

## Les chemins de la création : Jean-Philippe Toussaint

**Il n'y a pas de miracle. Ni de secret. Si Jean-Philippe Toussaint est devenu l'écrivain que l'on sait, dont chaque livre est un événement, c'est parce que, outre son talent, il a su s'organiser, se préparer à l'écriture comme un sportif à la compétition, et travailler, travailler, travailler... Répondant à nos questions, il insiste sur les conditions matérielles sans lesquelles l'œuvre ne surgirait pas, ou surgirait autrement.**

**LE CARNET ET LES INSTANTS :** Peu d'écrivains parlent spontanément du lieu où ils travaillent. Ce n'est pas votre cas : vous avez une vraie réflexion sur la question.

**JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT :** Le bureau est pour moi un lieu très important. J'ai d'ailleurs publié en 2005 un livre qui s'appelle *Mes bureaux*. Il est paru sous le titre *Luoghi dove scrivo* et n'existe qu'en italien, un tirage de mille exemplaires numérotés, chez Amos Edizioni. Il se trouve que depuis 1984, lorsque j'écrivais *La salle de bain*, j'ai fait régulièrement des dessins et des photos des bureaux où je travaillais. Pour la publication, j'ai rédigé des textes qui tous se rapportent à mes lieux d'écriture. Il est assez rare qu'un écrivain accorde autant d'importance au côté matériel de l'écriture. Je cite à ce sujet une phrase de Beckett que j'aime beaucoup : « Mais comment fais-je pour écrire, finalement, à ne considérer de cette amère folie que son aspect matériel ? » J'ai un intérêt pour tout ce qui

est coulisse, *making of*, tout ce que je trouve derrière, et qui me paraît participer pleinement à la création. À la fin de *Mes bureaux*, il y a une tentative d'inventaire de tous les lieux où j'ai écrit – plus d'une vingtaine au total, en incluant des lieux où je n'ai pas écrit des romans, mais des nouvelles et des textes divers. Cela va de l'Algérie pour *La salle de bain* à la Corse ou à Ostende, où presque tous les livres ont été écrits en totalité ou en partie, avec des parenthèses à Rome, à Berlin, au Japon, etc. *Faire l'amour* et *La vérité sur Marie*, je les ai écrits à Ostende en hiver et en Corse en été, et aussi un peu à Rome, à l'Academia Belgica ou à la Villa Médicis. En revanche, du moins pour la littérature, je n'écris presque jamais à Bruxelles, alors que c'est mon port d'attache depuis quinze ans. Il m'arrive d'y relire des manuscrits ou des épreuves, mais pas de travailler sur quelque chose de nouveau. J'ai écrit une fois alors que je me trouvais en résidence, mais il s'agissait de textes pour une revue, qui par la suite sont devenus des éléments d'*Autoportrait (à l'étranger)*. C'est la seule exception. Pour le reste, tous les romans ont été écrits dans les quelques lieux que j'ai mentionnés.

### DE TOKYO À OSTENDE

**C. I. :** Comment expliquez-vous ce décalage entre les lieux où vous écrivez et les lieux que vous décrivez ?

**J.-P. T. :** J'ai besoin, pour écrire, d'un recul, d'une distance. Pour recréer les lieux dont parlent mes romans, il faut qu'il y ait un éloignement dans l'espace, mais aussi dans le temps, que les

impressions aient infusé en moi. Si je devais, étant à Bruxelles, décrire les étangs en les regardant, je n'y arriverais pas, il y aurait une sorte de paresse : puisque je les ai sous les yeux, je n'ai pas à les recréer. Alors que si je suis à Ostende, quand je regarde par la fenêtre, c'est évident que je ne vois pas le quartier de Shinjuku. Pour évoquer le quartier de Shinjuku, alors que c'est la mer du Nord que sous les yeux, je suis obligé de faire un effort de recréation.

**C. I. :** À quelles conditions doit répondre le lieu où vous travaillez ?

**J.-P. T. :** Je ferai deux remarques. La première, c'est que j'aime bien le côté « bernard-l'ermite », cet hôte qui s'installe dans quelque chose qui ne lui appartient pas. Les lieux où je travaille sont provisoires, ils ont une autre affectation en mon absence. Ainsi dans la maison d'Ostende : je loue un appartement pour quinze jours ou un mois, et dans l'intervalle il y a des gens qui viennent occuper les lieux. De même, la grande pièce où j'écris en Corse a un autre usage quand je n'y travaille pas. J'arrive, je prends possession des lieux, j'installe mon matériel. Quand je m'en vais, j'emporte tout, il ne reste aucune trace de mon passage. Deuxième remarque : les lieux où je travaille sont toujours proches de la mer. J'aime, quand j'écris, marcher le long de l'eau. Le seul lieu permanent est le bureau de Bruxelles, quand je n'y suis pas personnellement d'autre ne s'en sert – mais celui-là, je n'y écris pas.

**C. I. :** Combien de temps vous prend en tout l'écriture d'un roman ?

**J.-P. T. :** Il faut compter deux ans au minimum. Dans le meilleur des cas, je travaille en janvier et février à Ostende, puis de mai à juillet en Corse, et le livre est fini. Cela m'est arrivé une seule fois. Mais pour les deux derniers livres, il y a eu une année entière de relecture. Il est vrai que, pendant cette période de relecture, certaines scènes ont été rajoutées qui n'avaient pas encore été écrites, d'autres en revanche ont été supprimées ou modifiées. Quand je parle de relecture, il ne s'agit pas d'un simple peaufinage, même si cela doit se faire aussi, mais d'un véritable travail en profondeur. À ces deux années d'écriture et de relecture, il faut ajouter en amont au moins six mois à un an de réflexion préparatoire, pour savoir à peu près où je

vais. Donc, au total, ça fait plutôt trois ans. Comme ce sont des livres courts, cela signifie que la matière est considérablement retravaillée. Je fais de nombreuses versions intermédiaires, dont j'ai d'ailleurs mis certaines en ligne (*voir encadré p. 21*). Il y a un tas de couches qui viennent se superposer : la première partie de *La vérité sur Marie* a été relue un grand nombre de fois.

**C. I. :** Pendant les phases de travail intensif, écrivez-vous tous les jours ?

**J.-P. T. :** Tous les jours. Pour la *La vérité sur Marie*, j'ai écrit pendant trois mois, au bout desquels j'étais véritablement épuisé à cause de l'intensité de l'effort. Il y a un côté exponentiel : plus on va loin dans l'effort, plus on atteint de choses. Le troisième mois est riche

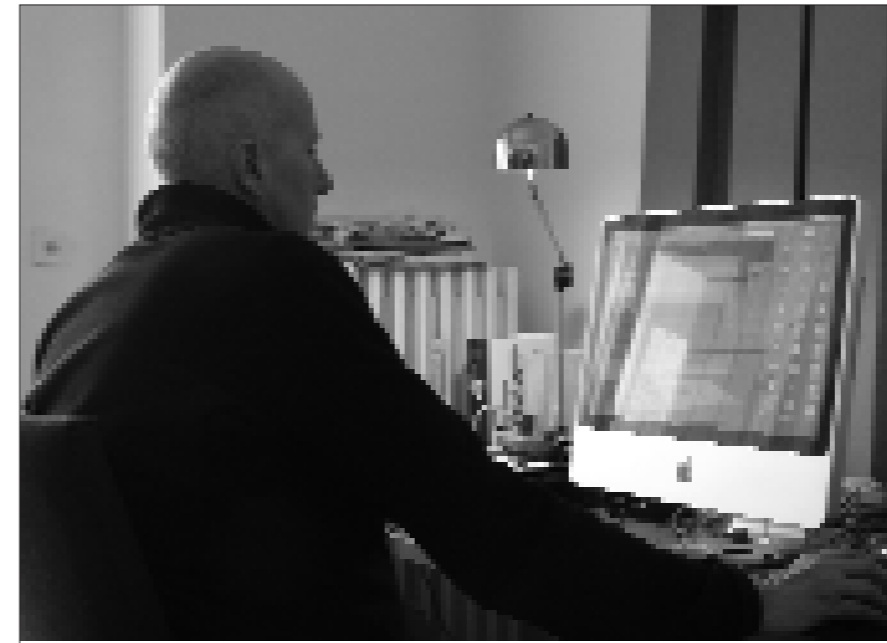
des deux précédents, de l'austérité et de la rigueur avec lesquelles on a travaillé. Je n'arriverais pas au même résultat si les trois mois étaient découpés en six fois quinze jours par exemple.

**C. I. :** Avez-vous un horaire, une discipline de travail ?

**J.-P. T. :** Pendant les périodes d'écriture, je suis très organisé, je me couche tôt, je ne sors pas, je ne bois pas d'alcool. Il en va de même lorsque je fais des films : s'il y a un tournage le jour suivant, je ne vais pas manger avec l'équipe le soir. D'une certaine façon, cela ressemble un peu à la préparation d'un sportif. La veille est une préparation au lendemain. J'ai besoin de savoir par exemple le type de livres que je vais lire. Si je me lève à sept heures, je travaille en général jusqu'à onze heures, onze heures et demie, et puis l'après-midi je fais autre chose. Mais lorsque je suis au cœur du livre, en immersion dans l'écriture, cela peut aller presque jusqu'à vingt-quatre heures. Je travaille, je m'arrête, je mange, je fais la sieste, je retravaille...

**C. I. :** Diriez-vous qu'à un certain point, il se produit une sorte de basculement, un moment où, à force de travail, les choses « s'écrivent » plus qu'on ne les écrit ?

**J.-P. T. :** Il y a sans doute de cela. Ce qui ne veut pas dire pour autant que j'écrive facilement ou que les idées viennent toutes seules. Mais il est vrai que c'est quelque chose que je recherche, qu'il y ait une sorte d'élan, de jaillissement. En même temps, c'est très concerté et prémédité, je sais exactement où je vais. J'essaie de préciser une scène en pensée, et puis au moment de l'écrire, il



Jean-Philippe Toussaint à Bruxelles. Photo Daniel Arnaut.

arrive que cela vienne en une seule fois. Par exemple, toute la fin de *La vérité sur Marie*, la scène de l'incendie à l'île d'Elbe, je l'ai écrite en seulement deux ou trois jours, mais qui suivaient plusieurs semaines de travail très intense. Et après je l'ai retravaillée à Rome, deux fois quinze jours consacrés exclusivement à ces pages. Proportionnellement, les fins sont toujours écrites plus vite que les débuts, parce qu'à la fin il y a un élan qui n'était pas là au début.

**C. I.** : Lorsque vous êtes dans une phase « active », combien de pages écrivez-vous par jour ?

**J.-P. T.** : Tout dépend de ce qu'on entend par page. Le manuscrit de *Fuir* fait moins de cinquante pages. Je travaille sur des pages très pleines, en Helvetica, avec un petit interligne, ça donne de gros blocs de texte, qui ont un côté peu valorisant. J'aime bien qu'il en soit ainsi, parce que si je suis satisfait malgré ces conditions ingrates, c'est que le texte est abouti. Et je sais que quand j'utiliserai une belle police, une mise en page plus soignée, il sera d'autant mieux mis en valeur. Compte tenu de ces précisions, je peux écrire environ deux pages par jour, qui une fois publiées en feront peut-être huit ou dix.

#### CHEVAL VOLANT

**C. I.** : Que se passe-t-il pendant la période de préparation d'un livre ? Prenez-vous par exemple des notes ?

**J.-P. T.** : Les notes, je les prends plutôt pendant les sessions d'écriture, ou lorsque je commence un roman, que je travaille sur le début de l'histoire, mais que je suis déjà en pensée sur la totalité du



À Ostende. Photo Jean-Philippe Toussaint.

livre. Il y a un plan d'ensemble qui dessine les lignes du livre, et qui va éventuellement se modifier. Dans *La vérité sur Marie*, l'image initiale, celle qui m'est venue en tout premier, c'est celle du pur-sang qui vomit dans les soutes d'un Boeing 747. Je savais en commençant que cette scène prendrait place dans le livre, j'ignorais encore la manière d'en arriver là. L'image n'a pas découlé de ce qui précédait, c'est plutôt elle qui a entraîné d'autres choses, par exemple il fallait que le personnage soit éleveur de chevaux de course. Puis en me documentant, je m'aperçois que les chevaux ne vomissent pas. Ça commence plutôt mal. Au bout d'un mois ou deux, je me dis d'accord, un cheval ne vomit pas, mais dans le livre rien ne m'empêche le faire vomir. D'une certaine façon, c'est même encore plus fort.

**C. I.** : Donc ce qui est premier, ce sont des images ou des scènes, plutôt qu'un plan d'ensemble ?

**J.-P. T.** : Au début, je me laisse guider par des images poétiques. Ainsi, j'ai d'emblée vu le parti qu'on pouvait tirer des chevaux, avec leur côté intemporel, immémorial, et du contraste qu'ils formaient avec le Boeing 747, concentré de technologie moderne. Ce sont des détails si l'on veut, mais qui ont une grande puissance évocatrice. Je me retrouve avec des éléments disparates, images, sensations, etc., qu'ensuite j'essaie de relier entre eux. Et une fois que j'ai résolu le problème, cela me semble extrêmement ingénieux de l'avoir résolu de cette manière. Bien sûr, personne ne le voit, le livre doit apparaître comme quelque chose d'évident, et non comme quelque chose de construit. Mais cette évidence-là, l'écrivain, lui, doit la construire.

**C. I.** : Y a-t-il pour chaque livre une image source, originelle, d'où découle tout le reste ? On pense par exemple dans *Faire l'amour* au flacon d'acide chlorhydrique.

**J.-P. T.** : Tout à fait. Pour ce livre, j'avais deux éléments dès le départ : le titre et le flacon. Dans *Fuir*, c'était l'image de la fuite à trois sur la moto, dont la source est une photo que j'avais faite en Chine. Je savais qu'ils seraient à trois sur la moto et que le troisième serait le narrateur, mais je ne savais pas comment il arriverait là. C'est comme pour le cheval : j'ai l'image des personnages à moto, et ensuite je dois faire en sorte que le texte aille vers cette image. Les raisons de la fuite, toute l'histoire avec la drogue, c'est seulement venu après.

**C. I.** : Écrivez-vous dans l'ordre de la narration, ou abordez-vous le texte par le milieu, voire la fin ?

**J.-P. T.** : J'écris dans l'ordre, mais il m'arrive de sauter des passages que je connais, et que je n'ai pas le temps d'écrire dans l'état du texte où je suis. Ainsi, dans *La vérité sur Marie*, j'avais écrit la deuxième partie, toute l'histoire avec le cheval, et il me restait encore un mois en Corse. J'avais en tête le passage sur l'hippodrome, mais j'avais envie d'écrire le passage sur l'île d'Elbe. Donc, je me suis dit, le passage sur l'hippodrome, je me le réserve pour après. Et je l'ai effectivement écrit à Ostende, quelques mois plus tard. De la même manière, dans *Fuir*, j'ai travaillé sur la fin du livre en laissant de côté toute l'errance dans Portoferraio, que je croyais être celle du narrateur, et qui finalement est devenue celle de Marie cherchant le narrateur. Dans *La vérité sur Marie*, j'avais à peu près le plan du livre, par contre ce qui m'a vraiment échappé, c'est que le cheval allait quitter son box et se mettre à galoper dans l'aéroport. Donc, même avec un plan, je reste ouvert à ce qui peut survenir, car ce genre d'imprévus peuvent apporter beaucoup au livre.

**C. I.** : De fait, même si la scène du cheval dans l'avion est impressionnante, celle qui marque peut-être davantage encore l'esprit, c'est la fuite du cheval et sa course folle dans l'aéroport, qui ont quelque chose de magique.

**J.-P. T.** : Oui, et pourtant, cette séquence n'était pas prévue initialement. Je me suis même demandé si, dans la ligne rythmique du livre, je n'étais pas

monté trop haut, si ça n'allait pas produire un déséquilibre. D'un autre côté, je n'allais pas supprimer la scène seulement pour des questions de rythme ou d'équilibre. Elle est venue ainsi, je devais l'accepter.

**C. I.** : On trouve sur votre site un document très intéressant, l'échange de correspondance que vous avez eu avec un pilote d'Air France. Quelle est pour vous l'importance du travail de documentation ?

**J.-P. T.** : Je me suis particulièrement documenté pour *La vérité sur Marie*. La correspondance avec le pilote ne restitue pas la discussion proprement dite. Nous avons parlé pendant une heure et demie et il m'a appris beaucoup de choses. En fait, quand je l'ai rencontré, j'avais déjà écrit la scène. Les éléments nouveaux



À Kyoto. Photo Jean-Philippe Toussaint.

qui sont apparus au cours de la discussion m'ont amené à la réécrire complètement. Par exemple, je n'imaginai pas que dans un avion cargo, il n'y avait pas du tout de sièges. Je voyais plutôt un cargo comme un avion de ligne avec un étage supplémentaire pour les marchandises. Toute la description de l'architecture intérieure des soutes est très réaliste, les tapis roulants pour faire avancer la stalle, le fait que l'entrée a lieu par l'arrière et non par l'avant, et ainsi de suite. À un moment de la conversation, le pilote m'a dit que le seul cas où les cargonauts ne sont pas assis, c'est lorsqu'ils accompagnent des animaux. Alors je lui ai raconté l'histoire du cheval, dont je ne lui avais pas parlé jusque-là. Il se trouve qu'il avait déjà voyagé sur des Boeing 747 et avait transporté des chevaux de course : le hasard faisait bien les choses. Concernant le cheval lui-même, j'ai acheté un livre très intéressant et très complet, destiné aux vétérinaires qui s'occupent de chevaux, où l'on trouve tout ce qui concerne les soins. Quand j'écrivais *Fuir*, je me suis servi de guides de voyage sur la Chine. Pour *Faire l'amour*, j'avais un plan de Tokyo, un livre sur son architecture, etc.

#### GRAPPA, LUNETTES ET TAXIWAYS

**C. I.** : Un trait frappant, dans l'écriture de vos livres, c'est qu'on y trouve de nombreuses répétitions de termes, ou encore des propositions relatives en cascade. C'est-à-dire, dans un cas comme dans l'autre, des choses que l'on conseille à un écrivain débutant d'éviter. Par exemple, dans *La vérité sur Marie*, il y a un passage où vous citez dix fois le

mot « grappa » en une page, dont sept fois dans le syntagme « la bouteille de grappa ». Dans un autre passage, on trouve quatre fois le mot « lunettes » en quelques lignes : « Il sortit un étui à lunettes de la poche de sa veste et mit ses lunettes avec soin dans le box, c'était la première fois que Marie lui voyait porter des lunettes (sans doute, par coquetterie, avait-il évité jusque-là de mettre ses lunettes en sa présence) », etc. La plupart des auteurs auraient sans doute remplacé certaines occurrences du mot par un pronom. Pourquoi choisissez-vous de ne pas le faire ?

J.-P. T. : Pour la bouteille de grappa, il y a une sorte d'emballage où la répétition devient un effet, où elle accentue la présence de l'objet et lui donne un côté lancinant. L'un des maîtres de ces répétitions à effet, c'est Thomas Bernhard, qui s'empare de certains mots pour les répéter de façon hallucinatoire, obsessionnelle. Par exemple il parle, je crois que c'est dans *Maîtres anciens*, d'un « fauteuil à oreilles », expression qu'il reprend inlassablement. Répéter les mots « bouteille de grappa » est une manière de focaliser l'attention sur l'objet. La bouteille intervient dans la mesure où le narrateur va pouvoir connaître à travers elle le goût des baisers de Marie et de son amant. Elle a donc une fonction essentielle dans l'histoire, et la répétition est là pour mettre en relief son importance symbolique. Je préfère employer quatre fois le mot « lunettes » plutôt que d'utiliser des synonymes. Je

ne vais pas mettre « besicles » ou « verres » juste pour éviter une répétition. La langue anglaise par exemple admet très bien les répétitions, c'est propre à la langue française de les trouver gênantes. Pascal disait, je le cite de mémoire, qu'il vaut mieux répéter le même mot, plutôt que d'en employer un autre et d'introduire ainsi une imprécision. J'ajoute que les répétitions à effet concernent des noms communs ou des noms propres, jamais je ne ferais cela avec des adjectifs ou des adverbes. Il serait très mal venu que l'on trouve trois fois le mot « euphorique » dans la même page.

C. I. : Pour en revenir aux lunettes, vous pourriez remplacer ce mot par un pronom, or vous ne le faites pas. Pourquoi ? Qu'est-ce que vous perdriez en le faisant ?

J.-P. T. : Si j'écris : « il les mit avec soin dans le box », je ne vois pas la chose, je n'ai pas d'image. Dans « il mit ses lunettes », j'ai une image, c'est la toute la différence.



À Rome. Photo Jean-Philippe Toussaint.

#### QUI PARLE ? QUI LIT ?

C. I. : Une autre particularité de vos romans est qu'ils sont tous à la première personne, à l'exception de *Monsieur* et, partiellement, de *La vérité sur Marie*, où par moments on quitte le point de vue du narrateur pour adopter celui d'un autre personnage. Est-ce un choix délibéré ou n'envisagez-vous pas d'écrire autrement ?

J.-P. T. : C'est quelque chose qui me vient naturellement. J'ai toujours écrit ainsi de manière instinctive, sans que j'aie besoin d'y réfléchir. Sauf pour le dernier livre, où je me suis vraiment posé la question de l'écrire à la troisième personne, de faire intervenir Marie comme personnage en l'absence du narrateur. Et là j'ai eu de vraies interrogations théoriques, et des doutes. Quand on écrit à la première personne, on peut situer ce qu'on voit, ce qu'on entend, etc., par rapport à une perception. Quand on écrit à la troisième, c'est plus compliqué : c'est toujours, Marie voit ceci, Marie pense cela...

C. I. : Qu'est-ce qui vous pose problème dans l'usage de la troisième personne ?

J.-P. T. : C'est le fait même d'écrire ainsi qui me pose problème. La façon dont j'ai tourné la difficulté, c'est que j'écris à la troisième personne, mais de telle façon que, même absent, le « je » est toujours présent. La troisième personne de Marie est hantée par la première personne du narrateur, puisque c'est lui qui l'imagine faisant telle ou

telle chose. Je me vois mal écrivant tout un livre à la troisième personne. *Monsieur* est à la troisième personne, mais d'une certaine façon c'est une « fausse » troisième personne. D'ailleurs, j'avais d'abord écrit de longs passages en « je », et puis je les ai transformés en passages en « il ».

C. I. : Comment voyez-vous l'évolution de votre écriture ?

J.-P. T. : Il y a une tendance évidente à l'allongement des phrases. C'est quelque chose qui est plus difficile à faire d'un point de vue technique. C'est lié à une sorte d'emballage, d'accélération, et la phrase suit le mouvement. D'où la présence plus grande de relatives ou de participes présents, qui ont un côté lancinant, qui durcissent la narration. On est très loin des phrases courtes de *La salle de bain*. Quant à savoir comment mon écriture peut évoluer dans le futur, je n'ai pas de réponse. La réponse sera dans le prochain livre...

C. I. : Y a-t-il des écrivains qui vous ont influencé plus que d'autres ?

J.-P. T. : Pour les trois derniers romans, un livre qui m'a vraiment marqué, c'est *Le quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell, que j'ai lu il y a une dizaine d'années. Je pense que je n'aurais pas écrit de la même façon si je ne l'avais pas lu. Vers la même époque, il y a certainement eu une influence de Faulkner. Je pourrais également citer Nabokov, Beckett, Kafka, Musil, Bernhard et quelques autres, mais ce sont des auteurs que je connais de longue date, et dont l'influence a eu largement le temps d'être digérée.

C. I. : Au premier abord, on ne voit pas bien le rapport entre ce que vous écrivez et par exemple les livres de Nabokov...

J.-P. T. : De Nabokov, j'ai lu *Roi, dame, valet* en écrivant *La salle de bain*. Dans la troisième partie du roman, l'épisode avec le médecin, etc., on pourrait retrouver une influence. C'est vrai aussi dans *L'appareil photo*, pour tout le passage où le narrateur apprend à conduire. Il y a aussi des aspects plus formels, comme par exemple l'utilisation comique de la parenthèse. Même si par après c'est devenu une marque de fabrique personnelle.

C. I. : Et dans la production actuelle, quels sont les auteurs qui vous intéressent particulièrement ?

J.-P. T. : Il y en a deux dont je lis tout, ce sont Jean Échenoz et Javier Marías. Ce sont deux auteurs proches de moi, par les thèmes et par l'écriture. Mais finalement, il n'y en a pas tellement d'autres.

C. I. : Donnez-vous vos manuscrits à lire avant la publication ?

J.-P. T. : Pour les trois derniers romans, personne n'en avait lu une ligne avant la version finale. Ensuite je les ai donnés à lire à ma femme et à Irène Lindon. Par le passé, je n'avais jamais fait lire le manuscrit à mon éditrice. Pour *La télé-vision*, ma femme en avait lu des versions intermédiaires. Mais j'ai trouvé que c'était trop compliqué pour elle et pour moi, parce que j'étais trop en demande, parce qu'il y avait trop de choses minuscules qui entraient en jeu. Maintenant, je ne donne plus rien avant que ce soit fini, et je n'en parle même pas autour de moi. Quand je travaille sur un

texte depuis trois ans, je suis assez sûr de mon fait. Bien sûr, mon éditrice joue son rôle, elle fait certaines remarques sur des points d'orthographe, de grammaire, etc. Elle a son regard sur le livre et nous pouvons avoir des conversations à ce sujet, mais il ne s'agit pas d'une collaboration à proprement parler. C'était déjà ainsi du temps de Jérôme Lindon. Lorsqu'il était le grand éditeur que l'on connaît et que moi j'étais un jeune écrivain présentant son premier manuscrit, je lui avais envoyé une lettre demandant un tas de conseils, et il m'avait répondu c'est vous l'écrivain, ce n'est pas moi. Normalement, un éditeur n'est pas quelqu'un qui fait retravailler le livre ou qui collabore à son écriture. Il peut émettre des avis qui ont leur importance, mais un manuscrit, ce n'est pas une copie qu'on remet à un prof.

**Propos recueillis par Daniel Arnaut**

#### Manuscrits en ligne

Le site de Jean-Philippe Toussaint ([www.jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com)) s'ouvre sur une mappemonde où sont mis en ligne différents documents de travail. Ainsi, pour *La vérité sur Marie*, on trouve plusieurs états du roman, des brouillons manuscrits, des « plans, variantes, débris » et une correspondance avec le commandant de bord Guilhem Perrichet. Le tout est téléchargeable en PDF. On y trouve encore des entretiens audio et vidéo, des articles parus sur le site Mediapart, etc. Il en va de même pour les livres précédents de l'auteur. Une mine de renseignements de première main pour tous ceux, chercheurs ou simples lecteurs, qu'intéresse l'œuvre du romancier.