

## ENTRETIEN AVEC GUILLAUME DE SARDES

*Vous avez choisi de situer l'action de votre roman à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.