



HAL
open science

Interview de Francis Geffard, libraire, éditeur et créateur du Festival America

Cécile Cottenet, Sophie Vallas, Francis Geffard

► To cite this version:

Cécile Cottenet, Sophie Vallas, Francis Geffard. Interview de Francis Geffard, libraire, éditeur et créateur du Festival America. 2023. hal-04318916

HAL Id: hal-04318916

<https://amu.hal.science/hal-04318916>

Submitted on 2 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2023

What Does Literature Feel Like? / Queering the City

Interview de Francis Geffard, libraire, éditeur et créateur du Festival America

Cécile Cottenet, Sophie Vallas et Francis Geffard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/22423>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Cécile Cottenet, Sophie Vallas et Francis Geffard, « Interview de Francis Geffard, libraire, éditeur et créateur du Festival America », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2023, mis en ligne le 01 novembre 2023, consulté le 30 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/22423>

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Interview de Francis Geffard, libraire, éditeur et créateur du Festival America

Cécile Cottenet, Sophie Vallas et Francis Geffard

Né en 1960, Francis Geffard est aujourd'hui un acteur essentiel de l'édition de la littérature des États-Unis en France. Depuis sa création en 1980, Millepages, sa librairie nichée au cœur de Vincennes, accueille certains des plus grands écrivains états-uniens. En 2002, s'est ouverte la première édition du festival qu'il a fondé et pour lequel, tous les deux ans, il parvient à mobiliser tout Vincennes : pendant trois jours et aux quatre coins de la ville, America rassemble des journalistes et des critiques littéraires, des traducteurs, des éditeurs et un public toujours plus nombreux autour de dizaines d'écrivains, renommés ou débutants, venus pour converser avec leurs lecteurs. Enfin, depuis 1990, Francis Geffard dirige la collection « Terres d'Amérique », chez Albin Michel, pour laquelle il a patiemment construit l'un des plus riches catalogues de littérature contemporaine. Cet entretien a eu lieu le 21 juin 2023, dans les locaux d'Albin Michel, où nous avons rencontré un éditeur heureux, partageant volontiers 40 ans de souvenirs tout en vibrant de multiples projets.

Sophie Vallas : Ce qui a motivé cette interview, Francis Geffard, c'est l'intérêt que nous portons à votre trajectoire, particulièrement originale et riche : votre triple identité de libraire, éditeur et directeur de festival, et vos liens avec la littérature des États-Unis.

Francis Geffard : Eh bien, c'est un vaste sujet. Je serais tenté de dire qu'il y a des littératures qui nous révèlent, en tant que lecteurs, à nous-mêmes. Moi, c'est vrai que j'ai eu, dès l'adolescence, un prisme américain, peut-être parce que l'Amérique a exercé, à un moment donné, une influence assez particulière, musicale, littéraire, cinématographique, photographique, culturelle. Je pense qu'il y a eu, après la Seconde Guerre mondiale, de grands échanges entre les États-Unis et l'Europe, surtout dans les années 60-70, qui sont les années de mon enfance et de mon adolescence. On était quand même très sensibles à tout ce qui pouvait venir d'outre-

Atlantique. Sur le plan culturel comme sur le plan des idées, des mouvements sociaux, de la pensée. Quand j'étais adolescent, j'ai lu ce que beaucoup lisaient, ce que vous avez peut-être lu vous-mêmes, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner. Un peu plus tard, Truman Capote, etc. Et c'est vrai que j'ai développé un goût pour la littérature américaine, qui apportait cette modernité, cette ouverture, et puis ce renouvellement de la forme romanesque. Et je serais tenté de dire que ce qui a pris sa source à ce moment-là n'a cessé de se développer. Au fil des années qui ont suivi, j'ai entamé des études de droit alors qu'initialement, j'avais envie d'être ethnologue, archéologue, anthropologue. Mais mes parents m'ont dit à l'époque que c'était un peu trop tard pour entrer dans ces disciplines, que tout avait été plus ou moins fait et découvert. [Rires] Bon, je ne regrette pas de ne pas être allé dans cette direction parce qu'après, j'ai rencontré pas mal de gens qui avaient fait leur carrière dans ces domaines et c'est vrai que ça n'est plus forcément la grande époque, même si... Il ne m'a pas fallu très longtemps pour me dire que le droit n'était pas ce qui me convenait. J'ai gardé de cette période des amis qui sont aujourd'hui magistrats, avocats, et à chaque fois que je les vois, on passe souvent de bons moments pendant lesquels je me réjouis de ne pas avoir persisté dans cette direction ! Au moment où j'ai refusé de passer mes partiels, au printemps 80, je décide d'ouvrir une librairie – ça avait toujours été un fantasme, d'ouvrir une librairie. Enfant, j'avais été rat de bibliothèques, client de librairies, et j'ai même travaillé, quand j'étais étudiant, dans des librairies, l'été. Et puis j'ai sauté le pas et j'ai ouvert, en octobre 1980, une librairie qui s'appelle Millepages, à Vincennes. Une librairie qui, à l'époque, faisait 30 m² et où j'ai travaillé seul pendant cinq ans et qui, maintenant, fait peut-être, sur les deux lieux qu'elle occupe, 800 m², et qui compte une équipe d'une trentaine de libraires. L'année où j'ai ouvert la librairie a été aussi la première année où je suis allé en Amérique du Nord, aux États-Unis et au Canada ; ce sont deux événements simultanés. J'ai eu la chance de pouvoir y aller à peu près tous les ans depuis cette période-là, parfois même plusieurs fois par an. J'avais l'habitude, bien entendu, en tant que libraire, d'aller dans des librairies, et c'était une époque où la littérature étrangère n'était pas du tout publiée de la façon dont elle l'est aujourd'hui. À cette époque, on attendait qu'un écrivain ait eu du succès dans son pays, avant de le traduire ici. Les manuscrits circulaient beaucoup moins qu'aujourd'hui, avec le mail, et la profession d'agent littéraire n'était pas aussi développée. J'ai donc pris l'habitude de revenir chaque été avec des sacs postaux : pour 30-40 dollars, on arrivait à faire voyager, je crois, 30 à 40 kilos de livres, c'était le tarif des imprimés qui voyageaient par bateau. C'était vraiment une façon formidable de rapporter des livres.

SV : Donc au départ, vous rapportiez des livres d'Amérique du Nord pour votre consommation personnelle, pourrait-on dire ?

FG : Pour les lire, tout à fait. Et puis au fil du temps, comme ça, Millepages a commencé à développer un prisme américain qui était un peu le reflet de mes goûts personnels : on a pris l'habitude d'accueillir des auteurs qui n'avaient pas forcément encore acquis une notoriété très importante en France. C'est comme ça que Toni Morrison est venue en 1986, quand elle était publiée dans une petite maison d'édition, qui a disparu aujourd'hui, qui s'appelait Acropole. À l'époque, je pense que Toni Morrison devait vendre peut-être quinze cents exemplaires, ou deux mille exemplaires, et ça a été la même chose avec des gens comme Richard Ford, comme Paul Auster, Russell Banks, Jim Harrison, Thomas McGuane, Michael Cunningham...

Enfin la liste est longue. James Ellroy aussi, à ses débuts. Alors, il faut dire que la librairie avait grandi : en 85, elle était passée de 30 à 200 m². Et puis c'est vrai que Vincennes, c'est près de Paris, et les éditeurs étaient toujours désireux de pouvoir organiser, pour leur auteur de passage pour la promotion de son dernier livre, une rencontre en librairie.

Cécile Cottenet : Vous preniez donc contact avec des éditeurs ?

FG : Tout à fait. Et puis après, quand on commence à voir des liens avec les éditeurs, ce qui a été mon cas relativement tôt, on est dans le circuit, on reçoit les épreuves longtemps en avance. On demande si tel ou tel auteur va être de passage. Et puis, quand on noue des liens avec les gens, comme dans n'importe quelle activité humaine, il y a un récit et un dialogue qui s'installent, et après on pense à vous. On n'a pas reçu que des Américains du Nord, d'ailleurs, on a également reçu des auteurs d'Amérique du Sud. Des auteurs européens et des auteurs français, bien évidemment. Millepages est devenu un lieu où on organisait des rencontres, des soirées. Et ça, je dirais que c'est un peu ce qui explique la création d'America, des années plus tard : c'est vrai que, dès ces années 80, Vincennes a commencé, par l'intermédiaire de la librairie, à accueillir des auteurs.

SV : Vous avez dit que la librairie a commencé à avoir un prisme américain qui reflétait vos goûts, mais est-ce qu'il reflétait aussi la demande de vos lecteurs, à la librairie ?

FG : Je le pense, oui. Enfin, disons que je pense que quand on commence à partager son enthousiasme à la lecture d'un livre, les clients sont là. Je me souviens de la découverte du *Monde selon Garp*, par exemple, de John Irving – c'était quand même un bouquin extraordinaire ! Eh bien, les gens vous suivent, et c'était vrai à cette époque comme ça l'est aujourd'hui. D'ailleurs – mais peut-être encore davantage à cette époque –, la littérature américaine avait quand même une qualité particulière dans la narration, de l'ambition. Pour nous, le romanesque allait de pair avec le sens. À ce moment-là, la littérature française était un peu plus « déshydratée », et on ne faisait pas que la promotion des écrivains américains, bien évidemment, mais je dirais qu'il y a toujours eu, de la part des lecteurs, une réponse et un enthousiasme particuliers face à ce que l'on pouvait proposer en littérature américaine. Et c'était l'époque, aussi, des librairies de L'Oeil de la Lettre, auxquelles Millepages a appartenu dès les années 83-84. Ces libraires qui étaient nés un peu dans l'influence des Éditions de minuit et de Jérôme Lindon : ils ont développé des catalogues de littérature, ils proposaient aux lecteurs de découvrir une littérature dans la richesse et la diversité de son fonds. On a réalisé deux volumes consacrés aux littératures américaines, le premier avant 1945 et le second après 1945. On a eu toujours cette volonté d'essayer de replacer des auteurs dans un contexte plus large. Et d'ailleurs, il y avait à Aix-en-Provence la librairie Vents du Sud qui, à l'époque, en faisait partie.

Et puis au fil du temps, eh bien, parmi ces livres que je rapportais chaque été, j'ai découvert certains auteurs qui n'étaient pas traduits en français. À un moment donné, ce qui m'a particulièrement marqué, c'est que tout ce qui touchait à la littérature autochtone n'avait pas du tout intéressé, jusque-là, les écrivains français, ni les éditeurs français. Je pense à des auteurs comme N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, ou James Welch... Je me suis dit qu'on avait quand même fait beaucoup en termes de traduction d'auteurs afro-américains, mais pas beaucoup pour ce qui touchait aux écrivains américains d'origine autochtone, ou même d'origine hispanique. Je dirais même que, à cette époque, la littérature américaine, vue de

l'édition française, c'était la côte Est, c'était le Sud, bien évidemment, avec le travail de Maurice Edgar Coindreau, et la Californie, la Beat génération, Kerouac et compagnie. Et il m'est apparu qu'il y avait des manques. C'est vrai que cette question de la littérature autochtone a été un peu « fondatrice » dans mon parcours d'américaniste à ma façon : je n'ai jamais été un admirateur béat des États-Unis et ce qui m'intéresse, ce sont aussi leurs lignes de fracture et leurs failles. C'est compliqué de prétendre connaître l'Amérique, la culture américaine, l'histoire et la société et la littérature sans accorder un peu attention à ces deux phénomènes que sont la dépossession des peuples d'origine, le traitement terrible qui leur a été réservé, et la question de la traite des Noirs, de l'esclavage sans remettre en perspective ce qu'une société largement issue des cultures européennes a essayé de créer dans un territoire nouveau. Enfin, c'est ça qui m'intéresse particulièrement dans la littérature américaine : d'abord parce que c'est la tentative de recréation d'un autre monde à partir d'un héritage, tout de même, et ensuite parce que les littératures, aux États-Unis et dans une moindre mesure au Canada, en Australie, en Nouvelle-Zélande, sont des littératures universalistes. C'est-à-dire que l'Amérique est le cadre, mais la plupart des écrivains viennent d'autres traditions culturelles et littéraires. Ils sont venus avec leur patrimoine. Je dirais que c'est comme si c'était un saladier dans lequel on avait mélangé énormément de choses, qui peuvent venir à la fois de la Russie, des pogroms, de la Sicile, de l'Asie, de France, d'Angleterre, d'Irlande. C'est quand même une culture composite et hétéroclite, et on ajoute à ça la présence des Indiens, la présence des Afro-Américains, ce qui donne quand même un éclairage assez particulier. Donc cette question des autochtones, pour moi, est quand même littéralement fondatrice de la question américaine et c'est au sujet de ces auteurs que j'ai commencé, vers 87-88, à dire à certains éditeurs : « Mais pourquoi vous ne publiez pas untel, vous ne traduisez pas untel ? » Et puis, devant le manque d'intérêt... Parce qu'à l'époque, la question autochtone n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui, avec l'attention qu'on prête aujourd'hui aux peuples indigènes dans un contexte climatique et écologique très compliqué. On ne parlait pas autant, à l'époque, de la théorie du vivant, par exemple. Et c'est vrai qu'il y avait aussi, de la part de la société en général et en tous les cas de l'édition, l'idée que les Indiens, c'était un peu un sujet pour adolescents attardés, comme si, d'une certaine façon, en le négligeant de cette façon-là, on atténuait un peu tout ce que ce sujet peut avoir finalement de dérangeant et d'explosif – parce que, à travers la question amérindienne, c'est finalement la question du colonialisme au sens large qui se pose. Et on n'était pas non plus à une époque où on prêtait autant d'intérêt à ses sujets. Et au bout d'un moment, comme ça n'intéressait personne, je me suis dit : « Mais finalement, pourquoi je ne le ferais pas moi-même ? »

Voilà, et j'ai commencé à prendre mon bâton de pèlerin. Je suis allé vers des éditeurs dont j'étais proche, au début, pour leur expliquer un petit peu ce qui m'animait et j'ai eu quelques réponses positives, notamment de maisons comme Rivages, Phébus, les Presses de la Renaissance qui, à l'époque, étaient des éditeurs indépendants assez spécialisés en littérature étrangère dont je connaissais bien les différents patrons. Et puis je me suis dit qu'il y avait peut-être quelque chose d'un peu compliqué à vouloir travailler avec des gens que je connaissais déjà personnellement et avec lesquels j'avais une relation amicale. Et parmi les éditeurs indépendants auxquels je pensais, il y avait Albin Michel où je ne connaissais personne. J'ai rencontré, à l'époque, une Américaine qui dirigeait le département étranger, Nina Salter, la fille de l'écrivain

américain James Salter. Ce que je lui ai présenté l'a intéressée. J'ai rencontré Francis Esménard et, en 1990, je suis rentré chez Albin Michel en tant que directeur d'une collection dont les premiers livres ont vu le jour en 92. À l'automne 90, je signais un contrat et les premiers livres sont sortis en avril 92. Et comme le premier livre que j'ai publié, c'est *L'Hiver dans le sang* (*Winter in the Blood*), de James Welch, j'ai eu la chance, entre guillemets, de pouvoir rassembler dans le catalogue de la maison tous les auteurs que je vous citais tout à l'heure, à savoir Leslie Marmon Silko, Louise Erdrich, N. Scott Momaday, James Welch et puis de publier tous ceux qui sont venus ensuite. Il n'y avait pas, de mon point de vue, l'envie de publier tous les auteurs d'origine autochtone, mais de publier ceux qui avaient, en tant qu'écrivains américains, cette origine particulière et qui avait un certain talent, et une œuvre qui me semblait intéressante. Et je dirais que s'il y a peut-être, un jour, quelque chose dont on se souviendra à mon sujet, c'est peut-être ça, finalement : d'avoir, à un moment, donné une voix à des auteurs qui, curieusement, n'avaient jamais été vraiment considérés à leur juste valeur jusque-là. Et pour moi, cette présence de la littérature autochtone est bien évidemment symbolique, mais elle est aussi politique et culturelle. Je dirais que ça fait pour moi partie intégrante du schéma global.

SV : Quand vous avez commencé à publier ces auteurs-là, est-ce que vous avez senti que pour leurs éditeurs, aux États-Unis, il était important d'obtenir leur traduction et leur publication en France ?

FG : Bien entendu. Pour tous les Américains (et peut-être pour une large partie des auteurs du monde entier), la France incarne encore quelque chose sur le plan culturel, sur le plan du rapport à la littérature ou au livre. Il y a quand même, dans cet esprit, une valeur, une valeur culturelle.

CC : Vous n'avez eu aucun mal ?

FG : Non. Déjà, je serais tenté de dire qu'ils étaient ravis que quelqu'un vienne les voir et s'y intéresse parce que tout de même, *Winter in the Blood* est paru en 74. *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday, en 69. *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, en 78. Il n'y avait donc aucune difficulté à ce niveau-là. C'est vrai que pour les Américains, Paris a une place très particulière et c'est lié non seulement à l'histoire franco-américaine, mais aussi à tous les écrivains de la première moitié du xx^e siècle qui sont venus avant la Première Guerre mondiale, entre les deux guerres mondiales, puis après la seconde Guerre mondiale. Pour Fitzgerald, Hemingway, Chester Himes, Baldwin, Dos Passos, pour beaucoup d'écrivains américains, Paris est une seconde patrie littéraire. Certains agents littéraires pourront vous dire, par exemple, que certains auteurs, tant qu'ils n'ont pas un contrat de cession en France, sont insatisfaits : le fait d'être publié en France a un cachet particulier. C'est quelque chose qui compte encore aujourd'hui.

CC : Oui, cette idée de consécration...

FG : Absolument. Le fait qu'un éditeur français ait publié votre travail. Je dirais que si vous n'avez pas ça, il manque un petit peu quelque chose, et ça, tous les agents le disent ainsi que beaucoup d'écrivains américains. Des écrivains importants vous diront qu'ils ont le sentiment qu'en France, on reçoit leur œuvre d'une façon différente que dans leur propre pays : le regard que porte la France sur leur travail est presque plus important que ce qu'on va leur dire chez eux. Ça tient au fait, aussi, que la France est un petit pays si on le compare aux États-Unis, et que la taille des États-Unis fait que tout se dissout un petit peu, et qu'on peut être célébré à New York et inconnu à Houston, à Lincoln ou à Cleveland. Si on fait le tour un peu de

l'Amérique intellectuelle et culturelle, force est de constater qu'elle a deux gros bastions qui sont la Californie et l'Oregon, Seattle, Portland. Et puis, New York, Philadelphie, Boston, Washington. Donc ça tient à assez peu de choses. Alors que la France, Paris, ont un vernis particulier.

CC : J'ai lu un petit peu des choses et notamment sur James Welch, chez cet ouvrage qu'il a fait sur le passage. Enfin autour du passage du Wild West Show. Justement à Marseille. Vous êtes cité dans les commentaires et vous semblez avoir eu quand même une relation très spéciale.

FG : Oui, et dont j'ai eu la chance et l'honneur de publier toute son œuvre. Il est mort il y a 20 ans. D'ailleurs je pars dans le Montana le 8 juillet, je vais voir sa femme, Lois, qui habite toujours leur maison de Missoula. C'est drôle parce que ce livre, *Winter in the Blood*, revient souvent dans la conversation quand je discute avec de jeunes auteurs américains, pas forcément des auteurs autochtones, d'ailleurs. Ou quand j'accueille un nouvel auteur et que j'envoie un petit mot, j'envoie la liste des auteurs qui sont publiés dans le catalogue, et c'est assez souvent un écrivain sur lequel les autres auteurs réagissent. Il a été célébré dans son pays de son vivant, mais il est peut-être devenu aujourd'hui ce qu'on appelle *a writers' writer*.

CC : Leslie Silko est arrivée un peu plus tard ?

FG : Oui, un peu plus tard : j'ai publié Leslie Silko, dès 92. Elle a eu une œuvre un peu plus erratique. Ensuite, elle a écrit un gros roman formidable et en même temps totalement raté, que j'ai reçu, à l'époque, dans un carton (il n'y avait pas de mail). C'était le manuscrit du roman de Silko, je crois que c'était 2400 feuillets : *Almanac of the Dead*. C'est un roman dans lequel il y a vraiment des passages fulgurants, d'une beauté incroyable. Et puis il y a des tunnels. Enfin, c'était un livre impubliable, il fallait déjà pouvoir en financer la traduction. Je crois que ça aurait donné peut-être, en tout, l'équivalent de 50 000€ de frais de traduction, sans compter la fabrication d'un livre aussi épais. Et après, elle a écrit un roman qui s'appelait *Gardens in the Dunes*, un peu à la Henry James. *Ceremony* est le livre qui l'a fait connaître et qui est considéré comme un classique maintenant, et ce sera l'unique livre que l'on aura publié de Silko. Contrairement à James Welch ou à Louise Erdrich, dont on a publié l'intégralité de l'œuvre, ou encore Sherman Alexie.

CC : Et donc cette collection que vous avez créée, vous l'avez baptisée, créée et on vous a donné carte blanche...

FG : Tout à fait. J'ai eu cette chance-là, en 92. La collection d'origine s'appelait « Terre indienne ». C'était pour moi une façon d'affirmer la présence autochtone en Amérique du Nord et faire aussi que cette culture soit reconnue comme une partie intégrante de l'Amérique. C'est ce que je n'ai jamais cessé de faire, par exemple au Festival America où, chaque année, il y a des écrivains autochtones. J'ai publié aussi des livres d'histoire, d'anthropologie, d'ethnologie — finalement, je suis revenu à mes premières amours. Mais ce qu'il y a de formidable dans l'édition, c'est qu'on peut finalement, à travers des publications, explorer ce qu'on veut. Sur l'Amérique du Nord, j'ai publié les journaux de George Catlin, les photos d'Edward Sheriff Curtis, les livres d'Angie Debo, de John G. Neihardt, de Robert Utley..., enfin des tas de choses. On a publié le premier anthropologue indien, Alfonso Ortiz, les travaux d'historiens américains comme Peter Nabokov ou comme Andrés Reséndez. Là, on vient d'acheter un livre d'un des rares historiens autochtones qui s'appelle Ned Blackhawk, que vient de publier l'université de Yale, un livre formidable, *The Rediscovery of America*, une

histoire de l'Amérique qui donne le premier rôle aux peuples autochtones. Et on a publié, l'année dernière, le livre de Pekka Hämäläinen sur l'Amérique des Sioux. À raison d'un ou deux livres par an, c'est quelque chose que je continue à explorer, et pas uniquement sur l'Amérique du Nord, d'ailleurs : en janvier, on sortira un livre sur une nouvelle histoire des Aztèques à partir des documents écrits en nahuatl après la conquête espagnole. C'est une historienne spécialiste du Mexique précolombien qui s'appelle Camilla Townsend qui a écrit ça. Et l'année prochaine, aussi, un livre de Caroline Dodds Pennock, une historienne britannique qui, elle, s'est intéressée à la venue en Europe, au cours du siècle qui a suivi la découverte de l'Amérique, d'émissaires autochtones venant de tout le continent et qui ont rendu visite aux cours européennes. Pour certains, en tant qu'ambassadeurs ou émissaires, pour d'autres, en tant qu'épouses ou concubines, ou encore en tant que prisonniers de guerre ou en tant qu'esclaves. Ça s'appelle *On Savage Shores* et c'est en fait la découverte de l'Europe par les premiers Américains. C'est absolument passionnant. On a aussi acheté un livre qui devrait être assez retentissant, d'un jeune écrivain et journaliste autochtone du Canada et des États-Unis. Si vous étiez au Festival America, vous l'avez peut-être vu : Julian Brave NoiseCat, qui a écrit un livre sur les cultures autochtones en Amérique du Nord aujourd'hui : *Nous avons survécu à la nuit*. Finalement, j'ai le sentiment que ce qui, à un moment donné, pouvait être vu comme une tare, le fait de s'intéresser aux Indiens, a enfin été réévalué. Pour moi, le contact avec ce monde-là et cette culture-là a radicalement changé ma façon de voir les choses. Intellectuellement, culturellement, politiquement, je pense que je ne serais pas tout à fait le même homme si je n'avais pas eu cette rencontre forcément compliquée, parce que c'est un monde difficile, quand même, un monde où le pathos abonde, et où il y a des moments de vertige, hein ? C'est vrai que ça ne dit pas de très belles choses sur les relations interculturelles, sur les occasions gâchées de rencontres avec l'autre. On en voit toujours des échos aujourd'hui, partout, chez les indigènes qui se battent, en ce moment, contre la destruction des forêts en Amazonie, en Afrique, en Asie. Toutes les questions d'identité, de culture, du rapport au monde, du rapport à l'autre, du rapport à la nature, tout ça, c'est quand même largement véhiculé dans cette littérature. Quand j'essayais de convaincre des éditeurs de publier ces écrivains, c'est parce qu'il y avait dans ces littératures-là quelque chose de bien plus américain que chez tous les auteurs américains qu'on pourrait additionner : il y a un rapport à l'espace, il y a un rapport à la géographie, il y a un rapport au monde vivant.

Toute cette aventure-là s'est déroulée entre 92 et 96, et il y a eu un nombre de livres important publiés dans ces domaines. Et puis je n'ai pas eu envie de m'enfermer pour autant exclusivement dans la littérature autochtone, et j'ai créé la collection « Terres d'Amérique ». À partir de 96, tous les auteurs de fiction qui avaient pu être publiés auparavant sont passés dans cette collection de littérature américaine contemporaine, ou ont été édités dans cette collection. À partir de là, je me suis mis, dans un premier temps, à essayer de publier des auteurs qui n'avaient pas forcément toujours été repérés par des maisons d'édition françaises. Je pense notamment à un grand nombre d'écrivains de l'Ouest. Et puis, petit à petit, ça a dessiné les contours de quelque chose d'un peu plus vaste, avec des écrivains venant de partout dans le pays. J'ai également commencé à publier des nouvelles, un genre qui me séduit particulièrement, et qui a la réputation de ne pas se vendre. Je pourrais entrer au livre Guinness des records de l'édition française, si on en avait un : je crois que j'ai dû

publier au moins soixante-dix ou quatre-vingts recueils de nouvelles, dont des auteurs qui sont exclusivement des auteurs de nouvelles : je pense à Thom Jones, qui est un écrivain formidable, je pense à Charles d'Ambrosio, qui est aussi presque exclusivement un auteur de nouvelles. Et puis après, la nouvelle m'a permis de découvrir un grand nombre de jeunes auteurs américains : Anthony Doerr, Brady Udall, Dan Shawn, Sherman Alexie, qui a commencé, lui aussi, avec des nouvelles. Et puis après ça, j'ai publié des écrivains venant d'à peu près partout, d'origine asiatique, d'origine hispanique comme Dagoberto Gilb, ou d'origine afro-américaine. Enfin voilà, c'est devenu une collection, maintenant, qui épouse un peu les dimensions du continent.

SV : Pour la littérature autochtone, j'imagine que vous êtes identifié par les éditeurs américains grâce à ce catalogue, mais que pour les autres auteurs, ça a été un autre type de travail. Comment est-ce que vous travaillez, en fait ?

FG : Alors c'est vrai que pour les auteurs d'origine autochtone, pendant un certain temps, on voyait l'apparition d'un auteur par décennie : il y a eu Sherman Alexie dans les années 90, David Treuer dans les années 2000, Tommy Orange dans les années de 2010. Depuis la révolution qui a soufflé sur l'édition américaine dans le sillage de *Black Lives Matter* ou #MeToo, on peut dire que maintenant, il y a un auteur autochtone par mois, il y a une production absolument incroyable. Je reçois effectivement, en premier, tous ces manuscrits d'auteurs d'origine amérindienne, mais je dirais que je laisse passer 80 à 90 % d'entre eux, maintenant, parce que je n'ai pas forcément envie de publier des clones de Louise Erdrich ou de Tommy Orange. Mais pour les auteurs qui m'intéressent, c'est vrai que ça compte d'être dans un catalogue en compagnie des auteurs consacrés que j'ai publiés. Tout comme, pour les jeunes auteurs afro-américains que je publie, de savoir que je publie Edward P. Jones, Colson Whitehead ou Marlon James : ce sont des noms symboles. Pour les autres, peut-être que ça a été un petit peu plus compliqué au début parce que, forcément, quand j'ai commencé à m'intéresser à cette littérature, il y avait déjà un grand nombre d'auteurs qui étaient publiés chez d'autres éditeurs. Je pense notamment à tous ceux dont je vous parlais tout à l'heure, qui étaient accueillis à Vincennes dans les années 80 : Richard Ford, Russell Banks, Paul Auster, Jim Harrison et autres : ils étaient déjà en main. Donc il me fallait littéralement construire un catalogue.

CC : Pour prolonger la question de Sophie, est-ce que, pour certains auteurs, le lien est plutôt avec les éditeurs étasuniens ou américains ou, pour certains, ça passe presque exclusivement par les agents ? Est-ce qu'il y a des noms ou peut-être des catégories d'auteurs ?

FG : Tout passe par ceux qui ont les droits : ça peut être l'agent, mais ça peut aussi être l'éditeur s'il a les droits mondiaux, et alors, ça peut aussi être un dialogue avec des gens qui n'ont pas forcément les droits, mais qui sont les éditeurs de tel ou tel auteur. Je serais tenté de dire qu'au fil du temps, on s'aperçoit qu'on a une communauté de goûts avec tel agent ou avec tel ou tel éditeur, et qu'on va s'intéresser aux mêmes choses. Parce que la palette est très vaste, et de mon point de vue, un éditeur ne peut pas publier tout le monde : pour moi, publier tout le monde, c'est ne publier personne. Donc il faut faire des choix et il faut s'en tenir à une certaine ligne, qui est celle que l'on se fixe à soi-même, qui se manifeste à la fois par une certaine exigence et par une certaine ouverture. Et on fait la synthèse des deux. C'est-à-dire qu'il m'arrive de lire des livres que je trouve pas mal mais que je ne me vois pas publier. J'essaie de fonctionner avec l'idée d'arriver à la fin de la lecture d'un

manuscrit qui me fait ressentir des choses particulières, qui me fait ressentir presque physiquement l'envie d'être partie prenante de cette aventure-là. À chaque rentrée littéraire, j'essaie d'avoir un premier roman d'un auteur qui a des qualités particulières. Si je me base sur les cinq dernières années, on a publié un jeune auteur qui s'appelle Stephen Markley, dont le premier roman s'appelle *Ohio*. On a publié *Ici n'est plus ici* de Tommy Orange, on a publié *Lorsque le dernier arbre* d'un jeune écrivain canadien qui s'appelle Michael Christie. L'automne dernier, on a publié *Arpenter la nuit* de Leila Mottley, jeune autrice afro-américaine. Et cette année, on publie le premier roman d'un jeune auteur américain né à Rome, qui s'appelle Dario Diofebi, et qui écrit en anglais. Une fois le manuscrit lu, on sait que ce sont des écrivains qu'on a envie de publier et d'accompagner : c'est le rôle de l'éditeur de mon point de vue, qui est assez particulier parce qu'on est un peu l'écuyer du chevalier, hein, dans les romans ou les films moyenâgeux, c'est à dire qu'on est celui qui porte le bouclier, la lance et cetera. Nous ne sommes pas le chevalier. Mais c'est vrai qu'on a envie d'avoir du respect, et pourquoi pas de l'admiration, pour celui ou celle dont on porte le bouclier, la lance, le casque ; il faut avoir une capacité à accompagner, à être le porte-parole, surtout, parce que la complexité de la littérature étrangère, c'est qu'on s'occupe d'auteurs absents. D'abord, on s'occupe de gens qui n'ont pas d'antériorité, pour la grande majorité d'entre eux, à qui on va bâtir une vie qui est une vie curieuse, parce que c'est une vie littéraire qui se base sur les rares moments où ils sont là et où on peut faire des choses : au moment de la sortie d'un livre ou lors d'un festival ou lors d'un prix, et qui le reste du temps ne sont pas là mais pour lesquels on n'en continue pas moins à faire un travail de relationnel, à entretenir des dialogues avec des libraires, avec des bibliothécaires, avec des lecteurs. Donc je dirais que c'est vraiment quelque chose qui est assez particulier, finalement, et c'est vrai que c'est compliqué de faire ce boulot-là pour des auteurs qui ne nous donnent pas l'envie et la motivation de le faire. On ne vit pas ça forcément pour tous les livres et tous les auteurs. D'abord, tous les livres du même auteur ne sont pas forcément à ranger dans la même catégorie, ils n'ont pas forcément la même ampleur, la même intensité. Il y a parfois deux grands livres dans la carrière d'un écrivain, et le livre d'après peut être un peu un livre de récupération. Mais on se doit tout de même d'avoir envie d'être le porte-voix d'un écrivain et de son travail.

SV : Et vous décidez seul ?

FG : Je décide seul, oui, de ce que je vais proposer à mon boss. Je décide seul, mais ça ne veut pas dire que je ne prends pas certains avis. Si je lis un manuscrit et que je suis très impressionné par le travail, l'ambition, l'intelligence, le fait de lui en parler se justifie totalement. Mais je peux me poser des questions sur un livre. Par exemple, il y a des livres où l'intention est très puissante et où on sent que la voix est forte, et en même temps, techniquement, ça n'est pas forcément parfait au niveau de la construction. Souvent, je préfère un écrivain qui a une voix, une personnalité, même si le premier livre pêche un peu par certains côtés, à quelqu'un qui vous donne un truc qui est super bien ficelé, tout propre, tout net, et où le pouls ne bat pas du tout. Alors il m'arrive de faire lire des livres à des lecteurs et même s'ils émettent un avis négatif, je peux acheter le livre malgré tout, parce que je pense que cet auteur a quelque chose de particulier et que je ne suis pas animé, à aucun moment, par la question : « Est-ce que ça va se vendre ? » Alors ça, je n'y pense absolument jamais. Ce n'est vraiment pas quelque chose qui me préoccupe. J'ai la chance d'être dans une maison centenaire, donc je ne suis pas la poutre qui maintient les édifices en place, et

Dieu soit loué, beaucoup de livres se vendent sur un malentendu, et beaucoup de chefs-d'œuvre ne se vendent pas du tout. J'essaie d'estimer la valeur que peut avoir une œuvre tout en me disant que la lecture, c'est quand même quelque chose d'éminemment subjectif, même si on peut se mettre d'accord sur un certain nombre de paramètres, mais qu'on peut se dire qu'à un moment donné, quand le livre sera entre les mains d'un journaliste, d'un libraire, et bien si le texte a de quoi se défendre c'est que la partie est gagnée, en fait.

CC ou SV : Quels sont les livres qui ont eu le plus de succès dans votre catalogue ?

FG : Il y a eu des succès phénoménaux, comme *Le fils*, de Philipp Meyer, un jeune auteur qui écrit depuis 20 ans, mais qui n'a publié que deux livres : le premier, *American Rust*, qui se passait en Pennsylvanie, et le second, *Le Fils*, l'histoire d'une famille au Texas de 1830 à nos jours, avec en filigrane une lecture critique du rêve américain, qui a été un très gros succès en France. On en a vendu plus de 100 000 exemplaires. Il y a eu le succès de livres d'auteurs, comme Louise Erdrich, Joseph Boyden. Il y a eu le succès d'auteurs comme Donald Ray Pollock, *Le diable tout le temps*, un écrivain de l'Ohio. Il y a eu le succès d'Anthony Doerr, *Toute la lumière que nous ne pouvons voir*, qui s'est aussi vendu à plus de 100 000 exemplaires, et qui a eu le Pulitzer. Il y a eu, bien entendu, avec Colson Whitehead, *Underground Railroad* et *Nickel Boys*. Tous les jeunes auteurs dont je vous parlais tout à l'heure, les premiers romans de ces dernières années, ce sont des livres qu'on a vendus à vingt ou vingt-cinq mille exemplaires, ce qui, pour un premier roman, est exceptionnel. Quand aujourd'hui on arrive à vendre quatre ou cinq mille exemplaires, on est très contents. Mais c'est aussi parce que je publie peu : en fiction, je publie environ dix livres par an, le même nombre qu'il y a cinq ans, dix ans, quinze ans, vingt ans. Donc c'est vrai que ça oblige à faire des choix : quel type d'auteur on veut publier pour ne pas publier le même auteur à l'infini, sous des identités différentes ; et puis pour aussi essayer de refléter la diversité américaine dans toutes ses nuances.

SV : Vous avez des regrets ?

FG : Des regrets ? Pas beaucoup. Il m'est arrivé, par exemple, de regretter de ne pas avoir eu le manuscrit de tel ou tel auteur à un moment donné, mais généralement, je me suis débrouillé pour les récupérer après, ces auteurs. Par exemple, pour Philipp Meyer, quand, à la fin des années 2000, le manuscrit de son premier roman a tourné, il s'avère qu'à l'époque, il avait un agent anglais. Et j'ai des contacts avec des agents anglais. J'ai d'ailleurs des auteurs anglais et irlandais dans mon catalogue, parce que je ne voulais pas m'en enclaver dans la littérature américaine, donc dans une moindre mesure, j'ai des auteurs australiens, néo-zélandais, irlandais et britanniques. Et donc je n'avais pas le contact de Meyer, et quand je me suis intéressé à son texte, les choses étaient déjà faites. C'était Denoël qui avait publié ce livre sous le titre *Un arrière-goût de rouille*. Et ça m'avait d'ailleurs un peu fait tiquer, à l'époque, parce que j'avais publié peu de temps auparavant un recueil de nouvelles d'un jeune écrivain canadien, Craig Davidson, *Un goût de rouille et d'os*, que Jacques Audiard a adapté après, au cinéma, sous le titre *De rouille et d'os*. Et finalement, Denoël s'en est très mal occupé. Et quand le manuscrit de *Le Fils*, qui est un roman américain, est arrivé... Vous l'avez lu ? Lisez-le parce que franchement, ce que j'ai ressenti à la lecture de ce livre, enfin, c'est comme *Le Diable, tout le temps* de Donald Ray Pollock : des livres qui nous font un peu, comment dirais-je, vaciller en tant que lecteur, hein ? On n'en croit pas ce qu'on a sous les yeux. Moi, c'est la sensation que je recherche, ça. Quand je lis

un manuscrit, j'ai envie d'être épaté, ébloui d'être emporté, d'être ému. Enfin voilà, et je me souviens qu'à la lecture du manuscrit du deuxième roman de Philipp Meyer, je m'étais dit : « C'est incroyable qu'un jeune écrivain ait pu écrire un livre de cette force-là. Je me suis débrouillé, il y avait énormément de monde sur la place pour ce roman-là, et c'est là l'intérêt d'être dans une maison comme Albin Michel, qui a des moyens, c'est vrai qu'on peut aller au combat avec les armes qu'il faut pour s'assurer qu'on emporte la bataille.

SV : Et donc vous avez acquis les droits du deuxième Meyer et récupéré les droits du premier ?

FG : Tout à fait. On a récupéré le premier qu'on a republié sous une traduction révisée, et là, j'attends le manuscrit de son nouveau roman. C'est un écrivain très singulier. Il me rappelle Hemingway, même s'il n'est pas du tout de la même époque, ni de la même génération, mais il a en lui un truc presque physique, presque animal. C'est un travailleur, quelqu'un qui a une vision, impressionnant alors que c'est un type qui a quarante, quarante-cinq ans aujourd'hui.

CC : Si je peux me permettre, on a déjà dû beaucoup vous poser cette question, et dans mon esprit elle n'est pas militante, mais parmi tous les noms que vous avez cités, il y a énormément d'hommes...

FG : J'ai parlé de ceux qui avaient eu du succès, mais le catalogue inclut par exemple Louise Erdrich, et j'aime aussi énormément le travail de Karen Russell, qui est l'une des jeunes écrivaines américaines les plus singulières d'aujourd'hui, qui a une imagination absolument phénoménale. J'aime beaucoup, aussi, le travail de Sana Krasikov qui est une jeune écrivaine américaine d'origine géorgienne, dont on avait publié, lors d'une rentrée littéraire, le premier roman formidable, *Les patriotes*, l'histoire d'une famille écartelée entre la Russie et l'Amérique du début du xx^e siècle à aujourd'hui. Je pense aussi à Robin MacArthur. Et puis, elle arrive dans la maison et on est ravis de l'accueillir : je publierai, en janvier, le nouveau roman de Barbara Kingsolver qui vient d'avoir le prix Pulitzer. C'est un écrivain que je lis depuis longtemps mais qui était publiée jusqu'à présent chez Rivages et qui a eu envie de changer de maison.

SV : Comment est-ce qu'elle est venue chez vous ?

FG : Son agent avait déjà tenté de la faire changer de maison pour le livre précédent, et j'avais dit non parce que je trouvais que ce n'était pas facile de réussir à la faire venir avec un livre qui était peut-être un peu plus exigeant. Parce que les éditeurs ne sont pas des magiciens non plus, hein, et il faut, pour aller livrer bataille, avoir quelque chose de solide. Là, c'était un contexte assez particulier parce que Rivages est une maison qui a beaucoup changé ces dernières années, d'où beaucoup d'éditeurs et beaucoup d'auteurs sont partis, et je pense que Kingsolver était l'un des derniers auteurs un peu importants à être toujours là. Et là, je serais tenté de dire que c'est un peu les derniers prix Pulitzer qui ont joué en ma faveur : c'est vrai que ces huit dernières années, on en a publié cinq. Et aussi le fait qu'elle partage aux États-Unis la même éditrice que Louise Erdrich. Voilà, il y avait des affinités.

CC : Le réseau compte beaucoup.

FG : Beaucoup, absolument. Et je ne savais pas du tout, quand j'ai acheté ce roman, *Demon Copperhead*, qui n'était pas encore sorti aux États-Unis, qu'il s'approcherait du million d'exemplaires vendus. Elle a remporté le prix Pulitzer, elle vient de remporter le Women's Prize en Angleterre. C'est devenu un phénomène. Peut-être que ce qui

joue en ma faveur aussi, c'est qu'il y a beaucoup de changements dans l'édition : ça tourne beaucoup et je suis l'un des rares qui ne tourne pas, puisque je terminerai ma carrière là où je l'ai commencée. J'aurai passé quarante ans de ma vie dans une seule et même maison, ce qui n'arrive plus. Ça, je pense que ça doit aussi jouer en ma faveur. Et puis aussi, je pense que dans le cas de Barbara Kingsolver, se retrouver dans un catalogue où elle est aux côtés d'auteurs reconnus... Quand je suis arrivé chez Albin Michel, en 90, la maison n'était pas forcément connue pour son catalogue américain : à l'époque, Ivan Nabokov avait publié des auteurs comme Doris Lessing, comme V. S. Naipaul, comme Nadine Gordimer, même s'il a publié Jayne Anne Phillips, par exemple. Son prisme était britannique. Il est parti chez Bourgois en 90 ou en 92 en emportant dans ses bagages un livre qui, dans le contrat, avait été signé pour Albin Michel et qui, finalement, verra le jour chez Bourgois. Et c'était un livre de Toni Morrison. C'est à dire que s'il était resté, Toni Morrison aurait été publiée ici et donc du coup, c'est vrai qu'il a fallu construire ce catalogue, et construire un catalogue, ça demande du temps, ça demande de la patience, de la persévérance. J'ai eu la chance, chez Albin Michel, d'être dans une maison où on m'a laissé du temps, et où on n'a pas été forcément soucieux de la rentabilité ou des résultats immédiats.

SV : Ils sont venus ces résultats. Vous dirigez une des belles collections de la maison...

FG : Tout à fait. Et puis vient un moment donné, aussi, où, dans une maison d'édition, l'image compte autant que le chiffre d'affaires. Certains auteurs n'ont pas forcément fait des scores phénoménaux, en termes de ventes, mais ont eu un formidable accueil de la presse, par exemple. Ce sont des choses qui comptent aussi.

CC : Au sujet justement de la presse et des critiques : lorsque vous étiez venu à Aix, on avait parlé des programmes de MFA aux États-Unis et vous avez dit que vous trouviez que beaucoup de manuscrits qui sortaient de ces ateliers étaient un petit peu lisses, mais au sujet de la critique, est-ce que ça vous arrive de lire la critique universitaire, française ou américaine ? Est-ce qu'on vous envoie des textes qui paraissent sur vos auteurs ?

FG : Pour la critique française, non, jamais, mais j'ai des alertes Google, donc s'il y a une publication quelque part, elle remonte parfois jusqu'à moi, mais sinon je serais tenté de dire que contrairement aux États-Unis où c'est très perméable, en France c'est très imperméable. Je ne sais pas ce que vous ressentez, vous, mais j'ai le sentiment qu'en fait l'édition et l'université n'ont que très peu de contacts.

SV : J'ai l'impression que le contact principal, c'est la traduction. Il y a des universitaires qui sont aussi traducteurs.

FG : Oui, mais il n'y en a pas tant que ça, en fait. Il y a quand même beaucoup de traducteurs qui ne sont pas universitaires aujourd'hui.

SV : Comment vous choisissez les vôtres ?

FG : Il y a des traducteurs que l'on a rencontrés, ou avec lesquels on a fait un bout de chemin : des gens qui ont pu être au prix Maurice Edgar Coindreau, qui ont pu être à l'origine de l'ATLF ou des Masters de traduction. Et puis on regarde beaucoup ce qui se fait chez les autres. Quand on rencontre d'autres éditeurs, on peut avoir des conversations à ce sujet et apprendre qu'untel est vraiment fiable, et donc on a tous ces petits outils qui permettent éventuellement de repérer des gens. Et quand on fait l'acquisition d'un auteur qui se rapproche de l'univers de tel autre écrivain qui publie ailleurs, on va avoir tendance à proposer au traducteur de cet autre auteur de lire l'ouvrage. On peut faire des rapprochements, parfois, basés sur le thème de l'œuvre, ou sur l'écriture ou le degré de difficulté, par exemple. J'ai fait la connaissance d'une

traductrice formidable, qui est par ailleurs auteur et metteur en scène, Sarah Gurcel. Quand on a récupéré Philipp Meyer, avec *The Son*, elle avait traduit pour Denoël le livre qu'on a récupéré bien longtemps après, et donc je lui ai proposé naturellement de le traduire le nouveau Meyer, et c'est comme ça qu'elle a travaillé sur d'autres livres par la suite. Elle est devenue la traductrice de Louise Erdrich, après qu'Isabelle Reinharez, qui en avait traduit un bon nombre, a décidé de prendre sa retraite. Parfois, des traducteurs viennent nous démarcher et on leur fait faire un essai de traduction, qui se révèle être une bonne surprise. Parce que très souvent, on peut imaginer que pour être traducteur, il suffit de connaître l'anglais, mais c'est plus compliqué que ça. Il faut surtout être capable de très bien écrire en français et d'être intéressé par la langue française, ses difficultés, sa grammaire, sa syntaxe, son vocabulaire, son orthographe. Je dirais qu'il faut presque, de mon point de vue, bien entendu, avoir une bonne connaissance de l'anglais, pouvoir comprendre ce qu'on a sous les yeux, mais surtout savoir écrire. Et ça ne s'improvise pas, le goût et le talent pour l'écriture.

SV : Et est-ce que vous avez les mêmes traducteurs pour la fiction et la non-fiction, ces ouvrages anthropologiques, ethnologiques dont vous avez parlé tout à l'heure ?

FG : Ça peut être le cas, et ça peut aussi être que des traducteurs qui n'ont pas du tout envie de traduire de la fiction. Je pense que la fiction représente un autre défi, celui d'être au service du style de quelqu'un d'autre, d'essayer de pas calquer le style de l'auteur, mais de recréer quelque chose. Il y a certains traducteurs qui sont plus à l'aise avec les livres d'histoire, qui ne se sentiraient pas forcément à l'aise avec la réécriture que suppose la fiction. Je me souviens qu'à un moment donné, une amie, une universitaire qui traduisait de la non-fiction, avait voulu traduire de la fiction, et le résultat était catastrophique. Il faut avoir un peu des velléités d'auteur, en fait, pour être traducteur. On a plusieurs traducteurs qui sont par ailleurs des auteurs. Et ils n'ont pas le même rapport à la traduction que des traducteurs qui n'écrivent pas.

SV : Quelques mots du festival America : à partir de quel moment avez-vous commencé à songer à cette idée-là ?

FG : L'idée est venue, je dirais, des problèmes que l'on a avec la littérature étrangère, comme je le disais tout à l'heure : les écrivains que l'on publie sont par définition absents, et promouvoir des absents, ça n'est pas très simple, même si on essaye, bien entendu, de les rendre présents au fil des conversations qu'on peut avoir, des rencontres, des rendez-vous. C'est vrai que la présence d'un auteur étranger se limite souvent à la promotion, donc il va venir au moment de la sortie du livre, ou un ou deux mois avant la sortie du livre. Donc, il rencontre des journalistes, éventuellement on organise un déjeuner ou un dîner avec des libraires ou on fait une rencontre dans une librairie anglophone, mais c'est très rare que cet auteur puisse avoir des interactions avec des lecteurs, et encore plus rare qu'ils puissent rencontrer des écrivains qui lui ressemblent. Après avoir fréquenté, dès l'année qui a suivi sa naissance, le festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo, j'ai eu envie de créer un festival différent mais qui s'inscrit dans cette filiation-là : rendre une littérature vivante en invitant un nombre d'écrivains qui permet une certaine représentativité. Quand on invite un écrivain américain, il n'est représentatif que de lui-même. Quand on en invite quatre ou cinq, pareil. Quand on en invite soixante ou soixante-dix, là, forcément, ça donne quelque chose. Je trouvais que, malgré l'intérêt que la littérature américaine peut susciter chez les lecteurs français et plus généralement dans la

société, il n'y avait pas d'événement qui la célèbre, d'une certaine façon, alors que c'est quand même une partie du monde avec laquelle on a des liens assez particuliers. Je dirais qu'aucun pays européen n'a autant rêvé d'Amérique que le nôtre. On a possédé le Canada, on a eu une aventure en Amérique, une aux États-Unis qui a mal tourné avec la vente de la Louisiane, on a envahi Haïti, on a eu des rêves au Mexique, et ce qui reste de tout ça, ce sont les communautés de francophones du Québec, de l'Ontario et du Manitoba, les enclaves acadiennes en Nouvelle-Écosse et cajuns en Louisiane, le département de Saint-Pierre-et-Miquelon, les départements de Martinique et de Guadeloupe. On est le seul pays à avoir autant investi sur ce rêve américain et paradoxalement, on n'avait pas d'événement d'ampleur. J'ai commencé à réfléchir à ça assez rapidement, vers la fin des années 90, mais un festival, c'est un sacré défi, ça veut dire qu'il faut avoir le soutien d'une ville, ça veut dire qu'il faut pouvoir investir des lieux. Et étant donné que ma voix à Vincennes porte plus particulièrement qu'ailleurs, je suis allé, peut-être en 99 ou 2000, voir le maire de Vincennes de l'époque à qui j'ai parlé de ce projet de créer un festival qui célébrerait la littérature américaine dans sa diversité, à savoir l'Amérique du Nord englobant le Mexique, les Caraïbes, Cuba, les États-Unis et le Canada. Et il a dit oui, et c'est comme ça qu'on s'est lancé dans les travaux de la préparation de la première édition qui a eu lieu en 2002. Pour moi, c'était essayer de disposer d'un événement qui soit le reflet de la production éditoriale dans son ensemble, c'est à dire qu'America, c'est 40 à 50 éditeurs français et francophones, puisqu'il y a des éditeurs québécois qui sont aussi partenaires. Et puis c'est un festival qui est très largement ouvert à l'interprofession : depuis 2002, il y a des traducteurs, des libraires, des critiques littéraires, des éditeurs, tous ceux qui, de près ou de loin, font et accompagnent la littérature. Enfin, les littératures américaines sont présentes à ce moment-là : on fait en sorte, à travers des thématiques, de créer un dialogue entre la France et le continent américain. La chance que l'on a eue, c'est que ça a pris assez rapidement, finalement, et qu'au bout de 20 ans, on a accueilli, je crois, pas loin de 600 auteurs, et que c'est devenu un rendez-vous un peu incontournable, qui n'aura dû son absence qu'à la pandémie en 2020. Ça me semble être un outil intéressant, et les éditeurs le disent, d'ailleurs : quand il n'y a pas America, c'est plus dur de lancer des romans américains parce qu'il n'y a pas l'accompagnement médiatique qui va de pair. Et le Grand Prix de littérature américaine, qui est le dernier maillon, est né en 2015. J'y réfléchissais depuis un petit moment déjà, je trouvais souvent que les choix des grands prix littéraires nationaux, en littérature étrangère, étaient soit décevants, soit le résultat de tractations, d'un lobbying ou d'un calcul. Je trouvais paradoxal que, étant donné l'histoire de la littérature américaine en France et de sa réception, qu'il n'y ait pas quelque chose qui accompagne particulièrement un roman américain. En 2015, on a donc créé la première édition du prix, avec un jury composé de libraires, de journalistes, de critiques littéraires et d'éditeurs, et là, on va donc le remettre pour la 9ème fois. Et c'est un formidable outil parce que c'est vraiment un accompagnement : le prix est remis tous les ans au mois de novembre, le livre est remis en place avec une bande et on a vu l'impact que ça avait sur les ventes. C'est devenu ce que ça devait être, à savoir un outil qui essaie de distinguer un roman américain qui a des mérites particuliers, et qui envoie un signal à un moment où on offre des livres.

CC : Vous êtes un formidable prescripteur à tous les niveaux.

FG : America n'a lieu que tous les deux ans, et j'avoue que l'année sans, on l'apprécie particulièrement parce que c'est quand même un monstre à porter sur les épaules,

pendant quelques mois, et aussi en termes de charge mentale. Je serais ravi de le consommer en tant qu'éditeur, mais je ne suis pas toujours super ravi de le produire en tant que cheville ouvrière : c'est formidable et en même temps, c'est une montagne de détails. C'est un casse-tête sans fin, des pressions de toutes parts, mais bon, je dirais que la satisfaction, c'est de voir la réception de l'événement, le plaisir qu'ont les auteurs, le plaisir qu'ont les festivaliers. Ça vaut la peine, parfois, de payer de sa personne pour que des choses se passent, et je suis très heureux du résultat, de ce que ça crée, de ce que ça entretient. Le Grand Prix de littérature américaine, c'est nettement moins prenant : il faut simplement lire beaucoup pour qu'à la première réunion, ça fonctionne. Nous sommes 10 à la première réunion, fin août, et chaque membre apporte un livre qu'il a envie de défendre ; la responsabilité de chacun, c'est de faire ce travail-là. Bien évidemment, les 3 éditeurs qui sont dans le jury n'ont pas le droit de proposer un livre dont ils sont l'éditeur, ce qui paraît la moindre des choses. Et après ça, une fois qu'on a notre première sélection de 10 titres, chacun d'entre nous va lire pendant les 2 mois et demi qui séparent la première de la deuxième réunion. Et on arrive à une sélection de 3, et puis après on arrive à élire un lauréat, à bulletins secrets, après des réunions, des discussions et des échanges nourris et animés souvent. Mais c'est intéressant, j'ai le sentiment qu'on a développé jusqu'à présent un système marqué par la probité, le sérieux. Généralement, on ne sait pas du tout ce qui va sortir du chapeau. C'est inattendu, inattendu. Par exemple, je m'attendais pas du tout, l'année dernière, à ce que ce soit Anthony Doerr qui ait le prix. Mais je compte m'arrêter là, pour toutes ces choses autour de la littérature américaine. Enfin, je dirais qu'il me semble que ma contribution a été jusqu'à présent suffisante, et je n'ai pas beaucoup d'autres idées. J'en avais une que je mettrai peut-être à exécution avec d'autres éditeurs. Il y a, aux États-Unis, depuis quelques années, un événement qui se passe en février ou mars, qui s'appelle le Winter Institute. Je ne sais pas si vous en avez entendu parler. C'est une sorte d'événement auquel sont conviés les libraires, un événement qui réunit des maisons d'édition très différentes et qui vont faire intervenir les auteurs, parfois de jeunes écrivains inconnus. J'en parlais à certains éditeurs ces dernières semaines : on rencontre parfois, les uns et les autres, des difficultés à imposer de jeunes auteurs qui sont également inconnus, mais si on décidait, par exemple, d'être quatre ou cinq à faire venir chacun un jeune auteur inconnu, on pourrait transformer ce handicap en quelque chose d'un peu plus fort. On pourrait imaginer, une fois par an, la venue concomitante de quelques jeunes écrivains et de présenter ça comme un véritable projet pour accompagner de nouvelles voix, faire des déplacements en province, faire des événements publics à Paris, avec des journalistes, avec des influenceurs. C'est vrai que ça devient plus difficile, maintenant, d'être créatif parce qu'on vit dans un monde où tout est atomisé, où l'information est totalement dissoute dans la masse. Est-ce que c'est lié à l'ère numérique ? En partie certainement, mais en tous cas, c'est vrai qu'à une époque, c'était nettement plus simple de publier des livres avec un minimum de résultats et d'efficacité. Aujourd'hui, surtout avec les années de la décennie 2020 qui se sont succédé en étant plus ou moins pires les unes que les autres, on sent quand même que c'est difficile.

CC : Ce qui m'amène à poser une question : est-ce que vous travaillez avec d'autres directeurs de collection, dans la littérature américaine, d'autres maisons d'édition ?

FG : Bien sûr, oui, bien sûr, bien évidemment. On se croise, on déjeune ensemble. Parfois, si on a des affinités personnelles ou si on se connaît depuis un certain temps.

Et bien évidemment on va échanger, les années où America a lieu, encore davantage, puisque généralement la préparation d'America commence un an avant par une grande réunion auquel on convie tous les éditeurs qui sont concernés de près ou de loin par le sujet. C'est là, généralement, qu'on présente la thématique retenue pour l'année suivante et où on leur demande de nous envoyer des informations sur leur programme jusqu'à l'automne suivant où on commence un peu à enclencher les travaux préparatoires. Alors, bien évidemment on va échanger sur le climat actuel, sur tel ou tel agent, sur telle ou telle difficulté ou au contraire tel ou tel succès. Enfin, oui, on a on a des occasions tout de même de se parler les uns les autres. Après, on est tous concurrents, donc c'est vrai que si je lis un livre génial, je ne vais pas appeler les autres pour leur dire je viens de lire un livre génial...

CC : Mais justement, je me posais la question, est-ce qu'il peut arriver exceptionnellement qu'un éditeur se dise : « J'ai reçu un livre, ce n'est pas pour nous, ce n'est pas notre rayon. Je vais en parler à un collègue » ?

FG : Ça peut se produire, oui. Le plus souvent, on va en parler à l'agent : « Ça n'est pas pour moi, mais vous devriez l'envoyer à un tel et un tel. » Je le fais assez régulièrement parce qu'on ne peut pas aimer tous les livres, et puis qu'on ne peut pas tout publier, et si on m'envoie quelque chose qui, à l'évidence n'est pas pour moi pour telle ou telle raison, j'aurais tendance à donner des pistes à l'agent. Après, est-ce que les autres le font... Peut-être, je ne le sais pas, je serais tenté de dire que quand même dans ces moments-là « chacun pour soi et Dieu pour tous », parce qu'on reste des concurrents. On peut... comment dirais-je... s'affronter sur certains points, ça n'arrive pas forcément très souvent mais ce n'est pas rare. Par exemple pour Tommy Orange, quand le manuscrit de son roman a été mis sur le marché, il y avait, je crois, douze maisons d'édition en compétition. Et là, objectivement, ce qui nous a valu d'être choisis par Tommy Orange, c'était qu'on publiait James Welch ou Louise Erdrich, et qu'il s'est dit que ça faisait sens pour lui de se retrouver à cet endroit-là ; tout comme ça certains auteurs afro-américains sont venus chez nous parce que Colson Whitehead était là. C'est vrai que ce sont des noms qui servent un peu de repères, parfois...

SV : Ce qui rend justice à votre travail d'éditeur, de construction d'un catalogue...

FG : Oui, tout à fait. Un catalogue, c'est un peu une famille, une drôle de famille, mais une famille tout de même. Je serais tenté de dire que dans le dialogue avec les agents, ce que les Américains appellent *the list*, ça va vraiment compter dans le fait, par exemple, qu'on va choisir de vous soumettre en exclusivité le manuscrit d'un jeune auteur, en vous donnant un droit de premier regard. En fait, ça arrive assez souvent maintenant, à la fois peut-être pour des raisons liées à la solidité de la maison, et à la permanence de ma présence, peut-être. Ce sont des éléments qui font qu'au fil du temps, Albin Michel est devenu aujourd'hui, je pense, l'une des cinq maisons d'édition auxquelles les éditeurs ou les agents américains pensent. Ce qui n'était pas du tout le cas quand j'ai commencé ! Qui sont les quatre autres ? Gallimard pour le prestige de la maison même si son catalogue de littérature américaine n'est peut-être pas à la hauteur de la réputation de la maison ; Actes Sud, même si c'est une maison qui connaît quelques difficultés à l'heure actuelle ; L'Olivier, qui a quand même un catalogue en littérature américaine digne de ce nom.

CC : Bourgeois ?

FG : Plus maintenant, malheureusement. Leurs deux grands auteurs emblématiques, Jim Harrison, et Toni Morrison, ne sont plus de ce monde. C'est assez compliqué parce que, finalement, les maisons d'édition sont aussi fragiles, vous savez. Il suffit qu'il y ait un changement, quelqu'un s'en va ou meurt, ou quelqu'un se fait virer et tout peut s'écrouler derrière parce que, souvent – c'est le cas aux États-Unis aussi –, une maison, c'est une personne avec sa culture, avec ses contacts, ses goûts, son réseau et si cette personne-là s'en va, rien ne dit que ça va continuer derrière. C'est un démenti pour tous ceux qui pensent finalement que les gens sont interchangeable.

SV : Et quelles nouvelles petites maisons vous voyez émerger dans ce domaine ?

FG : Dans le domaine de la littérature américaine, bien évidemment il y a Gallmeister, sur un créneau assez particulier. J'ai lu récemment une interview qu'Oliver Gallmeister a donnée au *Figaro Magazine*, où il déplorait le fait qu'on ne trouve plus d'auteurs aux États-Unis, ce qui m'a semblé être un constat pour le moins étrange. Il ajoutait qu'on ne pourrait plus publier aujourd'hui Philip Roth ou Bukowski. Et c'est vrai qu'il y a des mouvements de balancier, donc forcément on atteint des extrêmes dans les deux sens. Mais je ne suis pas persuadé qu'il ne soit pas sain que la littérature évolue : elle reflète la marche de la société, du monde, et moi, je la trouve aussi passionnante aujourd'hui qu'elle pouvait l'être il y a dix, vingt, ou trente ans. Mais voilà, on ne vit plus dans les années 70, ou dans les années 80. Je me réjouis d'avoir des écrivains différents... En janvier, on va publier le roman de Barbara Kingsolver, et en février, un premier roman d'une jeune Afro-Américaine qui s'appelle Jocelyn Nicole Johnson, qui a écrit un court roman, *My Monticello*. En avril, on sortira le deuxième roman d'un écrivain d'origine cherokee, Brandon Hobson, et en mai, le nouveau roman de Vendela Vida, une autrice de la côte Ouest... Je cherche les femmes parce que je pense à votre remarque de tout à l'heure ! [Rires] Peut-être que, parce que je suis un homme, je prête attention aux œuvres écrites par des hommes, qui résonnent particulièrement dans mon esprit. Encore que je n'en sois pas conscient ! C'est vrai que la littérature écrite par des femmes peut parfois aborder des sujets dont je suis moins proche, par exemple les romans qui tournent presque exclusivement autour du couple, de l'adultère, de l'anorexie ou de l'inceste, ou des relations mère-fille... Il y a tout un important volet de la littérature américaine, comme française d'ailleurs, qui tourne autour de ces sujets, et c'est vrai que ce sont peut-être des auteurs qui vont moins me toucher. Je ne mets pas forcément un sexe sur les livres, mais c'est une question que je me pose. Bien évidemment, j'essaie d'y faire attention, mais étant donné que les hommes sont une espèce en voie de disparition dans l'édition française, je maintiens les quotas. Dans certaines listes aux États-Unis, ce n'est pas vrai de toutes, mais il y a certaines maisons d'édition ou certaines agences où vous ne trouverez le livre d'aucun homme. Je trouve ça un peu dangereux : autant l'idée d'avoir une littérature américaine écrite uniquement par des hommes blancs m'effraie, bien évidemment (je me suis toujours un peu inscrit contre ça), autant voir totalement disparaître les hommes, quelle que soit leur couleur, me paraît inquiétant aussi.

CC : Si je peux revenir sur quelque chose que vous avez évoqué tout à l'heure : vous parlez directement avec les agents américains ?

FG : Les agents américains, oui. Il y a des co-agents en France, bien sûr, et on passe par eux, mais on maintient tout de même le lien direct. Par exemple, tous les ans au mois de février, je pars passer environ huit jours à New York pour faire une tournée, avec environ une trentaine de rendez-vous sur cinq jours, où je vois les gens ayant du temps, c'est-à-dire que je peux passer une heure dans un bureau, ou avoir une conversation pendant le petit déjeuner, le déjeuner ou le dîner. Généralement, ce sont des personnes avec lesquelles je suis déjà en lien, que je connais depuis longtemps ou dont je publie les auteurs ; des éditeurs ou des agents avec lesquels il y a une communauté de goût. C'est une relation directe qui se fait en plus de la relation qu'on a avec les agents français à qui je parle souvent et avec qui je déjeune très régulièrement. Pour ce qui est des agents français, il y en peut-être quatre ou cinq qui sont incontournables, peut-être une dizaine en tout, alors qu'aux États-Unis, ils sont plusieurs dizaines. Aller à New York, avoir des conversations avec des éditeurs ou avec ceux qu'on appelle les agents premiers – qui ne se déplacent pas forcément dans les foires de Londres et Francfort, qui sont les deux grands moments où l'édition internationale se réunit –, ça permet d'avoir des infos, d'entendre parler de tel ou tel jeune auteur. Par exemple, l'année précédant l'arrivée sur le marché du roman de Tommy Orange, j'étais à New York et un soir, j'avais rendez-vous avec Nicole Aragi, l'agent de Donna Tartt, Colson Whitehead, de Jonathan Safran Foer, en plus d'une foule de jeunes d'auteurs. Nicole est arrivée avec un jeune homme qu'elle venait de présenter aux éditeurs américains – maintenant, quand un jeune auteur a un manuscrit, ils font le tour des maisons d'édition, il y a des rencontres, des conversations, ce qui permet à l'écrivain de choisir la maison où il veut aller. Donc ce soir-là, elle était accompagnée de Tommy Orange, et on a passé presque une heure et demie à discuter de choses et d'autres, à se rendre compte qu'on avait des relations communes dans le monde indien... Et ça a certainement joué, en plus du reste, au moment où il a fait le choix de venir chez nous alors que nous n'étions sans doute pas ceux qui avions offert le plus d'argent pour son premier roman. Chacun de ces voyages me permet toujours de concrétiser quelque chose avec un écrivain, de découvrir quelqu'un que je ne connaissais pas ou d'entendre parler d'un livre que je vais attendre impatientement. C'est toujours un moyen de privilégier la relation directe, ça participe du lien privilégié qui, le moment venu, va faire en sorte qu'on va vous proposer quelque chose que vous n'attendiez pas, d'accueillir tel jeune écrivain proche de tel auteur, de lire son manuscrit. C'est un milieu où les relations comptent, où les cultures personnelles comptent.

SV : Tout à l'heure, vous avez dit : « Je suis un des rares, finalement à avoir commencé ma carrière ici et je la terminerai ici ». Et quand vous parliez de ce catalogue que vous avez construit, avec tous ces liens, tous ces réseaux, tous ces gens que vous connaissez, je me suis demandé si vous aviez dans l'esprit de former, de trouver quelqu'un qui prenne le relais le moment venu. Bien évidemment, je suppose que ça se prépare...

FG : Oui, bien sûr, trouver quelqu'un qui prenne le relais, et ça se prépare, bien évidemment. Si tout va bien et que les choses ne sont pas rendues compliquées par un facteur quelconque, je me vois rester jusqu'en 2030 et après, passer le relais. Je me mettrai en quête... C'est vrai que j'ai présent à l'esprit le moment où il faudra trouver quelqu'un qui continuera avec sa personnalité, tout en maintenant aussi un certain nombre de choses.

SV : Parce qu'il y a le catalogue, on le comprend bien, mais on voit bien aussi à quel point il y a tout le reste autour, vos contacts, vos constructions de réseaux...

FG : Tout à fait ... C'est quelque chose que j'ai présent à l'esprit, comme je l'ai pour la librairie Millepages, comme je l'ai pour America. Alors au festival, nous sommes bénévoles, donc rien ne m'empêchera de continuer à y tenir un rôle constructif, mais entendons-nous bien : à quatre-vingts ans, j'aurai peut-être envie de faire autre chose, je ne me vois pas rester quand même. Je pense qu'à un moment donné, c'est bien de transmettre et puis de tourner la page. Même si, quand on est lecteur, on ne la tourne jamais vraiment !

SV : Pour un jeune éditeur, ça doit être extrêmement impressionnant : Albin Michel, la collection que vous avez créée...

FG : Oui, mais ça peut aussi offrir de belles bases, faire envie. Je pense que d'ici 2030, on aura ajouté quelques belles pages. On pourra céder quelque chose qui est en bonne santé. Il faut du temps pour consolider la carrière d'un écrivain. Le temps est un concept qui nous échappe, mais c'est l'élément primordial de la vie des livres et des auteurs. On ne bâtit pas une œuvre en deux romans, il faut parfois dix, vingt, ou trente ans pour voir un écrivain prendre toute la place qu'il mérite et affirmer une œuvre, n'est-ce pas ?

SV : Justement, j'y pensais quand Cormac McCarthy est mort la semaine dernière, j'ai lu un article de Joyce Carol Oates dans lequel elle disait, comme tout le monde, que McCarthy a une œuvre exceptionnelle, mais aujourd'hui, ce ne serait plus possible de publier un tel auteur, une œuvre aussi exigeante ; qu'aujourd'hui il était célébré comme un des plus grands, mais que ça avait pris trente ans et que les éditeurs aux États-Unis, disait-elle, ne sont plus prêts à attendre tout ce temps-là pour construire un écrivain.

FG : Il est vrai que l'époque est radicalement différente. Cela dit, je pense qu'il y a encore des maisons d'édition aujourd'hui, ou des éditeurs qui peuvent faire entendre leur voix. C'est vrai que jusqu'à 1992 et *De si jolis chevaux*, pour McCarthy, c'était l'échec permanent, ses livres ne se vendaient pas. Il n'a dû la continuité de ses publications qu'à un éditeur de chez Random House, qui s'appelait Albert Erskine, qui a été vraiment son lecteur, quelqu'un qui a vraiment tout fait depuis son deuxième livre. Quand il est parti à la retraite, Cormac McCarthy a décidé de prendre un agent. Il a été représenté par une femme, Amanda Urban. À l'époque elle était l'agent de Toni Morrison, elle avait un superbe catalogue et elle a fait passer McCarthy de Random House à Knopf, qui faisait partie, déjà, du même groupe. Est-ce qu'on accepterait aujourd'hui de publier un écrivain dont les six ou sept premiers livres ont été de véritables échecs ? Je pense que oui, peut-être pas partout, mais je dirais que ce sont les éditeurs, dans chaque maison, qui peuvent dire « non, il faut continuer ». Souvent, certes, certaines décisions éditoriales sont anti-économiques. Bien entendu, on ne va pas vous en laisser passer trente-six : si vous dites toutes les semaines à votre patron, « bon, ça ne se vend pas, mais il faut qu'on le publie », ça ne marchera pas. Mais si vous le dites suffisamment rarement et avec suffisamment d'arguments pour que ça soit entendu, bien sûr que c'est possible. On a beaucoup d'exemples. Il suffit que l'œuvre offre de quoi y croire en fait. Ce qui a apporté le succès à McCarthy, c'est son premier roman abordable, *De si jolis chevaux*, que j'avais beaucoup aimé à l'époque. C'est un livre assez classique qui a tout pour plaire au public américain, le récit initiatique d'un jeune homme, les chevaux, les cowboys, la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Après, il va avoir une reconnaissance encore plus globale avec *The Road*, roman post-apocalyptique, la relation père-fils, la fin de la civilisation,

et son adaptation au cinéma. Mais c'est vrai que la première partie de sa carrière aura été peut-être, sur le plan littéraire, la plus exigeante. On peut toujours avoir ce genre de parcours aujourd'hui, peut-être dans des proportions moindres, mais je pense qu'il est toujours possible d'être publié dans une maison d'édition en faisant fi des considérations financières à la condition que la maison en question ait les moyens de le faire. Parce que c'est finalement ça, la véritable question.

CC : Au moment de la mort de McCarthy, il y eut la mort d'un grand éditeur, Robert Gottlieb. Je me demandais un peu ce que vous pensiez de cette idée qu'on a des grands éditeurs. Moi, j'y crois [Rires]. Bien sûr c'est bien un peu romantique dans l'histoire de l'édition, ces individus qui marquent, qui laissent une marque vraiment importante. Il serait peut-être plus facile pour vous de parler des États-Unis... Est-ce qu'en France vous voyez des éditeurs de ce genre, qui pour vous ont été vraiment très importants pour la littérature ?

FG : Pour la littérature américaine, Olivier Cohen bien entendu, bien évidemment Christian Bourgois qui, bien que n'étant pas forcément lui-même le lecteur de ces textes, travaillait entouré de directeurs de collection, de traducteurs et leur faisait confiance. Pour moi, il y a eu le catalogue de Gallimard, jusque dans les années 90, on va dire. Les années 1990, c'est la période où naissent beaucoup de maisons d'édition comme Rivages, Actes Sud, Phébus... Il est vrai qu'il y a eu un moment où la littérature américaine a été moins investie par certaines maisons d'édition, parce que la concurrence était plus grande. Mais Gallimard jusqu'aux années 80, on va dire, avait publié des gens comme Styron ou Roth. Ensuite, on a le catalogue de Christian Bourgois, bien évidemment, le catalogue des éditions de l'Olivier, bien évidemment, le catalogue d'Actes Sud. Actes Sud, c'est quand même Paul Auster, Russell Banks, Don DeLillo, Marilynne Robinson.

SV : C'est en effet une très grande période.

FG : Et après, l'Olivier, c'est quand même Richard Ford, Jay McInerney, Cormac McCarthy (qu'il a piqué à Actes Sud), Rick Moody, Jonathan Franzen.

CC : Parmi ces « écuyers » – j'ai bien aimé l'image que vous avez utilisée tout à l'heure, l'écuyer du chevalier, un peu plus en retrait –, c'est-à-dire ces gens qui travaillent sur le texte véritablement, dont on n'a peut-être pas entendu parler de la même manière qu'on connaît Coindreau, par exemple... Est-ce qu'il y a des personnes toujours restées dans l'ombre, mais dont vous vous dites qu'ils ont fait un travail extraordinaire ?

FG : Pour moi, il y a des gens comme Olivier Cohen, comme Isabelle Reinharez, Marie-Catherine Vacher. J'essaie de réfléchir... Aujourd'hui, peut-être pas spécialement. Peut-être parce qu'on est les héritiers d'une culture, et plus votre culture est longue et grande, plus c'est facile. L'édition est peut-être l'un des rares métiers où finalement, plus vous avez d'ancienneté, plus vous êtes précieux parce que vous avez un passé de contacts. Quand on publie un jeune écrivain, un inconnu, c'est extrêmement ingrat. Donc c'est vrai qu'au bout d'un certain temps, on a un certain nombre d'auteurs qui, à force de publications, sont devenus signifiants, et c'est alors un peu le moment où on fait la récolte. Sauf que le temps de la récolte est très long dans l'édition, il faut parfois être patient pendant dix, quinze, vingt ans, voire plus longtemps, avant de voir l'arbre fleurir et les fruits tomber. Mais je serais tenté de dire que pour le moment, dans la jeune génération, je n'ai pas encore vu ce genre de travail, et c'est peut-être lié aussi au fait qu'assez curieusement il y a eu des interruptions, ou des gens sont partis, n'ont pas été remplacés... Je dirais que c'est un domaine qui a été un petit peu malmené, de mon point de vue, peut-être parce qu'il n'y a plus suffisamment de maisons avec une culture, ces grandes maisons comme

Knopf, où travaillait Robert Gottlieb, c'est-à-dire dans une maison d'édition où il faut un rester suffisamment longtemps : si vous bougez tous les trois-quatre ans, forcément ça va être compliqué, il faut évoluer avec des éditeurs de générations et de goûts différents. Ça a été possible pour moi chez Albin Michel : c'est une maison où les éditeurs ne bougent pas beaucoup, en fin de compte, où il y a cette culture-là qui n'est pas présente dans d'autres maisons d'édition où il y a un *turnover* permanent. Quand je vois certains de mes jeunes collègues qui, en dix ans, ont fait trois, voire quatre maisons d'édition, je me dis que c'est problématique pour les agents, qui confient un livre pour apprendre un an après que la personne qui l'a acheté s'en va. C'est peut-être pour ça que la stabilité est séduisante pour eux, ils se disent : « Bon au moins, lui, on est sûr qu'il ne va pas bouger. »

SV : Pourquoi est-ce que ça tourne autant ? Est-ce que ce sont les éditeurs qui vont là où l'herbe est plus verte ? Est-ce que ce sont les maisons qui sont instables et qui cherchent des choses différentes ?

FG : Je pense que c'est parce que c'est difficile, et que plus c'est difficile, plus il y a de l'insatisfaction de part et d'autre. C'est vrai que les éditeurs qui arrivent dans une maison vont se dire qu'ils ne sont pas bien traités, qu'on ne leur fait pas assez confiance. Et puis dans leur maison, on s'impatiente parce qu'on aimerait avoir des résultats sans avoir vraiment intégré l'idée qu'il fallait peut-être attendre. Il n'y a peut-être qu'au troisième ou quatrième livre, pour un écrivain, qu'on commence à parler de lui comme étant reconnu. C'est vrai qu'il y a toute une période où on prêche dans le désert, on s'égosille et on est entendu par pas grand monde. La carrière d'un écrivain, c'est comme l'escalier en colimaçon qui monte au sommet d'une tour : on ne connaît pas le nombre de marches. Et en tout cas, ce n'est pas sur la deuxième marche qu'on est reconnu, ou alors c'est un accident de parcours. Et cette dimension-là, elle n'est forcément assimilée par tout le monde. Généralement, les jeunes éditeurs qui, au bout de dix ans ont fait trois maisons, ça ne se finit pas toujours bien pour eux parce qu'ils ont perdu dix ans à commencer plusieurs fois quelque chose quelque part, dont on n'a jamais vu l'effet, et au bout d'un moment, quand ils partent ou qu'ils se font virer d'un endroit, ils sont totalement démonétisés parce qu'ils n'ont rien à montrer de leur travail. En fin de compte, c'est un métier difficile, hein ?

SV : Est-ce que c'est un métier rémunérateur ? On entend souvent dire que l'édition ne paie pas bien ?

FG : C'est vrai que ça ne ça paye pas très bien, comme l'industrie du livre en règle générale, les auteurs ne gagnent pas très bien leur vie, sauf pour les gens qui ont d'immenses best-sellers. Les traducteurs ne sont pas très bien payés. Ce n'est pas un métier dans lequel on fait fortune comme on peut faire fortune dans une start-up ou en développant une application pour téléphone portable, ça c'est sûr. Après, on est rétribué d'une autre manière, et je dirais qu'on n'est pas non plus totalement paupérisé. Il est difficile de mener grand train, mais bon, est-ce que mener grand train est un objectif dans la vie, je n'en sais rien. Je pense que c'est un métier, comme tous les métiers qui sont liés aux livres, qui est paramétré par la contrainte du temps et que maintenant, on est habitué à ce que tout aille vite, en fait. Et c'est un métier dont on ne découvre finalement les arcanes qu'en le pratiquant, et on apprend d'une façon qui n'est pas toujours aimable, c'est à dire qu'on perd un peu ses illusions. Par exemple, je vois de jeunes éditeurs qui s'emballent parfois pour un livre qui n'en vaut pas forcément la peine, et qui s'imaginent que, parce qu'il a été publié aux États-Unis, il va forcément trouver son public ici. Eh bien bienvenue au club, parce que ça ne se

ne passe pas du tout comme ça. Ou alors, des gens qui ont acheté un livre en se disant qu'il a des chances de se vendre à cause de son sujet. Si un texte n'a pas déjà toutes les qualités en lui-même pour se défendre tout seul, ça ne sert à rien de partir sur le champ de bataille pour se prendre une super raclée. Moi, je ne déteste pas aller sur le champ de bataille, mais il faut avoir de quoi combattre.

SV : Tout à l'heure, on parlait de McCarthy, de *The Road* et son adaptation cinéma, et avant il y avait aussi eu *No Country for Old Men*, qui lui avait valu énormément de succès. Est-ce que le succès de ces films a un impact réel sur vos ventes ?

FG : Bien sûr, tout à fait. S'il n'y avait pas eu *De si jolis chevaux*, le film avec Matt Damon et je ne sais plus qui, et après, *No Country for Old Men*, et finalement, *The Road*, je pense que ça aurait été une histoire radicalement différente pour McCarthy. Le cinéma est un outil de la culture populaire, vous devenez connu du plus grand nombre, ce qui, avec les livres, n'est plus vraiment le cas aujourd'hui. Et c'est la même chose avec les séries télé, encore que, maintenant, il y a tellement de séries que ça se dissout un petit peu, mais par exemple, pour Colson Whitehead, la série tirée de *The Underground Railroad* a eu un impact aux États-Unis. En France, si elle avait été diffusée sur Netflix, ça aurait peut-être été davantage le cas, mais le fait que ce soit diffusé sur Amazon, je pense, a un petit peu réduit son impact.

SV : Mais par exemple, vous parliez tout à l'heure de *De rouille et d'os* : qui a acheté les droits à qui, pour l'adaptation cinéma ?

FG : Jacques Audiard nous les a achetés à nous, figurez-vous, parce qu'il voulait que le contrat se fasse en France. Il ne voulait pas se retrouver face à la loi américaine. Donc on a eu un mandat de Craig Davidson pour la cession des droits, ce qui est assez inhabituel finalement. Et ça a été formidable pour lui en termes de ventes de ses livres, et pour son profil international. Ça a été un grand moment dans sa vie, de se retrouver sur le tapis rouge avec Marion Cotillard, Matthias Schoenaerts...

SV : Pour vous, il y a combien d'organes de presse qui comptent vraiment ?

FG : Une petite dizaine : *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, *L'Express*, *Le Nouvel Obs*, *Le Point*, *Elle*, *La Croix*, *Les Échos*, *Télérama*, bien sûr... et *Le Journal du dimanche*. Ce sont les quelques publications qui vont pouvoir, peut-être, à un moment donné, créer une attention, une synergie. Ça ne suffit pas d'avoir de la presse mais ça peut participer à ce qu'on parle d'un livre à un moment donné, à ce que ça crée du buzz, à ce que ça suscite l'intérêt.

CC : Et des émissions ?

FG : « Le masque et la plume », oui, mais il y a beaucoup de littérature française. Et puis il y a les limites du genre de cette émission, c'est-à-dire, les gentils et les méchants... Non, je pense que ça a peut-être plus d'impact sur le théâtre, le cinéma... J'ai le sentiment que pour les livres, l'impact est un peu diffus. « La Grande Librairie », bien évidemment, joue un rôle très important. Mais la presse à elle toute seule ne suffit pas, malheureusement, à faire un succès de librairie. Le marketing est très important mais il vient en renfort de quelque chose qui se passe déjà, parce qu'on ne peut faire de la pub que quand il commence à se passer quelque chose, sinon c'est en pure perte. Je dirais que la publicité ou le marketing peuvent accompagner un livre qui commence déjà à avoir sa vie propre. Faire du marketing sur un auteur ou un livre sur lequel il ne se passe rien, c'est peine perdue.

INDEX

Thèmes : Reconnaissances