.

La tragédie est là.

On voit ici se dégager ce que l'on pourrait lire comme un troisième temps logique du roman.<sup>21</sup> Et ce n'est qu'après cette assimilation au commun des poètes que le nom de Néron peut enfin devenir lisible, pertinent, et qu'il pourra représenter une rupture spécifique avec le statut du poète pour enrichir le roman d'une nouvelle lecture.

Poésie et pouvoir. Néron, ou l'histoire d'une cohabitation impossible... Si la poésie se révèle indissolublement liée au sang, quel sera le destin d'un être de pouvoir dès lors qu'il s'avise de poétiser ?

\*

À cette époque, Kosztolányi se sent, qu'il le veuille ou non, rattrapé par l'histoire. Profondément déçu après avoir pris position en faveur de la République des Conseils de Béla Kun, il change radicalement de cap, collabore avec un journal conservateur, mais finit par critiquer tout aussi sévèrement le régime de l'amiral Horthy. Il se sent donc isolé, et tente donc de répondre comme il peut.

Notamment par ce roman. C'est sur ce terrain littéraire que l'écrivain isolé par l'histoire entend trouver certains appuis, et certains repères, non pas pour donner prise à son désenchantement en y trouvant refuge, mais plutôt pour donner à lire une histoire qu'il entend écrire autrement. Où l'élément humain transcende la spécificité des époques :

Le drame de Néron m'intéresse parce qu'il me rapproche de son humanité. [...] J'ai dépeint le gribouilleur amateur dans mon roman, le bel esprit, qui ensuite n'a pas pu être poète.<sup>22</sup>

Si Kosztolányi entend proposer une autre lecture de l'histoire, certains commentateurs, plus concrètement, ont voulu y voir, entre autres, une dénonciation des violences de la Terreur blanche perpétrées après la chute de la République des Conseils par les Gardes blancs.<sup>23</sup> D'autres y ont décelé, plus généralement, la volonté chez l'auteur, de broser une peinture des mœurs de l'époque, à travers une série de portraits ou de situations archétypales, plus profondément que ne le feraient de simples clins d'œil.<sup>24</sup> De manière sans doute plus récurrente, l'interprétation s'est orientée, dès les premières critiques mais aussi plus tardivement, vers une lecture suggérant une intention d'autojustification de l'auteur, cherchant à expliquer son attitude pendant les événements récents.<sup>25</sup>

Il n'y a certes aucune raison de rejeter ces différents éclairages, même si les désirs de dénoncer, peindre ou justifier doivent plutôt se concevoir comme autant de facteurs surdéterminés pour une interprétation qui par définition reste interminable. Les enjeux se situent au-delà. Kosztolányi, lui, entend écrire. L'histoire, mais avec sa propre histoire.

En Italie, il est venu chercher la vie et a trouvé Néron. Tout comme il a su faire son entrée dans la littérature par la poésie et a trouvé la violence et la guerre. L'écrivain cherche une voie nouvelle pour l'écriture. Et c'est probablement vers une autre terre d'asile que celui-ci s'oriente, plus ou moins consciemment. Du côté, cette fois, de l'Allemagne. À ce titre, le rapprochement qui aura d'ailleurs lieu avec Thomas Mann – qui écrira pour son *Néron* une lettre-préface admirable, où il résume les enjeux essentiels du roman<sup>26</sup> – possède sans doute des racines profondes. Ne serait-ce que parce que l'auteur allemand a vécu une situation fort semblable à la sienne, au moment, notamment, où il rédige ses *Confessions d'un apolitique*, en 1918 – ouvrage que Kosztolányi connaissait.

L'esprit allemand, en effet, est alors dans l'air du temps et irradie sur toute une partie de l'Europe. Son influence se fait sentir, en particulier, à travers les conceptions de l'histoire élaborées par le cercle de Stefan George, personnalité dont Kosztolányi ne semble avoir retenu que l'œuvre poétique, mais dont il a dû connaître les théories à travers Ludwig Friedländer, historien membre du cercle que le romancier a lu pour préparer son roman.

La véritable histoire, selon le cercle, engage la vie même de l'historien, ses valeurs, son mode de pensée. Elle est non seulement création littéraire, mais elle construit, édifie, provoque l'enthousiasme. Rien de moins éloigné, semble-t-il, de la conception que se fait Kosztolányi de l'histoire et de son roman...

À la confluence de cette irradiation de la culture allemande se situe Nietzsche, qui trône, survole même ce premier quart de siècle, et que Kosztolányi a soigneusement lu et étudié au cours de ses études de philosophie à Vienne. Nietzsche constitue à l'évidence le point commun à tous ces auteurs déjà cités, parmi de nombreux autres. On a beaucoup écrit sur l'influence durable du philosophe sur le romancier, même si Kosztolányi, passées les années 1905-1906, ne le cite plus guère explicitement.

\*

Au cours de la rédaction, le romancier s'est donc aménagé un vaste espace de liberté pour faire parler l'histoire, pour la faire vivre et la faire respirer.

Le roman *Néron* a la particularité de se présenter, avant tout, comme une vaste scène de théâtre, sans que l'on puisse jamais définir si la pièce qui se joue relève du tragique, du comique, voire de la farce. Une tragi-comédie, peut-être. De fait, il s'agit, de bout en bout, d'un *spectacle* laissant évoluer les divers protagonistes comme autant de comédiens ou d'acteurs, avec leur lot de masques, symboles et accessoires. Néron, bien sûr, n'a de cesse de les manier, au fil des pages, au sens propre comme au sens figuré, en les arborant, en les retirant, en s'en protégeant, en les rejetant. Mais il n'est pas le seul. Poppée, par exemple, finira elle aussi par monter sur le trône, « devenue impératrice, aérienne et délicate, pareille à une actrice ». <sup>27</sup> Les conjurés auront « des gestes, théâtraux autant que leurs actions ». <sup>28</sup> Et que dire de ce glaive, « accessoire de théâtre au tranchant émoussé », <sup>29</sup> avec lequel l'empereur finit – non sans aide – par se donner la mort, comme pour conclure cette tragédie par une ultime bouffonnerie ?

Le regard de Kosztolányi a le pouvoir de couvrir un large spectre, et son écriture nous découvre finalement une scène plus vaste que celle d'un simple théâtre. C'est le pouvoir du roman d'ouvrir l'espace, aussi, sur cette Autre Scène dont parle Freud, où l'on voit se profiler, sous les masques et les costumes, ce que Kosztolányi appelle la vraie vie, ou, pour parler comme Nietzsche, l'espace de la Grande Raison qui finalement gouverne le monde. Bien loin d'assister à une représentation qui se déroulerait sur le seul *proscenium* à la lumière du jour, Kosztolányi nous convie dans les coulisses – pénombre et ténèbres de la psyché tout autant que bas-fonds scabreux de la société. C'est là que règne Kosztolányi, qui, comme il le dit lui-même, <sup>30</sup> s'est invité à la table de Néron, dans la salle de ce vaste café populaire qu'est l'Empire.

Le récit commence par une absence et par son masque, figure d'un père que l'enfant « n'avait jamais connu, et n'avait même jamais vu », mais qu'il parvient à idéaliser, l'imaginant « plein de bonté », avec « un visage doux et indécis ». <sup>31</sup> Mais ce masque du père ne vient faire écran, finalement, que sur un grand vide. La bonté ne sera jamais qu'un rêve douloureux qui s'effritera bien vite, ne laissant qu'une souffrance qui le poursuivra, et que Néron tentera de neutraliser en idéalisant par la suite toute une série de modèles. Comme tout humain. À commencer par Sénèque, qui viendra combler ce manque. Pour un temps.

Au père absent s'est donc substituée la figure du père présent. Le texte n'en reste naturellement pas à cet élément d'identification psychologique somme toute banal. Kosztolányi prend soin d'intercaler dans la narration une succession de trois rencontres, apparemment secondaires, mais qui ouvrent aussitôt sur d'autres horizons : un musicien, d'abord, un flûtiste qui, « comme la cigale, demeure invisible » ; <sup>32</sup> puis, à l'occasion de rêveries insomniaques dans le désert de la nuit, Néron se remémore son enfance, chez sa tante Lépidia qui l'éleva dans la compagnie d'un danseur et... d'un ventriloque. Le texte s'est enrichi, passant de la psychologie à celui de la poésie. Néron, semble nous suggérer le récit, découvre très tôt l'art de la danse, cet art qui permet d'évoluer dans les airs et au-dessus du vide ; mais il est aussi confronté aux farces et à la technique d'un barbier ventriloque, capable « de berner tout le monde ». <sup>33</sup>

La musique, la danse, le ventriloque. Néron se trouve ainsi résolument plongé, pour ainsi dire, dans un univers nietzschéen. Par la musique, bien sûr, emblème du monde dionysiaque si cher au philosophe, mais aussi par cette rencontre de deux figures, l'une solaire, le danseur, frère du danseur sur corde admiré par Zarathoustra, et l'autre sombre, le ventriloque, figure nihiliste et adepte du mensonge :

C'est pour le ventriloque de la Terre que je te tiens ; et lorsque des diables de subversion et de déjection j'ouïs le discours, pareils toujours à toi je les ai trouvés : saumâtres, menteurs et plats. <sup>34</sup>

L'interpellation de Zarathoustra pourrait ici faire illusion, et sonner comme une prémonition. Mais Kosztolányi a soin de mettre Sénèque sur la route de l'empereur qui, mort d'angoisse et d'ennui, lui lance un appel :

Tu devrais d'abord commencer par vivre, dit Sénèque.  
[...]  
– D'accord, balbutia l'empereur obéissant. Guide-moi, fit-il, comme on guide un somnambule. <sup>35</sup>

Sénèque sera présent, et le guidera. C'est encore sous la plume de Nietzsche que semble s'inscrire la réponse de l'empereur :

Il me *faudra* continuer de rêver encore pour ne point périr : comme il faut que le somnambule continue de rêver pour ne pas faire de chute.<sup>36</sup>

Sénèque, lui, ne répond pas par le rêve. Il faut, lui dit-il, commencer par vivre et descendre un peu des hauteurs du trône pour tout observer... Mais il ajoute aussi :

Peut-être pourrais-tu lire les tragédies grecques. Elles portent le deuil en elles. Sur les plaies à vif elles sont un sombre remède. On dit aussi que l'écriture guérit...<sup>37</sup>

L'Écriture, l'écriture tragique. Parole quasiment oraculaire que Néron entendra.

Il commence par s'isoler comme pour obéir au Sage, qui espère bien encore inculquer au jeune empereur « la douceur et la bienveillance ». <sup>38</sup> Bref, l'art de bien gouverner. Pour lui complaire encore Néron descendra dans les bas-fonds, tel Zarathoustra descendant de la montagne pour y rencontrer les hommes. À l'instar de Kosztolányi, il y cherchera la vie, certes, et y trouvera prostituées, estropiés, indigents de toutes sortes. Et ses ailes poussent. Mais vient un moment où brusquement « sa tête s'embrouille », « tout lui devient brumeux ». <sup>39</sup> Une certaine confusion s'installe. Les repères se diluent et les frontières entre l'espace du rêve et l'ordre de la réalité s'estompent.

Alors il s'emballe. Parmi les déshérités, Néron a rencontré Vatinius, le nain difforme, et Zodique et Fannius, piètres poètes. En les ramenant tous les trois à sa cour, il montre qu'il n'a pas compris la leçon de Sénèque. Il intègre au réel l'expérience qu'il n'a pas su transposer dans les mots.

Ce sera le premier malentendu. Néron prend les choses pour des mots. Contre Sénèque, il entend, pour réformer le monde, prôner la sauvagerie, dans la poésie comme dans la réalité de ses actes. On sent bien, au fil des lignes, la présence d'un déchaînement aux allures dionysiaques, mais à la différence du philosophe, Néron – d'ailleurs contre toute véracité historique – a oublié le versant apollinien de la vie et de la poésie. Et l'identification, de Sénèque passe à Britannicus, qui de modèle devient persécuteur.

Néron, alors, tuera Britannicus et ce sera le second malentendu. Il le tuera en croyant supprimer l'idée qui l'empêche de créer, le complexe qui le rend malade. Sous l'influence d'une pensée magique. Mais inversée. Ne transperçant pas la figurine pour tuer l'homme, mais tuant l'homme pour tenter de supprimer le symbole. Il a même des hallucinations.

Néron, à partir de cet instant, entre dans la psychose, et « jouit des ténèbres ». <sup>40</sup> Il entend reconstruire sur ce vide et se sent prêt à devenir ce poète attendu, nécessaire, capable de gouverner le monde. Le meurtre accompli, sa tâche se dessine. Refondre les valeurs de la Rome décadente sur le modèle de l'Athènes

hellénistique, rêvant aussi d'Alexandrie, la capitale orientale de la culture au sein de l'empire.<sup>41</sup> Poursuivre le rêve. Une tâche qui semble une fois encore, chez Kosztolányi, faire écho à la voix du philosophe allemand appelant à la « transmutation de toutes les valeurs », mais aussi à celle de l'historien, à travers ce qu'Eugen Cizek nomme si justement la « réforme axiologique » de Néron, qui engage toute une vision du monde, sensible au fil des pages dans le portrait dressé par le romancier. Cizek parle d'une audace, et confirme en effet :

L'audace néronienne est d'une certaine façon le fruit d'une rencontre entre la pulsion d'un homme et une manière d'envisager le monde et d'y agir, une *Weltanschauung*, en l'occurrence la culture grecque, hellénistique et orientale.<sup>42</sup>

Néron a tué pour pouvoir continuer à rêver. Mais le rêve n'y change rien. Rien ne se transforme. Si ce n'est que le danseur impérial finira par chuter, comme chutera le funambule de Nietzsche.

Le malentendu de Néron ira ensuite de répétition en répétition. Après Britannicus, Octavie fera figure de nouvel empêchement, parce que « stérile elle le rend stérile ». <sup>43</sup> Et Néron poursuivra son rêve encore, chargé d'une nouvelle illusion, l'amour, en la personne de Poppée qui, dans l'initiale de Dionysos qu'elle dessine dans une flaque de vin devenu sang, n'y verra par erreur que le dieu de l'amour, tandis qu'en experte elle applique ce que Kosztolányi intitule si joliment la « technique du cerceau ».

Le roman, certes, est cyclique, et s'inscrit avec obsession dans un éternel retour du même. Au-delà de l'histoire mais en gardant la leçon du philosophe, qui considère « ne devoir la servir que dans la mesure où elle sert la vie ». <sup>44</sup> Nietzsche, admirateur des Grecs anciens, l'était d'ailleurs tout autant de *l'imperium romanum*, « cet admirable chef-d'œuvre de grand style, écrit-il, qui n'était qu'un début ». Et le philosophe d'ajouter :

Cette organisation était assez solide pour tolérer les mauvais empereurs. Le hasard des personnes ne devait pas entrer en ligne de compte.<sup>45</sup>

Pourtant, à la différence de Nietzsche – ou plutôt pour creuser davantage dans le droit fil de cette idée –, c'est pour Kosztolányi cette *tolérance de l'histoire* qui fait problème. Et le hasard de la personne qui l'intéresse.

Néron était sans aucun doute nietzschéen. Fondamentalement. Mais il a raté quelque chose. « Quelque chose lui a manqué, dit l'affranchi Phaon. Très peu. Mais ce quelque chose est énorme. » <sup>46</sup>

Plus sans doute que les fantômes de Britannicus ou d'Octavie, c'est le pouvoir qui constitua peut-être l'empêchement ultime qu'une écriture insuffisamment

puissante n'a pas su rejeter vers les limites d'une réalité trop fuyante. Son destin ignore les règles du jeu. « Le contraire du jeu, nous rappelle Freud, n'est pas le sérieux, mais la réalité ». Mais pour Néron, les contraires n'existent pas, le jeu *est* la réalité.

Le poète fait comme l'enfant qui joue, dit encore le psychanalyste. Il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité.<sup>47</sup>

C'est ce dont Néron est incapable. Et c'est pourquoi il ne peut être poète. Non pas parce qu'il est médiocre ou sanguinaire, mais parce que son empire est un monde sans frontières. À mesure qu'il s'avance masqué dans son règne, l'empereur s'enfonce dans une forme d'hallucination psychotique, incapable de distinguer durablement son rêve de la réalité du pouvoir. Le roman est d'abord le récit de cette déroute, bien sûr, et Kosztolányi s'efforce de montrer la mécanique infernale dans laquelle l'empereur se trouve piégé, résistant au fil des pages à la menace de la folie. Mais Néron connaît parfaitement l'art de jouer avec les masques. Autant de facettes, ou de pelures d'un moi multiple, interchangeable, dont se pare le prince toujours plus angoissé. Frère de cet autre prince du conte oriental qui, en quête d'identité, commence à se défaire d'un premier masque, derrière lequel s'en trouvent un deuxième, puis un troisième, et qui finit, lorsque le dernier masque tombe, par découvrir avec terreur son visage écorché, sanguinolent.<sup>48</sup> Néron, le poète sanglant, Néron, le poète ensanglanté.<sup>49</sup> Si la conscience morale constitue pour Nietzsche – comme pour Freud d'ailleurs – non pas « la voix de Dieu, mais l'instinct de cruauté qui se retourne contre soi »,<sup>50</sup> Néron, lui, nous montre le revers de la médaille, où l'instinct de cruauté reste effroyablement tourné vers le monde.

S'il s'agit bien, certes, d'un théâtre de la cruauté, comme Antonin Artaud l'appelait de ses vœux, le drame qui se noue et qui se joue finalement sur l'autre scène sort des limites du simple plateau pour envahir la scène du monde. Rien, sans doute, ne résume mieux la situation dramatique de l'acteur Néron que la scène qu'il joue, à la manière d'une farce ou d'une comédie, avec Pâris.<sup>51</sup> L'acteur lui annonce la réalité d'un complot, que celui-ci entend comme un simple jeu dont il est incapable de sortir. Il résiste autant qu'il peut. Ce n'est qu'à la faveur d'un « pli de sa bouche » que Pâris brise le rêve. Le jeu possédant son revers, le voile se lève sur la vérité. Néron, en quelque sorte, passe à l'acte et mord de toutes ses dents le coussin qu'il déchire. Unique amorce d'un acte poétique, peut-être, puisqu'il s'attaque au symbole, mais passage à l'acte tout de même puisqu'il mord et ne parle pas. Il commet finalement le matricide, mais rien n'y fait, le voile retombe encore une fois sur l'acteur perpétuel d'une nouvelle tragédie théâtrale. La confusion est à son comble. Il n'y a pas de scène plus forte ni plus emblématique que la

scène qui suivra, où Néron, à terre et accablé, continue à chercher l'impossible, *physiquement*, voulant marquer de son corps la dureté inaltérable du réel par l'inscription même de la lettre :

Ses mains continuaient à s'agiter, elles grattaient, comme si elles avaient voulu graver les lettres sur le sol.<sup>52</sup>

Entre réel et langage, aucun passage n'est possible. L'homme est un être de symboles, qui de ce fait se coupe du réel pour mieux évoluer dans ses images, qu'il peut à loisir découper au moyen de ses mots. L'homme est poète, par définition, tout en sachant, aussi, que le réel est là, qui lui est interdit. Vérité à laquelle Néron n'a pas accès.

Il y a bien Sénèque, qui est toujours présent. Sachant depuis longtemps que Néron ne saurait être poète, mais que par destin il reste l'empereur du monde. Ou plus exactement il fait semblant d'y croire. Kosztolányi entend, par sa bouche, nous offrir en des pages somptueuses une leçon quelque peu désabusée de *Realpolitik*, mâtinée d'un cynisme parfois nietzschéen, parfois plus pragmatique. Kosztolányi, en effet, a l'art de faire du slalom entre les idées de Nietzsche, qu'il place occasionnellement dans la bouche d'un Sénèque un tantinet sceptique, pour s'en éloigner à la phrase suivante.<sup>53</sup> Mais la parole essentielle finit par tomber, comme un couperet :

Néron, en fait, n'était né ni pour être artiste ni pour être politicien [...]. Mauvais écrivain et mauvais politicien.<sup>54</sup>

Sénèque, en quelque sorte, bat sa coulpe, comprenant que les deux rôles – du moins sous un même masque – se révèlent inconciliables. Le politicien ne saurait s'aviser de poétiser le réel, sous peine de se voir immédiatement destitué ; quant au poète, il doit abandonner tout espoir de gouverner les hommes, non pas parce que l'acte poétique lui interdirait toute dimension politique, mais parce que le temps du poète est sans mesure avec celui du politicien, dont les actes espèrent un effet immédiat sur la société qu'il gouverne. Le temps du poète n'a pas cette prétention.

Et d'ailleurs, le poète peut-il éduquer quiconque ?

Comment un poète pourrait-il éduquer quelqu'un, lui qui ne sait pas se former lui-même à la vie et au bonheur, puisque c'est pour cette raison qu'il est devenu poète ?<sup>55</sup>

Le poète albatros... Et c'est le cercle, une fois encore. Sénèque, lui, s'arrête là. Perdant sur les deux tableaux, comme le sera tout autant son élève. N'ayant su amener celui-ci à la poésie, il n'a plus guère le temps de le convaincre à bien

gouverner. Sénèque mourra d'avoir trop aimé, comme Néron se tuera, anéanti par ses angoisses et par son impuissance.

\*

Néron, chef-d'œuvre de Kosztolányi, reste sans doute, parmi les cinq romans de l'auteur, le plus ambitieux, mais aussi le plus riche et le plus profond. Le romancier y règne en maître. Il aborde de front, certes, la question récurrente du rapport entre pouvoir et écriture, culture et politique. Mais il finit par soulever un dernier masque, placé sur le visage de l'empereur mort. Ce sont deux affranchis qui parlent :

Regarde son visage, dit [Épaphrodite]. Comme il est violent, même dans la mort [...]. Il veut encore quelque chose. Quelque chose de plus grand que le reste des hommes [...]. Il est étrange à présent, intéressant. Comme ce visage m'apparaît beau. [...]  
 – C'est un homme mauvais, dit Phaon. Terrifiant.  
 – Les poètes sont tous terrifiants, dit Épaphrodite. En eux croissent les fleurs et la beauté. Mais leurs racines plongent dans la terre visqueuse et pleine de vers.<sup>56</sup>

Les poètes sont sanglants parce que la terre est pleine de mort et de sang, et qu'ils s'en abreuvent et s'en inspirent. Au moment de décrire la figure cadavérique de Caligula, cet autre empereur dont Néron, dit Eutrope, « est la copie très fidèle »,<sup>57</sup> l'écrivain sera plus radical encore :

Son visage était blanc, exsangue et simple. Le masque de la démence était tombé. Seul restait le visage. Un soldat le fixa longuement. Il lui semblait désormais le reconnaître. En lui-même il pensa :  
 « Un humain ! »<sup>58</sup>

Il n'est plus question de sang, ni de pouvoir, de folie ou de poésie. *Ember*, dit le mot hongrois. Humain. Si humain. Néron pas plus que Caligula ne furent sans doute de bons poètes ni de bons empereurs. Mais si les deux princes se rejoignent finalement dans la mort, c'est parce qu'en eux Kosztolányi ne perçoit plus que l'homme. *Ecce homo*. Ni messie ou homme-dieu, ni même cet aspirant surhomme ou antéchrist que rêvait d'être Nietzsche. *Ecce homo*, l'anti-surhomme tel qu'en lui-même. Par-delà le pouvoir et la poésie. Une fois les masques ôtés, arrachés les uns après les autres. Au visage de chair et de sang. En prince écorché. Mais surtout homme dans sa solitude mortelle et radicale. Privé de dieux. Sans Dieu.

Presque à la même époque, un autre grand écrivain, Marguerite Yourcenar, écrivait au moment de rédiger ses *Mémoires d'Hadrien* :<sup>59</sup>

Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi en 1927, la phrase inoubliable : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu de Cicéron à Marc-Aurèle un moment unique où l'homme seul a été. »

Une très grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d'ailleurs relié à tout.

### Notes

- <sup>1</sup> Le présent article est une version remaniée de la préface rédigée pour la traduction française du roman de Dezső Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, Paris, Éd. Non Lieu, 2012.
- <sup>2</sup> *Lettre à Maxime Gorki* (écrite en italien), du 15 septembre 1924 ; dans Dezső Kosztolányi, *Levelek – Naplók* [Lettres et journaux], Pál Réz (éd.), Budapest, Osiris Kiadó, 1988, pp. 501–502.
- <sup>3</sup> Entretien avec Gustavo Brigante Colonna, du 4 mai 1928 ; document inédit aimablement communiqué par László Takács, auteur d'une très belle édition critique du roman (Bratislava, Éd. Kalligram, 2011).
- <sup>4</sup> « Presque tous les personnages du roman ont un modèle vivant et en demi-teinte », Ilona Harnos, *Kosztolányi Dezső*, Budapest, Aspi Stúdió Kiadó, 2004, p. 247.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> Quelques exemples, respectivement : la mort de Britannicus est située de manière inexacte après la retraite de Sénèque ; celle d'Octavie précède le meurtre d'Agrippine ; Zodique et Fannius sont des personnages inventés ; l'incendie de Rome est à peine mentionné, le voyage en Grèce pas du tout ; Acté n'apparaît que dans une allusion anonyme, et Pétrone est totalement absent.
- <sup>7</sup> La traduction française de ce roman a été publiée en 2011, également aux Éditions Non Lieu.
- <sup>8</sup> Entretien avec Gustavo Brigante Colonna.
- <sup>9</sup> *Ibid.* – le latin était encore, un siècle plus tôt, la langue officielle en Hongrie, parlée couramment par les grands-parents de Kosztolányi.
- <sup>10</sup> « Mes restes de latin sont maintenant bien pauvres », écrit-il à Révay (lettre du 24 mai 1921 ; dans *Levelek – Naplók*, p. 457).
- <sup>11</sup> Entretien avec Gustavo Brigante Colonna.
- <sup>12</sup> Dezső Kosztolányi, *Tinta*, Gyoma, 1916 (citant un texte de 1901) ; cité dans M. Szegedy-Maszák, *Kosztolányi Dezső*, Bratislava, Kalligram, 2010, p. 206.
- <sup>13</sup> « Néron, c'est son ancêtre », écrit-il encore à propos de D'Annunzio dans un article paru dans le *Pesti Hírlap* du 15 oct. 1922 (repris dans Id., *Szabadkikötő*, Budapest, Osiris, 2006, p. 241). Respectivement lettre à Révay (mars 1921), et lettre à Gorki (mars 1924) déjà citées.
- <sup>14</sup> Voir Dezső Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, respect. p. 87 s. et 109 s.
- <sup>15</sup> Sénèque, *Questions naturelles*, 1, 6.
- <sup>16</sup> Suétone, *Vie des douze Césars*, VI, 50 ; trad. Henri Ailloud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 361.
- <sup>17</sup> Eugen Cizek, *Néron*, Paris, Fayard, 1982, p. 44 ; voir aussi, dans le même sens, Jean-Michel Croisille, *Néron a tué Agrippine*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1994, p. 105.
- <sup>18</sup> Dezső Kosztolányi, *Abécé*, 1931, p. 151.
- <sup>19</sup> La première fois en hongrois – *vérszomjas műkedvelők* –, la seconde fois en italien – *dilettante sanguinario*.

- <sup>21</sup> Néron cruel parce que médiocre ; Néron poète sanguinaire ; Néron sanglant parce que poète.
- <sup>22</sup> Dezső Kosztolányi, « R. V. Cripps » (1925) ; repris dans dans *Szabadkikötő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, p. 361.
- <sup>23</sup> Détachements paramilitaires sévissant avant et pendant l'arrivée au pouvoir de l'amiral Horthy, en 1919–1920 ; voir notamment, sur cette interprétation Antal Mádl, « Le Roman historique d'esprit antifasciste en Hongrie et dans la littérature allemande », *Littérature hongroise, littérature européenne*, Budapest, Corvina, 1964, pp. 423–433 ; cité par Sophie Kepes, « Néron, le poète sanglant et *Absolve Domine*, Enquête sur l'histoire de deux traductions » (1985), dans *Regards sur Kosztolányi*, Adefo/Akadémiai Kiadó, 1988, p. 110.
- <sup>24</sup> Voir par exemple Tamás Adamik, « Néron, le Poète sanglant, de Désiré Kosztolányi », dans *Neronia V, Latomus, revue d'histoire latine*, Bruxelles, 1999, p. 304.
- <sup>25</sup> Voir par exemple György Bodnár, *Panorama de la littérature hongroise du XXe siècle*, Budapest, Corvina, 1965, p. 136 ; cité par Sophie Kepes, p. 110 ; András Lengyel, « Játék és valóság közt » [Entre le jeu et la réalité], Szeged, *Tiszatáj*, 2000, pp. 100–122.
- <sup>26</sup> Voir Dezső Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, p. 45 s.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 309.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 328.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 376.
- <sup>30</sup> « J'ai pris un petit noir avec l'empereur Néron dans un café budapestois » ; Id, *Abécé*, p. 34.
- <sup>31</sup> *Néron*, p. 69.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 80.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* ; dans *Œuvres complètes*, t. V, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 151.
- <sup>35</sup> *Néron*, p. 98.
- <sup>36</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 54 ; dans *Œuvres complètes*, t. V, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, p. 79.
- <sup>37</sup> *Néron*, p. 77.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 96.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 108.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 368.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 368.
- <sup>42</sup> Eugen Cizek, p. 163.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 174.
- <sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles* (2<sup>e</sup>) ; dans *Œuvres complètes*, t. II, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, p. 93.
- <sup>45</sup> Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist* ; dans *Œuvres complètes*, t. VIII, trad. J.-Cl. Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 228.
- <sup>46</sup> *Néron*, p. 378.
- <sup>47</sup> Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » ; dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 70.
- <sup>48</sup> Jacques Lacan, *L'Insu-que-sait-de l'une-bévue...* Séminaire 1976–1977, inédit.
- <sup>49</sup> Et non « sanguinaire », comme le suggérait Aurélien Sauvageot (*Souvenirs...*, p. 69) pour la traduction du titre ; suggestion reprise également par György Tverdota, « Kosztolányi et la mort. Néron ou le poète sanglant », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, 2006, p. 75. Dans ce roman, le sang – qui est celui d'un poète et non celui d'un empereur –, est le sang dont lui-même est victime tout autant que les autres.
- <sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale* ; dans *Œuvres complètes*, t. VII, trad. I. Hildenbrand et J. Gratien, Paris, Gallimard, 1971, pp. 258–259.

<sup>51</sup> *Néron*, pp. 278–280.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>53</sup> Voir *ibid.*, p. 302 s. Dans une allusion claire à la morale des esclaves, Sénèque nomme, sous la plume de Kosztolányi, les doux, les rêveurs, mais aussi les poètes – rien de moins nietzschéen ; quant aux forts, ce sont les criminels, les politiciens entre autres, mais ils incarnent plutôt l'idée d'un *mal nécessaire*, plus proche de Freud, voire d'un René Girard que du généalogiste qui entend se situer au-delà du bien et du mal ; quant à l'idée d'un certain darwinisme social, où « les forts dévorent les faibles », elle va nettement à l'encontre de la conception nietzschéenne, qui estime, au contraire, que les faibles sont vainqueurs en raison de leur nombre...

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>56</sup> *Néron*, p. 378.

<sup>57</sup> Eutrope, *Abrégé de l'histoire romaine*, Livre VIII, 9 ; trad. A. Dubois, Paris, Garnier Frères, 1865.

<sup>58</sup> *Caligula*, nouvelle latine, repris dans D. Kosztolányi, *Néron...*, p. 415 s.

<sup>59</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnet de notes de « Mémoires d'Hadrien »* ; dans *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 321.

### **Nero, or the Tolerance of History. On the Novel by Dezső Kosztolányi**

#### *Summary*

Dezső Kosztolányi's novel *Nero, a véres költő* (translated into English from German by Clifton Fadiman as *The Bloody Poet: A Novel about Nero* and from Hungarian by George Szirtes as *Dark Muses, The Poet Nero*) was a consequence of a personal experience of the author in Italy. The novel enabled him to reconcile the idea of correspondences between the past and the present with other themes that preoccupied him, such as everyday life, the spirit of language, and the aesthetic. Fundamentally, the influence of Nietzsche, Freud and Thomas Mann prompted him to muse on Nero as poet and emperor, as well as on the condition of a writer who was the perpetrator of bloodthirsty acts. Was he a talentless poet or a talentless emperor? This is the question that was raised by Seneca, whose failure in his role as mentor is presented by Kosztolányi, along with the descent into hell of his distraught pupil.

**Keywords:** history, literature, spectacle, Roman Antiquity, literary modernity, aesthetic experience, poetry and violence, the role of mentor