

L'intégralité de nos parutions est consultable sur
www.editions-hermann.fr

DOSSIER DE PRESSE

H E R M A N N



Hermann Littérature

LE NIL EST FROID



un roman de **GUILLAUME DE SARDES**

Contact : Daphnée Gravelat

Téléphone : 01 45 57 45 40 – Portable : 06 25 43 73 80

daphnee.gravelat@editions-hermann.fr

6, rue de la Sorbonne – 75005 Paris

hermannleblog.wordpress.com

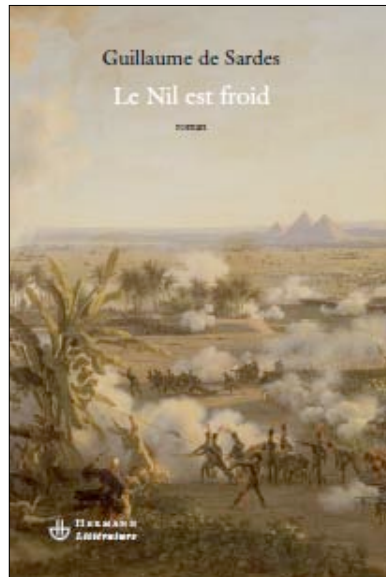
LE NIL EST FROID

un roman de
GUILLAUME DE SARDES

en librairie le 28 août 2009

ISBN : 978 27056 6899 1 – Prix : 17, 80 €
Nombre de pages : 120 – Format : 14 x 21 cm

LE NIL EST FROID



« Il l'avait follement aimée, bien qu'il ne l'estimât pas. Elle était trop sottre. Mais elle avait un je-ne-sais-quoi qui lui plaisait ; c'était une vraie femme. Sans être précisément belle, toute sa personne possédait un charme piquant. Elle avait un visage un peu masculin, les plus belles lèvres du monde, les dents blanches, un sourire sensuel. Sa démarche était souple ; sa voix chaude ; elle riait souvent ; le moindre de ses mouvements était aisé et élégant. Avec cela, femme légère dans tous les sens. Presque une putain. »

Le Nil est froid, extrait

1798. Un homme quitte la France et s'embarque pour l'Égypte. Il a trente ans. Il y va pour se battre sous les ordres du général Bonaparte. Au Caire, il rencontre une esclave ressemblant de façon troublante à une Italienne qu'il a passionnément aimée, dix ans plus tôt, avant la Révolution. Il l'achète. Au fil des pages, la campagne militaire passe à l'arrière-plan, laissant la place aux sentiments de plus en plus complexes que l'officier éprouve à l'égard de la jeune esclave. Lui, qui est d'abord le maître, se met à la confondre avec sa maîtresse parisienne. Les rapports de domination s'inversent. Son pouvoir de coercition s'effrite en même temps que, dans son esprit, l'identification entre les deux femmes devient plus forte.

1802. De retour à Paris, il entre dans l'atelier de David, espérant prolonger ses souvenirs grâce à la peinture...

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME DE SARDES

Né en 1979, GUILLAUME DE SARDES partage son temps entre Paris et Dijon. Il enseigne l'histoire de l'art à l'université de 2004 à 2006, activité qu'il abandonne pour se consacrer à l'écriture et à l'édition.

Son premier ouvrage, un essai sur le danseur russe Vaslav Nijinsky, paraît en 2006. Il devient membre du comité de lecture des éditions Hermann, directeur de collection et enfin éditeur. S'intéressant à l'art contemporain, il contribue à plusieurs catalogues d'exposition. En 2007, il publie son premier roman, *Giovanni Pico*, pour lequel il obtient le Prix Ulysse (conjointement avec Amos Oz). En 2008, il traduit et présente les Mémoires inédits de Serge Diaghilev, le fondateur des Ballets russes. Son deuxième roman, *La Dernière passion de Son Éminence*, paraît la même année.

Il collabore régulièrement, comme critique, au journal *Service littéraire*.

Parallèlement à ces activités, GUILLAUME DE SARDES pratique l'escalade et l'alpinisme de haut niveau. Il a notamment participé, en Afrique du Sud, au tournage d'un film d'escalade regroupant les meilleurs grimpeurs du monde.



*Vous avez choisi de situer l'action de votre roman à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Diriez-vous que *Le Nil est froid* est un roman historique ?*

Encore faudrait-il savoir ce qu'on entend par là. Personnellement, l'expression « roman historique » me fait irrésistiblement penser aux livres de Max Gallo : de grandes fresques mettant en scène des hommes célèbres, dont le nom commence par « N », comme Néron ou Napoléon. J'éprouve des difficultés à séparer l'idée de « roman historique » de celle du kitch, de décors en carton-pâte, de muscles saillants et huilés, comme dans un péplum hollywoodien. Je me sens plus proche de *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, des *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar ou de *La Semaine Sainte* d'Aragon, qui sont des œuvres dont l'action est antérieure à l'époque de leur écriture. Ce qui différencie, à mes yeux, un roman historique d'un roman historiquement situé, c'est l'absence ou non de projet littéraire. Le roman historique se contente de faire revivre une époque, de faire le récit d'événements passés. C'est pour lui une fin en soi. Un roman comme *La Semaine Sainte* va beaucoup plus loin. Aragon y raconte l'équipée du peintre Théodore Géricault en mars 1815, lorsqu'il suit dans sa fuite Louis XVIII vers la Belgique, avec la noblesse royaliste et d'anciens généraux napoléoniens. Ce beau sujet n'est cependant qu'un prétexte et cette débâcle historique, saisie dans son irréductible complexité, se prolonge par d'étonnantes « parenthèses » anachroniques, ouvrant sur l'avenir des protagonistes et sur un arrière-plan autobiographique. Aragon a voulu montrer dans ce livre la fragilité

des motivations humaines, l'insignifiance des causes qui nous font parfois choisir un camp plutôt que l'autre.

Avez-vous fait un effort de documentation particulier ?

Oui, un peu. Je suis historien et historien de l'art de formation et, si mes maîtres n'ont pas réussi à m'inculquer grand-chose, du moins m'ont-ils appris à éviter les anachronismes grossiers. Je dis « grossiers », car je ne pense pas que tous les anachronismes doivent être absolument évités. L'essentiel est d'acquérir une réelle familiarité avec la culture d'une époque, son vocabulaire, ses pratiques sociales, ce qui y était possible, vraisemblable. Tout cela est très empirique, mais à force de lire et de relire des textes, sans retrouver jamais l'esprit de la fin du XVIII^e siècle, j'ai tout de même acquis une connaissance assez précise de ce que ces gens avaient l'habitude de penser, de voir et de dire. Je pense que cette familiarité est le meilleur correctif à l'anachronisme. J'ai donc lu des récits de voyage et des Mémoires avant d'écrire mon livre. L'intertexte est de ce point de vue très riche.

L'action de vos deux précédents romans se situe également dans le passé. Est-ce parce que notre époque ne vous intéresse pas ?

Pas du tout. Nous vivons une époque de transition que je trouve passionnante par bien des aspects. Mais je n'aime pas le genre de l'autofiction. Trop d'auteurs se contentent de raconter leur quotidien, leur petite vie parisienne, pensant qu'elle nous intéresse autant qu'elle les intéresse eux-mêmes. C'est un peu ridicule. C'est serait aussi faire le choix de la facilité. Étant moi-même de nature assez paresseuse, je préfère m'imposer quelques contraintes. Comme dirait Gide, je suis ma pente en la remontant ! Éric Chevillard, qui est à la fois un ami, un auteur que j'admire et un très bon lecteur, m'a récemment fait remarquer que je n'écrivais pas dans ce temps, comme s'il y avait un temps purement littéraire dans lequel s'inscriraient mes récits. Il a mis là le doigt sur un aspect important de mon travail. Rien ne m'intéresse comme les sujets éternels : la guerre, la passion amoureuse, la haine, etc. C'est en ce sens que ma perspective est celle d'un « classique », que l'on prenne le terme en bonne ou mauvaise part.

Vous accordez dans ce roman, comme dans les deux précédents d'ailleurs, une grande place à la peinture. Que pouvez-vous nous dire à ce sujet ?

Il y a en effet de nombreuses descriptions de tableaux dans mes romans. J'évoque dans celui-ci des œuvres du Caravage, d'Artemisia Gentileschi et, bien sûr, de David (voir les deux dernières pages du dossier de presse) . Je suis sans doute un des écrivains contemporains que les Beaux-Arts intéressent le plus ou, du moins, un de ceux qui leur accorde le plus de place dans son œuvre. Je suis historien d'art de formation. Je connais, j'aime et je pense à travers la peinture. Il est naturel pour moi de l'évoquer. Regarder des tableaux m'aide aussi à penser mon propre travail d'écrivain. Il est possible d'identifier les différents styles picturaux aux différents styles d'écriture. Ce n'est pas, par exemple, un hasard si j'ai choisi d'envoyer le personnage d'Alban dans l'atelier de David. Le néoclassicisme, caractérisé par la rigueur de la composition, la pureté du trait, l'abandon des éléments accessoires et décoratifs, la simplicité du sujet, est le courant qui se rapproche le plus de

mon style. Il y a ainsi dans ce roman un jeu complexe de mise en abyme : à propos du style, comme je viens de le dire, mais aussi de l'acte de création lui-même. À travers l'exemple de David qui a « cité » Michel-Ange dans son *Brutus*, je m'interroge sur le problème des influences, des emprunts, des citations en littérature.

Il y a dans votre roman une scène d'amour décrite de manière très crue. Elle tranche sur le reste de votre récit. Comme la justifiez-vous ?

Cette scène, dont quelques personnes m'ont déjà dit qu'elle était gênante, est commandée par mon projet littéraire dont l'un des aspects est la prise en compte de la passion dans sa totalité, c'est-à-dire dans ses aspects les plus excessifs, les moins plaisants. Le chapitre VII, où elle se trouve, est divisé en deux parties. En passant de l'une à l'autre, on passe de la diégèse à la *mimesis*. Si je « raconte » les choses dans la première partie du chapitre, je les « montre » dans la seconde. Le même phénomène (ici la passion) est donc envisagé de deux manières. Par la distance qui existe entre celles-ci, j'ai voulu poser le problème de la transformation du réel par la littérature. Il y a une tendance de la littérature à recomposer la réalité selon ses propres normes, lesquelles sont pour la plupart héritées du XIX^e siècle. Le passage, dans l'écriture, de l'érotisme à la pornographie est pourtant un acquis important de la modernité. C'est du moins ce que l'on fait semblant de croire. Car, en réalité, la majorité des écrivains contemporains s'imposent encore les mêmes interdits que Flaubert ou Stendhal... Moravia pensait que le défaut de nombreuses œuvres classiques était l'absence des scènes d'amour qu'exigeait la logique du récit : je suis complètement d'accord avec lui.

Jean-Louis Gérôme, *Le Général Bonaparte au Caire*, 1867-1868



LE NIL EST FROID EN QUATRE TABLEAUX



« Un de ses amis, amateur d'art, lui avait parlé avec passion d'une décollation de saint Jean-Baptiste, peinte par Le Caravage. Bien qu'il en connût le dessin, pour avoir vu des gravures, il désirait vivement admirer ce tableau. (...) C'était une des plus belles œuvres de ce peintre. On y retrouvait toutes les particularités de sa manière, et d'abord son goût de la vérité. Son saint Jean-Baptiste n'était pas l'un de ces saints magnifiques qui mouraient les yeux tournés vers le ciel, comme en faisant Le Perugin ? C'était un homme du peuple, dont le visage, que le bourreau maintenait contre le sol, dans la poussière, portait toute l'histoire de l'agonie : la sueur qu'on avait point essuyée, des orbites soudain immenses comme si les yeux étaient en train de sombrer, le blême de la chair, les traces de la douleur, le sang qui jaillissait de l'artère sectionnée... »

Vision de *La décollation de saint Jean-Baptiste*, pp. 12-13



« Chaque nuit, Alban se mit à faire le même rêve. Le tableau d'Artemisia Gentileschi, *Judith et Holoferne*, lui apparaissait avec une inquiétante réalité. Il voyait la jeune juive trancher la tête du général de Nabuchodonosor, le fer entamer la chair, le sang gicler avec violence, éclaboussant les draps blancs de la couche. Il voyait surtout Judith, s'écartant pour ne pas être salie, son air dur, ses manches retroussées, et son épée en forme de croix, rappelant que c'est le Seigneur qui guidait son bras. Il voyait d'abord Judith et Holoferne, comme ils avaient été peints ; puis soudain Judith prenait les traits de Majda et Holoferne les siens. Ce changement intervenait brusquement. Le tableau s'animait. Alban se débattait, il essayait de hurler, mais de sa gorge tranchée aucun son ne sortait. Il étouffait dans son sang, les yeux révulsés, tandis que Majda, une main dans ses cheveux, lui tirait la tête en arrière. Alors Alban se réveillait. Et parfois, il surprenait Majda qui le fixait intensément, dans l'obscurité. »

Le rêve d'Alban, p. 58



« Il ne cessait de penser au *Brutus* de David. Il ne pouvait s'empêcher de le comparer à son propre travail. Le tableau l'obsédait. Il lui suffisait de fermer les yeux pour qu'il lui apparût dans ses moindres détails. Alban en admirait surtout la composition. Elle était magistrale. La tragédie était suggérée sans être dépeinte. Brutus était assis, affligé, dans la pénombre, au pied de la statue de Rome ; son épouse, interrompue dans son ouvrage par l'entrée des licteurs portant le corps de ses fils, avait jeté son bras en avant ; elle criait, tandis que ses filles s'accrochaient à elle, désespérées ; l'une était même évanouie. À l'écart, une servante cachait son visage dans son voile, et l'on croyait entendre ses pleurs silencieux. David avait composé son tableau de manière à évoquer une frise antique. Il avait aboli le point de fuite. Le regard n'était pas attiré vers les lointains. Il restait prisonnier de la scène. Seule, au centre du tableau, une petite nature morte offrait à l'œil un moment de répit : posés sur une table, une bobine de fil gris et un ouvrage de dame dans sa corbeille faisaient un contraste poignant avec l'affreuse tragédie. En y songeant, Alban sentait son cœur se serrer. »

Un chef-d'œuvre obsédant, le *Brutus* de David, pp. 107-108



« Le bruit courait que le Premier consul, qui avait l'œil à tout, étant venu voir la toile, avait critiqué la pose des guerriers. Alban admirait le travail de David, l'anecdote attisait sa curiosité. Il entra ; vit *Les Sabines*. C'était une immense scène de bataille. Alban en eut le souffle coupé. Si Bonaparte était bon général, il n'entendait rien à l'art. »

La découverte des *Sabines*, p. 79