

Pulsions et fluctuations

Entretien avec Marcel Moreau

Propos recueillis par Corentin Lahouste

Marcel Moreau est un écrivain belge de langue française, né le 16 avril 1933 à Boussu, dans la région minière du Borinage (Hainaut). Issu d'un milieu ouvrier, il perd son père à l'âge de quinze ans et se voit dès lors obligé d'arrêter sa scolarité pour subvenir aux besoins de sa famille. Il vit ainsi de divers petits métiers jusqu'à devenir aide-comptable à Bruxelles pour le journal *Le Peuple*, puis, dès 1955, correcteur pour le quotidien *Le Soir*. En 1962, il publie son premier roman, *Quintes*, très favorablement accueilli par la critique. Quittant la Belgique « par simple claustrophobie », il emménage à Paris en 1968 où il continue son métier de correcteur. Il exercera ainsi pour *Alpha Encyclopédie*, *Le Parisien libéré* et *Le Figaro*. Il réalisa plusieurs longs voyages à l'étranger (Népal, Mexique, Iran, Russie, Grèce) qui sont ensuite convertis en matière d'écriture. Considéré comme un écrivain marginal¹, au style verbal fort singulier – véhément et organique, teinté de lyrisme et d'envolées paroxystiques, tout à la fois caressant et bousculant –, il est l'auteur d'une œuvre ample et foisonnante, foncièrement charnelle, dont les titres les plus notables (si l'on en retient qu'un par décennie) pourraient être : *Bannière de bave* (1965), *Julie ou la dissolution* (1971 – prix Charles Plisnier), *Kamalalam* (1982), *Le charme et l'épouvante* (1992), *Corpus Scripti* (2002 – prix Wepler), *Un cratères à cordes* ou *La langue de ma vie* (2016).

Moreau, qui est décédé en avril 2020, vivait l'écriture comme un corps émotionnel, sensoriel, qu'il n'a cessé de maintenir alerte durant plus d'un demi-siècle, au travers d'une œuvre prolifique et bigarrée dont un des enjeux majeurs était de faire redescendre la raison *en terrain ventral, donc vital, donc central et frémissant*, pour reprendre une formule qu'il affectionnait particulièrement. Son entrée dans le monde des lettres fut à son image : tonitruante. En effet, *Quintes*,

1. Peut être consulté à ce sujet Corentin Lahouste, « MM le maudit. Marcel Moreau, monstre maudit », *Textyles, revue des lettres belges de langue française*, n° 53 – *Malédiction littéraires*, automne 2018, pp. 89-103.

son premier roman, qui fut repéré à sa parution en 1962 par Jean Paulhan, Raymond Queneau et Simone de Beauvoir, a fait grand bruit – en étant également cité pour le Goncourt et retenu dans la sélection du Renaudot en 1963 – et a constitué le premier jalon d'un idéal façonné peu à peu : la recherche, à travers un travail poétique intensif, de la « vie désentravée ». Ami de Jean Dubuffet, de Pierre Alechinsky et de Roland Topor, il aimait la transgression. Souhaitant perpétuellement *mettre le feu au bon sens*, il se présentait comme un barbare allergique à tout conformisme : « Suis-je né barbare ? Sûrement. De la barbarie j'ai gardé le meilleur. La brûlure, l'indomesticable beauté de tout ce qui me rattache à la nature, aux énergies antérieures à la falsification », proclame-t-il par exemple en 1989 dans *Mille voix rauques* (p. 104). Véronique Bergen en parle quant à elle, à la suite de sa disparition, comme d'un *artiste taillé dans l'insoumission*, qui a *ensauvagé la langue, en portant la littérature dans les zones des pulsions, de la matière, de l'ivresse charnelle*. Moreau, à travers son écriture bouillonnante et séditeuse, n'a en effet cessé de récuser toute convention, de désagencer les ordres établis, ainsi que de déstructurer la langue française, en célébrant une littérature qui puisse « culbuter [la] bienséance, soulever et pulvériser les structures surannées, traverser et emporter furieusement l'esprit » (*Le Chant des paroxysmes* [1967], p. 97).

Son œuvre, tempétueuse et assillante, et qui a été couronnée du Prix de Littérature Francophone Jean Arp en 2006, après avoir longtemps sombré dans une indifférence quasi généralisée du public et de la critique, peut être structurée suivant trois grandes phases : celle de la révolte, d'abord, qui court de *Quintes* à *À dos de Dieu ou l'ordure lyrique* (1980) ; deuxièmement, une assez sombre qui s'étend de *Orgambide, scènes de la vie perdante* (1980) à *Bal dans la tête* (1995), marquée par une obsession de la mort, par la ruine du corps et du soi, durant laquelle Moreau opère une transmutation poétique de l'expérience douloureuse, s'appuyant sur ses tourments, sur son malheur et sur sa dépression pour créer ; enfin, à partir de la publication de *La compagnie des femmes* (1996), se dessine une dernière phase de l'œuvre, dans laquelle la figure féminine (absolutisée) se révèle prééminente, où l'auteur – entre autres titres – d'une *Adoration de Nona* (2004), se fait chantre de l'amour et met notamment en avant la puissance de l'érotique comme force déstabilisatrice, si ce n'est révolutionnaire. Hétérogène et hétérodoxe, son œuvre est ainsi composée d'« une cinquantaine de volumes oscillant entre la méditation lyrique, la philosophie de l'écriture, des romans et

des récits paroxystiques et des textes de réflexion sur l'art et la vie »¹, qui font la part belle à la rupture de frein et à l'évasement, à ce qui se fait de plus pétulant et saltatoire.

L'entretien donné à lire dans les pages qui suivent, resté inédit jusqu'à présent, a été réalisé le 26 avril 2016, chez Marcel Moreau (à son appartement parisien situé rue de Cambronne), dans le cadre de l'élaboration de ma thèse de doctorat qui portait notamment sur l'œuvre de cet écrivain. Il est le dernier long entretien donné par l'auteur de son vivant, avant une dégradation assez sérieuse de son état de santé qui a nécessité une série d'hospitalisations. Marcel Moreau est décédé le 4 avril 2020, dans sa chambre de l'EHPAD Hector Berlioz de Bobigny, des suites d'une inoculation du SRAS-CoV-2.



Marcel Moreau, chez lui (Paris, rue de Cambronne), en 2017,
à sa table de travail, photographié par Laurent Nalin.

1. Christophe Van Rossom, *Marcel Moreau. L'insoumission et l'ivresse*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, coll. « L'œuvre en lumière », 2004, p. 7.

Corentin Lahouste – À l’instar de Michel Crépu interrogeant Yannick Haenel – autre écrivain sur lequel je travaille dans le cadre de ma thèse –, j’avais envie, cher Marcel Moreau, de vous demander en premier lieu quel avait été, si l’on peut le définir ainsi, le premier ébranlement, le premier commencement de votre vie d’écrivain, d’autant plus que le motif de la secousse est un élément substantiel de votre œuvre. En d’autres mots, y a-t-il eu un élément ou moment déclencheur de votre ouverture à l’écriture ?

Marcel Moreau – Le premier ébranlement, c’est à l’intérieur, c’est dans le corps qu’il se passe. Il y a, à l’origine, un divorce entre ma raison et mon corps. Mon corps pense des choses que ma raison n’arrive pas à émettre ou à exprimer. Il y a une espèce de séisme, qui n’a rien à voir avec l’intelligence humaine.

CL – Et donc émerge d’emblée la question du rapport à l’irrationnel, à l’irrationalité ?

MM – Oui, c’est certain. J’étais complètement brouillé avec l’esprit des Lumières quand j’ai commencé à penser à la vie, à l’écriture. J’ai toujours beaucoup lu. J’ai été attiré très tôt par l’écriture. J’ai lu beaucoup de livres que je répudie maintenant, que je ne lirais plus. Ça a commencé avec les bandes dessinées et puis les livres de capes et d’épées – j’étais partagé entre Tintin, D’Artagnan et les Pieds Nickelés –, et puis il y a eu une gravité qui s’est installée en moi, mais pas forcément triste, sinistre : à la suite du décès de mon père, quand j’ai eu la responsabilité du ménage puisque ma mère ne travaillait pas.

L’avantage que j’ai eu c’est de ne pas être passé par la scolarité. Quand j’ai dû quitter l’école car j’avais raté ma dernière année d’école moyenne à Dour – j’avais fait le clown, je ne sais pas pourquoi : j’étais bien noté par les professeurs au début mais ensuite j’ai eu honte d’être sérieux ; il y avait un instinct comique qui s’est dégagé et je faisais rire tout le monde mais ça m’a valu de beaux zéros –, j’ai très vite eu du travail dans une robinetterie. J’ai quand même fait un an de comptabilité plus tard, pour faire plaisir à ma mère qui espérait que je quitte le milieu prolétaire, mais je ne comprenais rien aux chiffres. Rien, rien, rien. Ensuite, j’ai eu la chance d’exercer le métier de correcteur, sans savoir ce que cela voulait dire exactement, mais je savais que ça avait à voir avec les mots. Après avoir travaillé au *Soir*, à Bruxelles, j’ai eu l’opportunité d’exercer à Paris – où les conditions étaient meilleures –, notamment pour l’encyclopédie *Alpha*, puis pour le *Figaro* où je suis resté dix-sept ans – dix-sept années de liberté totale !

CL – Mais d’où provient la bonne orthographe que vous avez pu mettre à profit dans le métier de correcteur que vous avez longtemps exercé, étant donné que vous avez très tôt quitté l’école ?

MM – Je ne sais pas. C’était instinctif. Les règles de grammaires par exemple, ça me venait naturellement.

CL – Quand vous dites que vous avez beaucoup lu dans votre adolescence, est-ce qu’il y a une œuvre qui vous a marqué davantage que les autres ?

MM – Disons que Tintin m’a donné l’amour du voyage, mais sinon rien du tout ! Il est trop sage pour moi. C’est un garçon bien élevé. Pour le reste, mon aventure littéraire a vraiment débuté après la mort de mon père. Il y avait, dans mon village natal, à Boussu, dans le Borinage, tous les dimanches, un marché de livres d’occasion et je guettais le moment où ce marchand venait parce que je lui achetais beaucoup de livres. Et c’est là que j’ai acheté mon premier Nietzsche et mon premier Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, dont une phrase m’est longtemps restée dans la tête sans savoir qu’en faire ; phrase qui m’a entraîné dans un précipice : « Si Dieu n’existe pas tout est permis ». Là, ça a été un vrai ébranlement ; ce sont des mots qui m’ont profondément marqué au corps. Et avec Nietzsche, ce fut une adhésion totale : il n’y a rien à jeter dans cette œuvre.

CL – C’est intéressant que vous me parliez de Nietzsche car, ce que j’ai pu déceler dans votre œuvre, c’est un mouvement qui démarre de la fiction : vous êtes entré en littérature par des romans...

MM – des « *romans* » !

CL – ... pour assez rapidement – dès *Le Chant des paroxysmes* (1967) – aller vers l’essai, vers des textes poético-philosophiques. Et depuis une quinzaine d’année, c’est presque uniquement cette forme-là, teintée d’éléments autobiographiques et de réflexions personnelles, que vous avez développée. Dès lors, quelle place la fiction occupe-t-elle dans votre œuvre ? Est-elle au cœur de votre rapport à l’écriture ou pas forcément ?

MM – Pas beaucoup, elle n’en a pas beaucoup [de place]. Vous savez, je ne me sens pas d’une nature à créer des histoires, à en raconter. Le genre romanesque, ça ne m’intéresse pas tellement. Ce sont les mots, l’intérieur des mots, qui m’intéressent. Ils ont une histoire à eux, diverse ; ils m’ont fait faire le tour du monde.

CL – Concernant vos textes de fiction, quel est le « je » qui parle dans ces œuvres ? Et a-t-il évolué ?

MM – J’ai toujours l’impression de parler au nom d’un mot ou d’une série de mots, d’une phrase ; ça peut être un aphorisme, ça peut être quelque chose qui m’a touché. Et il y a alors un double mouvement, d’attraction et de repoussement, face aux mots auxquels je suis confronté et le tri s’effectue dans l’acte d’écrire : soit est repoussé le mot qui m’intéresse, soit je me l’incorpore.

CL – À la suite de l’évocation de cette dialectique attraction/repoussement dans le geste d’écriture, j’aimerais vous interroger sur le *rythme*. À la lecture de vos textes, on comprend rapidement qu’il constitue un élément central de votre œuvre ainsi que de votre pensée – peut-être le plus important ? Pourriez-vous m’en dire un peu plus sur ce que vous entendez par *rythme* ?

MM – Au commencement était le rythme. Au commencement de tout. À l’origine de la vie, il y a du rythme. Il est le combiné de ce qui se passe dans le corps et de ce qui se passe dans la langue française. Il est un mouvement de vie dont la signification se révèle impérieuse. Je ne peux pas me permettre de ralentir ce rythme parfois. Il prend aux tripes et il est impossible de s’en détacher. C’est quand je commence à moi-même en perdre la respiration que c’est bon ; que c’est bon signe. Le rythme chez moi a été favorisé par le fait qu’il avait un grand espace devant lui : il n’avait pas à combattre la raison avec ses objections, ses petits arrangements, l’esprit de géométrie. Il pouvait donc foncer. J’étais très viscéral à l’époque et toute ma conception du monde se résumait à ce *viscéral-là*. Il fallait le faire parler, il fallait le faire s’émouvoir ; il fallait qu’il prenne la direction des choses. La langue est une respiration. On l’enseigne comme une mécanique alors que c’est une respiration. C’est pour ça qu’il y a tant de gens qui font des fautes et qui ne croient pas à ses vertus.

CL – La pensée d’Henri Meschonnic en regard de cette notion vous a-t-elle nourri ? L’avez-vous lu ?

MM – J’ai reçu un prix à Strasbourg et il faisait partie du jury. On a sympathisé, il s’est présenté car je ne le connaissais pas. Il m’a offert un de ses livres, sur le rythme justement. Mais malheureusement je n’ai pas eu le temps de le lire. Je n’étais pas sûr que ça allait vraiment m’intéresser.

CL – La dimension sensorielle est également très importante dans vos textes. Vous parlez d'ailleurs d'odeur, de couleur des mots¹, peut-on dès lors parler d'une langue ou d'une pensée synesthésique vous concernant ? Abordez-vous l'écriture de cette manière là ?

MM – Je ne pense pas au mot « synesthésie ». C'est un mot trop savant, mais il y a de cela, c'est sûr. Dans l'écriture, je mobilise l'intégralité de mes cinq sens. Ceux-ci permettent de donner un autre visage à l'écriture. Elle devient elle-même un corps émotionnel, sensoriel. Et puis il faut qu'il y ait de la musique, sinon c'est plat, inintéressant. Écrire ce n'est pas seulement aligner des mots les uns derrière les autres, il faut les faire vivre, leur transmettre des pulsions.

CL – Dans cette lignée et vu votre lien à Jean Dubuffet – de 1969 à 1984 vous avez entretenu une relation d'amitié qui passait notamment par l'échange de livres, d'œuvres et de missives (maintenant rassemblées dans le livre *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs* [L'Atelier contemporain, 2014]²) –, j'ai l'impression que l'on pourrait parler de votre travail comme l'équivalent d'un « art brut littéraire ». Seriez-vous d'accord avec cette proposition ?

MM – Oui. Dubuffet m'en a souvent parlé. Il me disait : « Vous, vous faites de l'art brut sans le savoir ! ». Il avait même envisagé de m'engager pour réaliser les préfaces de ses ouvrages à la place d'un universitaire belge qu'il trouvait trop cultivé, mais j'ai refusé : j'avais une œuvre à faire.

*
* *

CL – Je perçois votre œuvre comme une œuvre de travers, de guingois, une œuvre désaxée. Qu'en pensez-vous ?

MM – J'en parle dans un de mes livres, peut-être pas aussi nettement que vous le dites. Ce qui m'arrive aujourd'hui, c'est que je n'arrive plus à me relire : l'écriture devient complètement illisible, je n'arrive plus à faire un tapuscrit. Et

1. Dans *Morale des épicentres* (1968), on peut par exemple trouver ce passage : « Et si [les mots] étaient des corps magnétiques avant que d'être des sonorités communes ? Pour ma part, j'ai ressenti très tôt à quel point chaque mot *digne de ce nom* avait une histoire, un héritage, une mémoire, de l'imagination, "voire une sorte de sexualité" dont mon propre corps perpétuait les remous. [...] Je pouvais les caresser ou m'en exciter. [...] La peau de mes mots avait donc nécessairement des odeurs et des couleurs » (p. 68).

2. Livre dans lequel Moreau, en situant leur connivence, parle des œuvres de Dubuffet de la sorte : « Ses toiles, à ce diable d'homme, ont une odeur, de même que mes brouillons en ont une, mais ce n'est pas celle des pigments rancis, ni des encres refroidies. Leur effluve est plus corsé que ça, il a l'âcreté de nos tripes, de nos sécrétions, de nos guerres intestines, parfois d'un catch sans son chiqué » (p. 84).

j'impute cette illisibilité au rythme, ondoyant et convulsif qui empêche de stabiliser quoi que ce soit.

CL – Il me semble que l'on peut dire que vous êtes lié à la langue par un rapport amoureux. Cela vous paraît-il juste ? Si oui, quelles sont les modalités de ce rapport amoureux ?

MM – Oui, totalement. Cela passe entre autres par l'emploi de nombreux néologismes, même s'il n'en faut pas trop non plus – il faut qu'ils soient justes, qu'ils sonnent juste. La *chaonnaissance* par exemple. Mais surtout c'est lié au corps charnel qui travaille (dans) le corps verbal. Les mots ont une vie extraordinaire. Ils bougent, ils s'élancent, ils dansent surtout. C'est cela qu'il faut entretenir. Or, je vous parle ici comme un homme très diminué, parce que je n'arrive plus à écrire actuellement comme je le voudrais bien ; eh bien, malgré cela, je sais que mes mots sont en bonne santé, en meilleure santé que l'homme qui vous parle là. C'est ça qui m'aide à vivre.

CL – De même, chez vous, écrire peut être appréhendé comme un acte sacré : l'écriture est d'ailleurs présentée dans vos textes comme une entité, le Verbe (avec majuscule) y est sacralisé. Et vous parlez vous-même, dans *La pensée mongole*, d'une « *mystique verbale* » (p. 108). Quel est donc votre rapport au sacré ? Seul le verbe l'est ?

MM – Dans mon cas, c'est un sacré sans Dieu. Je ne rejette pas le sacré car, selon moi, la langue française elle-même est une totalité sacrée. Quand on l'observe de très près, à la loupe, c'est plein de merveilles, de pièges désirés, c'est une luxuriance extraordinaire. Ça peut apporter un lot de coups de théâtre. Il y a toujours un événement qui peut surgir. Moi je considère qu'il y a beaucoup de gens qui s'emmerdent aujourd'hui avec la raison. Alors, ils cherchent un secours dans les sensations fortes (les stupéfiants par exemple). Mais pour moi, l'extraordinaire, il se situe dans les mots ; c'est eux qui me font avoir des visions un peu bizarres parfois. Après, un autre élément du sacré dans ma vie ce sont mes enfants. Ainsi, j'ai toujours pensé que si un de mes enfants était assassiné ou violé, je deviendrais fou, car c'est la chair de la chair.

*

* *

CL – Après l'écriture, j'aimerais maintenant aborder la question de l'institution littéraire et je vais commencer par un élément en particulier : dans *Le charme et l'épouvante*, vous relatez cet épisode où l'un des plus puissants éditeurs de l'époque – selon vos mots – vous affirme que vous êtes un écrivain maudit. Vous-même, vous considérez-vous comme un maudit ? Quel a été votre rapport à cette image qu'on a pu vous accoler ?

MM – J'ai toujours refusé ce qualificatif, cette appellation. Au début, peut-être, quand j'en ai bavé pour publier, je me suis dit que ce n'était pas facile, que ça allait être une situation défavorable qui allait se perpétuer. Mais j'ai surmonté tout cela. Même des mots que je n'avais jamais employés sont venus à mon secours.

CL – Dans tous les cas, on peut vite se rendre compte que vous avez entretenu un rapport compliqué, malaisé, au milieu littéraire et à ses institutions. Plutôt de rejet me semble-t-il... Que pensez-vous de celles-ci à l'heure actuelle ?

MM – Avec ces considérations on s'éloigne beaucoup de l'écriture et je suis incompetent pour parler de cela. Je ne fréquente pas le milieu littéraire, mais ce n'est pas du mépris. Je ne trouve juste aucun plaisir à me mêler à ces gens-là. Je travaille dans mon souterrain et c'est là que tout se passe.

CL – J'aimerais toutefois avoir votre avis sur la classification que Céline avait établie en son temps sur les différents types d'auteurs : pour lui, il en existe trois : les « écrivains-robots », qui répondent à des commandes, qui voient la littérature comme une marchandise de laquelle ils peuvent tirer profit ; les « Grands-écrivains », enfin, ceux qui se voient comme tels : c'est-à-dire ceux qui se partagent les prix, qui sont liés à l'Académie – ces intellectuels « châtés, encroutés, sclérosés et prétentieux » ; et enfin, les stylistes authentiques. Vous retrouvez-vous dans cette catégorisation ? La trouvez-vous juste, complète ? N'est-elle pas excessive ?

MM – Pour moi, Céline ça représente un gros problème. Je considère que c'est vraiment un grand génie, mais en même temps ses pamphlets, ça ne passe pas chez moi. Il n'y a rien à faire. Quand j'ai fait mon naufrage dans l'Adriatique, j'avais été invité à une grosse émission littéraire et la personne avec qui je devais mener une discussion m'avait demandé, avant le début de l'émission, si ça ne me dérangeait pas qu'il dise que j'étais le Céline belge. Mais j'ai refusé car je n'ai rien à voir avec lui, je n'ai pas été influencé par son œuvre. J'ai admiré l'auteur, mais je n'ai pas été influencé par lui.

CL – Quel est, par ailleurs, votre rapport à la littérature de votre temps ? Lisez-vous vos contemporain-e-s ? De même, reconnaissez-vous des influences de certain-e-s d’entre eux ou elles ?

MM – Je ne lis plus car je suis tellement pris par mon écriture. Chaque fois que j’ouvre un livre, je suis ramené à mon écriture. C’est invincible, il n’y a rien à faire. J’ai été un lecteur passionné dans ma jeunesse, mais maintenant c’est différent : j’ai fait provision de sensations fortes dans le passé. La seule chose que je lise encore c’est le dictionnaire Furetière : c’est une vraie merveille, les mots me sautent au visage, me disant « tu sais, on existe, on est vivants, bien charpentés, on a des os, de la chair ». Un seul exemple : la définition de l’enthousiasme. Dans le Larousse, c’est banal. Pour le Furetière c’est une *fureur poétique ou prophétique*. Je voudrais bien en trouver plus souvent des enthousiastes comme ça !

CL – Et avez-vous de l’admiration pour telle ou telle œuvre, ou tel ou tel écrivain ?

MM – Oh oui, par exemple, je n’avais jamais lu Montaigne et j’ai senti que ça me manquait et ça m’a fait un bien énorme de le lire. Il parle des mots avec une sensualité extraordinaire. Je pense également à trois lignes de Sainte Thérèse d’Avila qui sont magnifiques. Quand j’ai vu et lu ça, je me suis dit qu’on ne pouvait le laisser aux seuls croyants et je m’en suis emparé [ce qui a donné lieu à l’opus *Oraisons charnelles et autres prières des corps en sens inverse du ciel* (2008)]. Les incroyants aussi doivent plonger là-dedans. J’ai aussi lu avec passion Maria Tsvetaïeva, une immense poétesse. Ce genre de révélations, ça vous change une vie. Il y a aussi Henri Michaux, qui est un écrivain considérable. Pour ce qui est de la Belgique, il me faut aussi nommer Ghelderode.

*

* *

CL – Dans *Les arts viscéraux*, vous vous présentez comme un « misosophe ». Quel est dès lors votre rapport à la philosophie ? Avez-vous tout de même été nourri par certains philosophes ?

MM – Je ne suis pas misosophe quand je lis Nietzsche. C’est un philosophe aussi, mais un philosophe charnel. On écoute son corps en même temps qu’on le lit. Ce n’est pas abstrait, conceptuel. Il faut que la pensée soit bien drue, pour

qu'on puisse la palper quand on la lit. Et moi je ne me considère pas comme un philosophe, mais comme un écrivain inclassable. Je n'ai quasi pas lu de philosophie. De toute manière, après Nietzsche, tout me paraîtrait un peu fade.

CL – Après la philosophie, j'aimerais aborder la question du politique. Quel est votre rapport à celle-ci ? Estimez-vous que votre œuvre est politique ?

MM – Il y en a probablement qui aimeraient bien s'en servir comme politique. Je me suis retrouvé en désaccord avec Michel Onfray quand il a écrit quelque part qu'il rêvait d'un nietzschéisme de gauche. Ça ne veut absolument rien dire un « nietzschéisme de gauche ». Nietzsche est au-dessus de tout ça. Je déteste l'idée de parti. Concernant mon œuvre, elle peut nourrir des pensées politiques, mais il ne s'agit pas qu'elle taille, qu'elle cisèle, qu'elle modèle des structures inamovibles, sectaires. Il ne faut jamais du marbre, il faut que ça soit fluctuant. Je reviens à la notion de danse : la politique il ne faut pas que ça soit une danse qui se pétrifie dans des idéologies.

CL – Je souhaiterais maintenant revenir avec vous sur plusieurs mots/concepts qui ont retenu mon attention à la lecture de vos textes. Il me semble que vous avez toujours entretenu un rapport très négatif envers les technologies, envers ce que vous appelez d'un nom générique « les robots ». La technologie est-elle pour vous forcément néfaste ?

MM – En réponse à cela, je reviens moi au mot respiration : *être une respiration avant d'être une mécanique*. À partir de là, j'ai été éclairé. La technologie, elle est encadrée dans ses engrenages. Elle ne peut pas étonner, provoquer de stupéfaction. Aussi, l'intelligence artificielle, je n'en ai rien à foutre.

CL – Le deuxième mot au sujet duquel j'aimerais vous entendre est le mot *cancer*. Ce qui est particulier c'est que vous l'utilisez autant pour qualifier la société néo-libérale, régie par l'obsession économique et un rationalisme à tout crin, et qui est mortifère selon vous, que pour définir votre œuvre qui est alors, si je le comprends bien, un cancer du cancer. Ce terme est ainsi relié à deux réalités opposées. Pourquoi et de quelle manière votre œuvre est-elle elle aussi cancer ou maladie ?

MM – En fait c'est parce que je pense que c'est comme cela que certains la reçoivent. Elle est cancéreuse car il ne faut pas trop y toucher. Elle est purulente. Mais le vrai cancer, celui que je veux dénoncer, c'est le culte du fric, le fait que l'économie soit partout présente, partout dominante.

CL – Le troisième mot que j’ai retenu est le mot *monstre*, qui forme un motif extrêmement prégnant dans votre œuvre. Que représente-t-il pour vous ?

MM – C’est avant tout un monstre bienfaisant, pas horrifiant. Ce que je vise par l’écriture c’est de provoquer une disproportion, c’est faire acte de monstruosité pour toucher à une vérité qui cherche, qui n’est pas banale, ni conformiste.

CL – Auriez-vous un mot préféré, qui contiendrait l’essence, la « moelle » de tout ce qu’on peut retrouver dans votre œuvre ? Un mot vraiment puissant, qui se détacherait des autres ?

MM – Il y a un mot qui a été une révélation pour moi, alors que ce mot est périmé maintenant, il n’existe plus vraiment ; c’est le mot *fruition*, qui signifiait, au treizième et quatorzième siècle, la jouissance suprême. Je n’ai jamais compris pourquoi ce mot avait disparu de la langue usuelle. Je considère que c’est un crime.

CL – Pour finir, j’aimerais revenir sur un élément que vous évoquez dans *Mille voix rauques* : vous y parlez de l’entretien comme d’un exercice inférieur, comme des « moments indignes de l’exigence du Verbe » (p. 91). Pourquoi cette considération ?

MM – Parce que l’on est toujours plus inférieur dans la parole qui jaillit que dans une parole travaillée, écrite, qui permet, selon moi, de davantage exprimer le fond d’une pensée. Il y a toujours une petite réserve dans l’oralité, au contraire de l’écriture qui permet d’aller au bout des choses. D’ailleurs j’ai toujours beaucoup corrigé mes textes avant qu’ils ne soient publiés. Et même lorsqu’ils sont publiés, je corrige encore mes livres. Toutefois l’oralité peut nous rapprocher d’une vérité que l’on a pas l’habitude d’exprimer, que l’on oserait pas formuler – quand elle se met à bouger, à crépiter.