

Préambule

LES TRÈS RICHES HEURES DE L'ÉDITEUR

C'était, à tout le moins, un vrai coquin. Des noms d'oiseaux, voire de très grossiers qualificatifs sont tombés sur son dos comme une forte pluie sur les plumes du canard : l'auteur de *Colline* et du *Hussard sur le toit* n'en avait cure. Loin d'être un écrivain naïf, Jean Giono, négociateur habile, était attentif à la valeur marchande de ses livres. Et son fort appétit d'à-valoir l'a conduit à camper au cœur de ce qu'on a appelé la « crise du double contrat » : un petit scandale dans le monde de l'édition dont deux grandes maisons firent les frais, l'une plus que l'autre. Rappelons les faits.

Lors d'un passage à Paris en 1930, l'homme du Paraïs de Manosque signe avec Grasset un contrat par lequel il s'engage à fournir à la maison de la rue des Saints-Pères les trois prochains livres qu'il écrira ; quelques semaines après, il signe un contrat quasi identique avec Gallimard pour six prochains romans, dont les trois premiers sont *Le Grand Troupeau*, *Le Poids du ciel* et *Le Chef des bêtes*. Au printemps 1931, alors que va paraître *Le Grand Troupeau*, chaque éditeur, sûr de son fait, s'apprête à annoncer sa nouveauté. Comme il ne peut y en avoir qu'un, Giono tranche en faveur de Gallimard, qu'il a toujours préféré.

Grasset, découvrant la supercherie, hurle à l'arnaque. Après quelques mois d'une guerre fratricide, une paix des braves est signée: les nouvelles de Giono à paraître sont confiées à Gallimard, les essais à Grasset. Et tout rentre dans l'ordre. Les deux parties s'efforceront par la suite d'oublier l'affaire, conscientes qu'après tout l'auteur des *Âmes fortes* valait bien une entourloupe¹.

À défaut d'être plus amusante qu'un vaudeville, cette histoire de ménage à trois peut être jugée caricaturale; elle n'est pas, en tout cas, représentative des relations coutumières entre l'auteur et l'éditeur. Mais elle nous rappelle que, dans le domaine de la publication de livres, tous les protagonistes savent défendre leurs intérêts.

Avant de laisser la parole aux auteurs, brosons à grands traits le paysage de leurs rapports avec ceux qui les publient, en tâchant d'éviter les clichés. Tentons, à la manière d'un manuscrit enluminé, d'esquisser dix vignettes représentatives de dix moments déterminants de la relation entre un auteur et un éditeur, compte rendu parcellaire dont le lecteur tentera de recoudre les morceaux à la lecture des témoignages qui suivent. Dix arrêts sur image, en somme, pour approcher une relation complexe. Commençons par le début.

Première image: l'apparition à l'auteur

L'éditeur est celui qui détient les clés autorisant l'accès au champ littéraire. C'est la juste définition qu'en donne la sociologue Gisèle Sapiro: «Il exerce une fonction de *gatekeeper*, de gardien du temple. Être édité à compte

1. On doit à Alix Majani de Williencourt un excellent mémoire sur le sujet: «Jean Giono, entre Gallimard et Grasset», Université Paris-Sorbonne, 2012.

d'éditeur constitue la première étape de la double reconnaissance, symbolique et professionnelle [...] En sont privés celles et ceux qui publient à compte d'auteur ou qui s'autoéditent en ligne, relégués au statut d'amateurs¹. » La publication à compte d'éditeur implique donc une cession de droits au profit de celui-ci. Ce système économique récent et ce qu'il induit ont transformé la vie du livre et des auteurs.

Le métier d'éditeur, qui remplace l'imprimeur et le libraire, apparaît au milieu du XIX^e siècle, modifiant profondément les règles du jeu. « Qu'ils le louent ou, plus souvent, qu'ils s'en plaignent, Balzac, Sand, Hugo, Flaubert, Renan, Verne, Zola, Verlaine [...] nouent avec lui des rapports suivis, passionnels parfois, dont leur correspondance se fait l'écho », rappelle Élisabeth Parinet, professeure émérite à l'École nationale des Chartes. « Les auteurs [français du XIX^e siècle], dont le nombre va croissant, sont donc à la recherche de nouveaux moyens de valoriser, intellectuellement et matériellement, leurs œuvres. » Ils sont en effet de plus en plus nombreux à vouloir vivre de leur plume, à mesure que le public s'élargit. Entre ce dernier et l'auteur, l'éditeur devient l'intermédiaire indispensable. « De l'organisation de la vie de l'œuvre à celle de son succès, poursuit Élisabeth Parinet, il n'y a qu'un pas, vite franchi. [...] Dans ces conditions, le choix d'un éditeur prend une importance qu'il n'avait pas au siècle précédent. Encore faut-il que l'auteur ait réellement la possibilité du choix et que les attentes des uns et des autres coïncident²! »

1. Gisèle Sapiro, Cécile Rabot, *Profession ? Écrivain*, CNRS Éditions, 2017.

2. Élisabeth Parinet, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007/4, vol. 107, p. 791-801.

Deuxième image: la surprise et le miracle

Avoir envoyé son manuscrit par la poste ou l'avoir déposé au siège de différentes maisons, avoir attendu longtemps, avoir reçu des lettres de refus, toutes ces étapes nourries du fol espoir que seuls connaissent ceux qui rêvent d'être publiés peuvent se conclure par un miracle. D'abord figé par la surprise, l'impétrant exulte ensuite de bonheur. Car cette élection, au sens religieux du terme (le manuscrit accepté), constitue une reconnaissance. Certains parlent même d'« acte fondateur primordial¹ ».

« En raison de son importance sur le plan de la reconnaissance symbolique, explique Gisèle Sapiro, cette relation enchantée, fondée sur une affinité élective, repose sur la dénégation de la dimension économique de l'échange². » L'auteur, tout à son bonheur, en oublie les conditions de la publication. Sa confiance en l'éditeur est à la hauteur de sa joie. Cet état de grâce dure jusqu'au jour de la publication.

Troisième image: la reconnaissance symbolique

La plupart des auteurs tirent généralement leurs revenus d'une autre activité que l'écriture, si l'on excepte les journalistes. D'où la dénégation de la dimension économique évoquée par Gisèle Sapiro. La reconnaissance symbolique occupe toute la place et prend la forme, pour les auteurs débutants, d'un rite de passage. On sera comblé par les prix littéraires grands et petits, par le miroir éblouissant

1. G. Sapiro, C. Rabot, *op. cit.*

2. *Ibid.*

des invitations à la télévision ou à la radio, par les critiques, de l'articulet aux cinq colonnes en haut de page recto d'un quotidien qu'on lit encore, par une rencontre avec les lecteurs sous les spots du « coin salon » d'une grande librairie, devant un cénacle étroit mais prestigieux.

C'est dans ces endroits que l'auteur, flanqué de son éditeur, mesure le chemin qui reste à parcourir pour frayer parmi les grands, comprend que le baume apaisant badigeonné sur son narcissisme peut s'évaporer tout aussi vite qu'il a été appliqué, et que vanité arrogante et sincérité fragile ne font pas bon ménage. Rien d'étonnant à ce que ceux qui échappent à ces états d'âme ne voient dans les marques de reconnaissance littéraire que leur possible conversion en capital économique : si je passe aujourd'hui à telle émission, combien d'exemplaires vendus demain ?

Quoi qu'il en soit, les récompenses symboliques rapprochent l'auteur de l'éditeur ; plus le montant de la récompense est élevé, plus elle légitime leur union pour une durée que chacun estime longue.

Quatrième image : les mauvais moments

Cette union, comme on dit trivialement, a des hauts et des bas parfois sordides, tel ce dépôt de tanin qui rend le fond d'une bouteille imbuvable. Elle n'en reste pas moins là, entre un auteur et un éditeur qui n'ont nulle envie de trinquer. Ces relations hostiles sont plus courantes qu'il n'y paraît : on reste souvent ensemble pour sauvegarder les intérêts bien compris de l'équipée.

Alors que leur première rencontre avait été plutôt chaleureuse, Marcel Proust et Gaston Gallimard ont cultivé, tout au long de la publication des volumes de la *Recherche*, une inimitié particulière. Le refus

initial du manuscrit de *Du côté de chez Swann* – que Proust fit publier à compte d’auteur chez Grasset en 1913 – fut la cause d’une antipathie dont témoigne leur correspondance. Quoi qu’il n’ait jamais pardonné cet affront, Proust est resté chez Gallimard. Mais il ne s’interdisait pas de se plaindre de la maison. Recevant les premiers exemplaires d’*À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, il tempête : « C’est l’édition la plus sabotée qui puisse se voir. Les fautes sont tellement nombreuses et rendent les phrases si inintelligibles que, devant mon déshonneur, j’ai compris Vatel se perçant de son épée. » Gaston Gallimard, de son côté, ne l’aimait pas mais ne s’en est jamais plaint publiquement.

Il n’est pas rare, en effet, qu’auteur et éditeur se regardent en chiens de faïence. Tel écrivain, dont on lira plus loin le témoignage, a préféré passer sous silence la remarque de cet éditeur amoureux de littérature, regrettant seulement « qu’il y ait des auteurs pour la polluer ». Ou ne rien dire de cet autre, vieux routier de l’édition, d’un commerce délicieux et passant pour un véritable humaniste, qui, à la fin de sa carrière, exigeait de ses auteurs qu’ils remettent leur manuscrit à sa secrétaire, sans passer par son bureau ; il refusait de les rencontrer, fût-ce quelques minutes, et soupirait : « Je ne peux plus leur parler, je ne peux plus les voir... »

Cette amertume est heureusement peu commune. Mais les exemples ne manquent pas de haines recuites et de conflits entre auteurs et éditeurs. Montherlant et Grasset en sont venus au prétoire. Et les excès de Céline face au calme affiché de Gaston Gallimard sont l’exception qui confirme la règle.

Cinquième image : les bons moments

Dans le monde d'avant, où n'avaient pas encore pénétré les financiers, les contrôleurs de gestion et ceux que des auteurs appellent cols blancs et cravates noires, la maison d'édition était un bien familial où, si chacun y mettait du sien, il faisait bon vivre. La confiance et la fidélité, lorsqu'elles étaient solides, vivaient sous un même toit, soudées par l'affection et par l'intérêt que se portaient les différents protagonistes de la chaîne du livre. Autant de sentiments de type familial, parfois secoués par des crises du même ordre.

Il reste des maisons d'édition qui publient au rythme des intermittences affectives des membres de la « famille ». C'est là qu'un sentiment amoureux peut naître, une relation fusionnelle entre l'auteur et l'éditeur. « Tu te souciais beaucoup de moi, écrit Philippe Claudel dans un livre-hommage à son éditeur disparu, Jean-Marc Roberts. Tu avais peur chaque fois que j'allais faire de l'alpinisme. [...] Tu voulais me protéger, contractuellement aussi. À chaque nouveau livre, tu faisais en sorte d'augmenter mes pourcentages, me disant que cela valait mieux que de gros à-valoir. Je n'ai jamais eu recours aux services d'un agent pour me représenter et négocier mes contrats. Tout entre nous était une affaire de confiance. Une poignée de main à l'ancienne. Façon maquignons. » Magnifique déclaration d'amitié pour un éditeur auquel il n'a jamais manqué, continuant à publier chez Stock après sa mort. Avec *Jean-Bark*, Philippe Claudel entend retracer les belles heures de cette vie éditoriale rêvée. En quelques phrases émouvantes, il brosse le portrait enchanté de celui qui l'a accueilli, lui a permis de prendre son envol pour devenir un écrivain majeur : « Tu étais un éditeur qui aurait pu être un voyou. Flambeur guère intéressé par l'oseille, mais

habile à monter des coups. Un doux voleur. Un contrebandier. Un artiste en somme.» Ou encore: «Quand on blessait un de tes auteurs, tu aurais voulu casser la gueule à celui qui avait répandu son fiel.» Pour un peu, l'auteur inconsolable en briserait sa plume: «Tu m'as laissé dans une belle merde. Tu m'as abandonné au moment où je doute de l'utilité d'écrire encore¹.»

Cette forme amicale de relation amoureuse serait-elle la clé d'une union heureuse entre auteur et éditeur? C'est l'avis d'Antoine Gallimard: «Un amour devenu un meilleur ami, un confident, ou l'inverse. La proximité entre l'auteur et son éditeur serait le plus solide rempart face aux déboires et aux bouleversements de la vie.» La solidité de cette relation passe par la parole, Philippe Claudel peut en témoigner. «Cette relation particulière est une longue conversation²», constate également Antoine Gallimard. Témoins Charles Baudelaire et Auguste Poulet-Malassis, exilés à Bruxelles dans des circonstances particulières. L'auteur des *Fleurs du mal* et son imprimeur avaient été attaqués en justice et le recueil condamné pour outrage à la morale publique. Poussés par le besoin d'argent (frais de procès, faillite), les compagnons de galère durent franchir la frontière en 1864. La Belgique, en effet, était alors le pays d'exil des endettés français. Les deux hommes ne s'y quittèrent pas durant deux ans.

Sixième image: la distance

Le rapport fusionnel auteur-éditeur n'est pas du goût de tous. Pierre Astier ne le recommande pas: «Être

1. Philippe Claudel, *Jean-Bark*, Stock, 2013.

2. Antoine Gallimard, intervention au Salon du livre de Paris, 2012.

proches, oui, mais pas dans une espèce de fusion!» L'ancien patron du Serpent à plumes, devenu agent littéraire, a pratiqué nombre d'auteurs. Chaque relation est différente, estime-t-il, car chaque auteur est différent. Il n'existe donc pas de recette unique. « Avec chaque auteur, il faut s'adapter, être parfaitement à l'écoute. Il ne faut pas entrer dans une relation maternelle. En aucune façon. Sinon, c'est très dangereux. Il faut être proche et attentif, notamment lors de certaines phases qui peuvent varier : phase d'écriture, phase de composition. Ce sont des moments très différents, qui génèrent des angoisses très contradictoires. » Que l'on soit éditeur ou agent, il s'agit, selon Pierre Astier, d'être diplomate tout en restant assez ferme, et de savoir cultiver la distance. « Je ne suis pas la nounou, il ne faut en aucun cas que cela le devienne. Il est vrai que certains éditeurs ont des relations assez dingues avec leurs auteurs... »

Septième image : la confiance

Il y a deux sortes d'auteurs : ceux qui cachent tout jusqu'au bout, ne disent rien de leur projet, même pas l'ombre d'un résumé, font corriger leur manuscrit par un de leurs proches et le remettent ficelé à leur éditeur, comme si celui-ci était leur premier et innocent lecteur ; et ceux qui dévoilent au fur et à mesure les pages qu'ils ont écrites, en réclamant des conseils pour la suite. Ce sont deux conceptions très différentes. Dans le second cas, la confiance dans le métier de l'éditeur a largement sa part. Elle est sans limite lorsque l'auteur s'en remet totalement à l'homme de l'art. D'ailleurs, le terme de confiance est-il adapté ? Oui, si l'on en croit

Jessica L. Nelson¹. Dans un de ses romans, l'auteure va même donner un rôle à son éditrice en la faisant intervenir dans le cœur de l'action à plusieurs reprises. Elle prévient ainsi le lecteur : « Il y aura plusieurs passages entre crochets et en italiques, dans ce livre, indiquant que, moi, l'auteur, je m'adresse à mon éditrice Céline. Si je suis la mère du texte, elle joue le rôle de l'accoucheuse. » Et d'entraîner le lecteur dans ses échanges : « Allô, Céline, j'ai le sentiment qu'il doit y avoir une nièce anorexique dans le livre, qu'en penses-tu ? — Pourquoi donc ? [...] Tu n'as pas besoin d'en rajouter. L'histoire d'Élisabeth est romanesque, tiens-t'en aux faits. Fais ton Capote². »

Ce genre d'intervention est aussi troublant que pourrait l'être une voix off qui énoncerait au beau milieu d'un film : « Tous les spectateurs ont-ils vu où la caméra a été placée ? » Au-delà, on peut mesurer le degré d'intimité littéraire auquel veulent s'accrocher des auteurs. Réelle confiance, dites-vous ?

Huitième image : les turpitudes de l'éditeur

Combien d'éditeurs ont abusé de l'ignorance d'auteurs novices en matières juridique et financière ? Pas autant qu'on l'imagine, mais certainement quelques-uns. Il y a ceux qui oublient de faire signer les contrats (dont certains auteurs ont découvert l'existence au bout du cinquième ou du sixième livre, en changeant de maison d'édition), ceux qui ne rendent pas de comptes annuellement, sans oublier ceux qui ne paient de droits qu'à

1. Voir p. 63.

2. Jessica L. Nelson, *Debout sur mes paupières*, Belfond, 2017.

partir d'un certain nombre d'exemplaires vendus, ce que réprouve la Société des gens de lettres.

La première des turpitudes que l'on pourrait reprocher à certains éditeurs a trait à l'argent. Pour tirer avantage de l'ignorance de l'auteur, ils favorisent dans son esprit la reconnaissance symbolique que celui-ci convoite. Les enjeux économiques, au début de l'aventure littéraire, ne sont pas de mise.

Sur un tout autre plan, une volonté dominatrice de l'éditeur, nourrie par quelque ressentiment ou par une lecture perverse de la relation qu'il doit entretenir avec son auteur, peut également conduire l'écrivain à une forme de soumission. Le caractère de l'un joue sur le caractère de l'autre. Une fausse complicité conduit à des rapports malsains, au détriment de celui qui écrit. La chose est courante.

Neuvième image: les turpitudes de l'auteur

Le principal défaut de l'auteur, selon l'éditeur? L'infidélité. Louis Brun, directeur littéraire chez Grasset, écrivait à Jean Giono, maître en la matière: «Ne vous inquiétez pas, mon cher ami, au sujet des infidélités que vous voulez nous faire. En principe, cela m'est très désagréable. Comme en amour, je suis très jaloux. Mais, à chaque fois que vous aurez envie d'avoir des rapports avec un autre éditeur, vous n'aurez qu'à me le dire.» La comparaison est assumée. «Le cœur de Giono serait donc partagé entre deux amants que l'écrivain tromperait chacun à son tour¹?», demande, tout en répondant, Alix Majani de Williencourt.

1. A. Majani de Williencourt, *op. cit.*

Dixième image : l'agent littéraire

L'agent littéraire exerce un métier que les éditeurs français n'apprécient guère. Selon eux, la tâche de sélection et de représentation des auteurs – cœur de l'activité de l'agent – leur revient. La relation auteur-éditeur, on l'a vu, est somme toute complexe. L'argent peut la détériorer. Aussi l'arrivée d'un troisième acteur et sa participation à l'échange peuvent-elles trouver une légitimité. Et ce d'autant plus que l'agent littéraire ne se présente pas comme un avocat agressif. Il a tout intérêt à respecter l'éditeur, l'homme et son activité. Ce qu'il fait volontiers : « Le bon éditeur est quasiment à équidistance du créateur et du lecteur, explique Pierre Astier. Il doit à la fois bien comprendre ce que l'écrivain, ce créateur, lui a mis entre les mains, en faire une analyse aussi intelligente et sensible que possible, puis transmettre cela du mieux qu'il peut au lecteur. S'il est un bon passeur, l'affaire est faite. L'éditeur doit donc être un lecteur avisé, de grande culture, et savoir ce qui fait l'intérêt d'un manuscrit, en termes d'originalité, d'innovation. Il doit être également attentif à ce que sont les attentes des lecteurs, sans tomber dans le marketing qui, lorsqu'il est poussé dans ses extrêmes, est catastrophique. En sachant repérer dans un texte ce qui va plaire, son flair est indispensable. Et puis, un manuscrit doit en premier lieu plaire au lecteur qu'est l'éditeur. » Dès lors, l'agent littéraire ne serait-il pas le meilleur partenaire de l'éditeur, en tout cas celui qui le connaît le mieux, avant même l'auteur ?

LUC JACOB-DUVERNET

PIERRE ASSOULINE

« Les grandes familles d'éditeurs,
des artisans épris de la beauté du jeu »

Journaliste, auteur, puis éditeur, de nouveau journaliste versé dans l'analyse et le compte rendu de la littérature du temps présent, Pierre Assouline s'est longtemps consacré, dans les colonnes du mensuel Lire, à l'observation du monde de l'édition. Juge et partie, il connaît tous les ressorts de l'attelage curieux qui conduit à la publication d'un livre. Autant dire qu'il est à coup sûr l'un des mieux placés pour témoigner de notre sujet. Des trois métiers qu'il a pratiqués, on serait tenté de croire que c'est le journalisme qui lui colle à la peau. Pendant deux ans éditeur chez André Balland, celui-ci ne lui a-t-il pas dit qu'il assurait une « rédaction en chef » ? Quant à être éditeur entrepreneur, loin de lui cette idée : pour éditer, il faut être un joueur. Il se défend d'en être un, même s'il a parié sur les métiers de presse qu'il a exercés (journaliste, directeur de rédaction), sur les titres de journaux auxquels il a participé (Le Quotidien de Paris, France-Soir, Le Magazine littéraire), sur les ouvrages qu'il a écrits¹. À l'écouter, écrire est un roman d'aventures, tant pour une maison d'édition que pour un titre de presse. Et ça lui plaît. Pierre Assouline a poussé le luxe jusqu'à mener une enquête sur

1. On trouvera en fin d'ouvrage la liste des œuvres des auteurs qui ont témoigné.

Gaston Gallimard, sous la forme d'une solide biographie d'un «demi-siècle d'édition française».

De récits de vie en livres d'histoire, de romans en entretiens, le journaliste n'aura donc jamais négligé les reportages. Une enquête sur les coulisses du Goncourt, où l'on découvre les grandeurs et misères de ce grand prix littéraire annuel, surveillé par les éditeurs comme le lait sur le feu, a donné lieu à la publication d'un dossier dans le magazine Lire et, chez Gallimard, au livre Du côté de chez Drouant. Pour cet auteur qui a rejoint l'Académie Goncourt en 2012 au couvert de Françoise Mallet-Joris, voilà une autre mise en abyme.

*

Paradoxalement peut-être, j'ai eu mon premier contact avec un éditeur lorsque j'étais journaliste, seulement journaliste. J'ai débuté dans la carrière journalistique en travaillant pour des agences de presse: l'APEI (Agence Presse Édition Information), puis deux agences photographiques de presse: Asa Press pour des magazines internationaux et Fotolib, qui avait été créée pour fournir des images à *Libération* et dont j'ai été pendant deux ans le rédacteur en chef. Je ne gagnais pas grand-chose, mais le travail me plaisait. J'avais vingt et un ans.

Grand lecteur d'Albert Londres dont je trouvais les œuvres chez les bouquinistes, avant que la collection 10/18 ne les réédite, je me passionnais pour le reportage. Mon partenaire d'enquête à l'APEI, Philippe Dampenon, avait la même préoccupation. L'idée nous est venue de réaliser un livre sur les grands reporters et les grands photographes. Nous voulions faire une longue enquête sur le sujet, mais nous savions qu'aucun journal ne la publierait. Ma lecture d'Albert Londres m'avait également appris qu'une enquête journalistique exige que son

auteur dispose de temps, d'un à-valoir qui lui permette de travailler sereinement et enfin qu'on lui accorde de la place dans les colonnes d'un journal. Trois conditions de travail dont j'avais l'intuition, la conviction même, qu'elles ne seraient plus offertes aux journalistes de ma génération. J'ai pris alors conscience que seuls les éditeurs pouvaient éventuellement suppléer les rédacteurs en chef et endosser leur rôle. Or, le patron d'Asa Press pour qui j'avais travaillé – j'étais alors journaliste au service étranger du *Quotidien de Paris* – avait monté une maison d'édition avec Jean-Claude Simoën. Celui-ci s'est montré intéressé et voilà comment, en 1977, j'ai signé mon premier contrat d'édition pour le livre *De nos envoyés spéciaux: les coulisses du reportage* avec mon compagnon d'écriture, Philippe Dampenon.

J'étais très fier de publier un livre, mais je ne me prenais pas pour un écrivain! Ce premier contact avec une maison d'édition fut instructif. J'ai découvert la possible fragilité financière d'une maison d'édition en assistant à la déconfiture de celle de Jean-Claude Simoën. Il avait su gagner beaucoup d'argent, en publiant notamment *Une soupe aux herbes sauvages*, l'autobiographie d'une vieille dame attachante, Émilie Carles. Elle racontait ses souvenirs de petite paysanne briançonnaise parvenue à réaliser son rêve, devenir institutrice, ce qui l'amenait entre autres sujets à évoquer, de façon savoureuse, ses écolières qu'elle nommait des « herbes sauvages ». Le livre, rédigé par d'excellents « nègres », eut les honneurs de l'émission « Apostrophes » et devint un best-seller. Malgré ce succès, la gestion sans doute insuffisamment rigoureuse des Éditions Jean-Claude Simoën eut pour conséquence la chute de la maison ; les auteurs et collaborateurs qui n'étaient plus payés finirent par intenter un procès à leur éditeur. Ce premier contrat ne m'a presque rien rapporté,

si ce n'est le plaisir d'avoir publié un livre, de sorte que j'ai gardé de bonnes relations avec Jean-Claude Simoën.

Nouvelle expérience d'écriture et nouvelle rencontre avec l'édition à la fin des années 1970. Au *Quotidien de Paris*, j'avais pour partenaire d'enquête Christian Delahaye, avec qui j'ai couvert une fameuse et passionnante affaire. Jean de Broglie, député issu des rangs giscardiens, avait été assassiné en décembre 1976 dans des circonstances troubles. Delahaye me proposa de reprendre un projet de livre sur la ville de Lourdes qu'il avait signé avec la maison d'édition Alain Moreau. *A priori*, je me sentais peu attiré par le sujet. En revanche, je l'étais par Alain Moreau, qui prenait des risques et publiait le type de livres que j'appelais de mes vœux, des enquêtes collant à l'actualité. Il avait notamment publié des documents comme *Dossier F... comme fraude fiscale* en 1975, *Dossier B... comme barbouzes* la même année et *Comment arnaquer son banquier* en 1987. L'auteur de *B... comme barbouzes*, Patrice Chairoff, un personnage au demeurant sulfureux, s'en était pris au Sac, cette police parallèle du gaullisme, ce qui lui valut d'être traîné en justice avec son éditeur, dont ce ne fut pas du reste la seule affaire judiciaire.

Alain Moreau aimait l'audace, la provocation au risque du scandale. Quand je l'ai rencontré dans ses locaux du quai aux Fleurs, j'ai été fasciné! J'ai donc relevé le défi de Lourdes, qui fut le seul livre de commande de toute ma carrière. Pendant une année, j'ai enquêté, passé de longs moments dans la ville, fait toutes sortes de rencontres, du maire aux brancardiers, découvrant un lieu certes provincial mais passionnant, où se mêlaient plutôt joyeusement préoccupations économiques et religieuses. Cela aboutit à la publication en 1980 de *Lourdes, histoires d'eau*. Cette aventure m'a lié d'amitié avec Alain Moreau,