

D'un imaginaire dégénérique (à partir de l'œuvre de Marcel Moreau)

Corentin LAHOUSTE

Le propre des œuvres fortes est la transfiguration des figures¹.

Alors que tout un pan de la production littéraire contemporaine de langue française s'inscrit dans une dynamique de subversion des genres littéraires traditionnels, qu'une série d'opus (toujours plus nombreux et diversifiés) échappent complètement à leur typologie, que l'intergénéricité et la polyphonie sont de plus en plus marquées dans les créations littéraires des dernières décennies, comment penser l'imaginaire qui les traverse et contribue à les façonner ? Cet article vise à investir cette question, à la déployer à partir d'un cas particulier : celui de l'écrivain d'origine belge Marcel Moreau et de l'un de ses textes paru au début des années 1980, au seuil de ce qu'il est convenu de nommer « l'ère contemporaine », mais dans la mouvance, encore, de la modernité avant-gardiste de la seconde moitié du XX^e siècle, marquée par des figures comme celles d'Henri Michaux ou de Michel Butor. C'est, en effet, bien avant la période contemporaine que commence le mouvement de « décomposition générique² » évoqué ci-avant et mis en perspective par Alexandre Gefen dans son essai *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention* : ce phénomène est déjà à l'œuvre dans la modernité, particulièrement dans tout un courant qui, récusant la notion de genre littéraire, met en avant l'« écriture », et promeut le Livre (Blanchot) ou le Texte (Barthes), courant dont Moreau peut être considéré comme l'un des (furtifs) protagonistes, bien qu'il se soit toujours voulu « [é]tranger aux écoles, [...] [à] tout ce qui fait pâmoison de salon, délices de casuistique³ » et qu'il n'ait cessé de disposer son œuvre à la marge du champ littéraire, affirmant qu'elle l'« exclut de toutes les façons de voir et de penser de [son] temps, [qu']elle érige haute et inviolable [s]a thébaïde⁴ ». Il s'agit dès lors, par cette contribution, de creuser le rapport particulier au générique que Moreau a développé à travers son œuvre dans l'optique de saisir certains enjeux et soubassements éthico-politiques d'une telle dynamique, que l'on a choisi de nommer « dégénérique », et dont la portée nous semble dépasser le cas individuel de l'auteur de *Julie ou la dissolution* pour recouper une disposition transversale propre au corpus contemporain francophone.

Marcel Moreau, écrivain né à Boussu en 1933 et décédé à Paris en avril 2020, qui est entré de manière tonitruante en littérature dès la parution de son premier roman en 1962 (*Quintes*), n'a cessé, du long de sa cinquantaine d'années d'écriture, de battre en brèche les formes instituées, héritées, conventionnelles. Ses textes, qui se situent à la croisée de différents genres, formes et « disciplines », échappent en effet à l'espace corseté des taxinomies génériques, s'établissant essentiellement *entre* les formes romanesques, poétiques et essayistiques. « Plutôt qu'un genre du discours, c'est une dynamique de la pensée qui ne cesse de se déplacer *entre les genres*⁵ », pourrait-on affirmer en appliquant à sa pratique

¹ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 21.

² GEFEN Alexandre, *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021, p. 157. Le premier point du quatrième chapitre de ce livre est entièrement consacré à cette tendance particulière.

³ MOREAU Marcel, *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastel, 1989, p. 44.

⁴ *Id.*, *Bannière de Bave*, Paris, Gallimard, 1966, p. 216-217. Sur le rapport particulier de Moreau aux façons de voir et de penser de son temps et sa marginalisation volontaire au sein du champ littéraire franco-belge, peut être consulté C. Lahouste, « MM le maudit. Marcel Moreau, monstre maudit », *Textyles, revue des lettres belges de langue française*, n° 53, *Malédiction littéraires* (dir. D. Saint-Amand), automne 2018, p. 89-103.

⁵ DAHAN-GAÏDA Laurence, « Théorie de l'essai et pratique romanesque chez Robert Musil », dans *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai* (dir. G. Philippe), Paris, SEDES, 2000, p. 58.

scripturale la formule à laquelle recourt Laurence Dahan-Gaïda pour évoquer celle de Robert Musil. Ainsi, Moreau estampille son essai *Le Charme et l'épouvante* d'un audacieux sous-titre générique : *Oscillations*, tandis que le titre de son texte *Le Bord de mort* est suivi d'une notation alambiquée encadrée de parenthèses : *Huées Cohues*. Il s'agit intrinsèquement pour lui, qui a toujours opté pour l'informe, le mouvant, le disruptif⁶, de mettre du mouvement dans les normes, de faire déborder ce qui est habituellement trop sagement circonscrit, d'ouvrir de nouvelles pistes ; en d'autres mots, de mettre sur pied une littérature qui « soul[ève] et pulvéris[e] les structures surannées⁷ ». Au sein de son œuvre génériquement bariolée et traversée, voire transcendée, par la notion de *rythme*, l'indistinction générique est donc revendiquée, voulue, comme lorsque l'un de ses essais, *Les Arts viscéraux*, se transmue en un poème en fin d'ouvrage⁸. De même, sur la quatrième de couverture d'*À dos de Dieu*, opus initialement paru en 1980 mais republié à l'automne 2018 en ouverture de la collection « Les Indociles » chez Quidam Éditeur, il décrit sa production littéraire comme n'ayant cessé de balloter entre de « pseudo-romans » et d'« hérétiques essais ». C'est cette dynamique spécifique qu'il est ici question d'interroger, en s'appuyant spécifiquement sur l'analyse d'une de ses œuvres fort insolite, *Kamalalam*⁹, qui, avec *La Vie de Jésus*, s'inscrit peut-être le mieux au cœur de l'entrecroisement poético-générique évoqué.

Déranger les catégories

Moreau, avant toute autre chose, écrit. Il compose des phrases donnant lieu à des livres, modèle du verbal – ce qu'il inscrit sous l'appellation englobante de « Verbe ». Comme pour Blanchot, seul lui importe le Livre, « tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme » ; un livre, poursuit l'auteur de *L'Entretien infini* avec des mots que ne dénierait pas l'écrivain d'origine hennuyère, « n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seules de donner à ce qui s'écrit réalité de livre¹⁰ ». En effet, l'écriture, subsumant tout compartimentage, est véritablement la « maîtresse absolue¹¹ » pour Moreau et c'est le rythme – non machinique : étant, pour reprendre le mot de Barthes, « le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité¹² » – dont on l'anime qui, en premier lieu, témoigne de la littérarité d'une production textuelle. C'est ce concept bien précis de rythme que l'intempérant écrivain envisage comme déterminant¹³ dans le rapport à la littérature, faisant ainsi tomber les distinctions généralement admises. Il n'y aurait donc *a priori* pas d'imaginaire des genres envisageable chez Moreau, à partir du moment où est, d'emblée, récusée une logique du genre, de la catégorisation, de la classification. On pourrait voir là une antinomie.

⁶ « Pour le reste, je suis nomade, errant. Houleux de ruptures » (M. Moreau, *Mille voix rauques*, Buchet/Chastel, 1989, p. 34).

⁷ MOREAU Marcel, *Le Chant des paroxysmes*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 97.

⁸ Voir LAHOUSTE Corentin, *Écritures du débainement. Esthétiques anarchiques chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature Histoire Politique », 2021, p. 89 et 101-103.

⁹ *Id.*, *Kamalalam*, Lausanne, Cistre/L'Âge d'homme, coll. « Lettres différentes », 1982.

¹⁰ BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1959, p. 272-273.

¹¹ MOREAU Marcel, *Kamalalam*, *op. cit.*, p. 172.

¹² BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France. 1976-1977*, Paris, Seuil, 2002, p. 39.

¹³ Voir LAHOUSTE Corentin, *op. cit.*, p. 83-92. Dans le dernier entretien officiel que l'écrivain a accordé de son vivant, il affirme ainsi : « 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 » (LAHOUSTE Corentin, « Pulsions et fluctuations. Entretien avec Marcel Moreau », *Histoires littéraires*, n°91, janvier 2023, p. 100). Dans ce même entretien, et à la suite de ces propos, est posée la question d'une influence quelconque de la pensée développée par Henri Meschonnic au sujet du rythme qui semble pouvoir entrer en dialogue avec celle de Moreau, mais ce dernier coupe court à cette hypothèse, alléguant : « 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 » (*ibid.*).

Or, dans *Kamalalam*, œuvre hétéroclite parue en 1982 et qui se situe à la jonction de deux des trois grandes périodes qui ont jalonné le parcours créatif de l'auteur, une distinction est établie, dès l'incipit, entre genre romanesque et genre essayistique, distinction par ailleurs couplée à une polarisation genrée (masculin/féminin) relativement stéréotypée :

« Kamalalam, c'est moi, en éclair de folie. Mais il y a Emma. Et Emma, c'est moi, en lueur de raison. Lorsque Kamalalam fait l'amour à Emma, il en résulte ce que l'on appelle un « essai ». Quand il la viole, il écrit une œuvre qu'à défaut d'un autre terme je baptiserai « roman ». Ce vieux couple est depuis longtemps désuni en moi, disputeur et vindicatif. Il se rabibochera une dernière fois dans ce livre. » (p. 9)

Au fil des premières pages, cette démarcation se voit reconduite sous différents aspects. L'essai se situerait du côté du chant, tandis que le roman est appréhendé comme cri (p. 10 et 11) ; l'essai est rapproché d'une certaine douceur et aménité (folie et raison y évoluant de concert), tandis que le roman est rattaché à une forme de violence (la folie y prenant le pas sur la raison) ; mais surtout, l'essai s'inscrit dans un registre diurne, au contraire du roman, marqué par un imaginaire nocturne. Et l'ouvrage de se présenter comme un espace de mise en tension récurrente de ces deux types de discours qui restent néanmoins marqués par une indétermination assez résolue, comme en témoigne une assertion consignée à la deuxième page du texte : « Je ne sais pas ce qu'est un “essai”, je n'ai jamais su ce qu'était un “roman” ». Les guillemets qui y entourent les mots *essai* et *roman* soulignent plus fermement encore le caractère équivoque – voire nébuleux, si ce n'est complètement incertain – de ces termes pour l'auteur, pour qui, ainsi qu'il le profère quelques pages plus loin, « [l]e genre littéraire est de peu d'importance, désormais, au milieu de la trépignation générale des mots et des idées » (p. 14) ; paroles qui peuvent sembler lapidaires, mais auxquelles fait écho, plus près de nous, une affirmation du critique et historien de la littérature William Marx, qui figure au commencement de son *Adieu à la littérature* : « Sur la longue durée, les catégories génériques perdent toute pertinence : à cent cinquante ans de distance, il y a moins de continuité à l'intérieur d'un même genre qu'entre deux genres différents à la même époque¹⁴ ». Aussi, lorsqu'une distinction est posée chez Moreau, ce n'est souvent que pour être mieux subvertie ensuite.

Adoptant *a priori* la forme de l'essai¹⁵ – dans toute la latitude que ce terme peut embrasser –, le texte, publié dans la collection « Lettres Différentes », justement consacrée *aux nouvelles voies d'accès vers la fiction*, est entrecoupé d'intermèdes poétiques qui, au fil de l'œuvre, prennent de plus en plus de place pour finalement s'imposer en fin d'ouvrage, dans un dernier chapitre véhément, impétueux, rendant hommage au « rythme fou, malsain, haletant » de l'auteur qui, peut-on lire, « reçoit ses violences de l'écriture dégorgée autant que de l'écriture en voie de dégorgement » (p. 209). Le chant du livre se clôture ainsi en un cri, qui vient clamer¹⁶ le rôle déterminant de « l'écriture aventurière » (p. 203). L'imaginaire des genres qui se dégage de l'opus est par conséquent marqué par une irrémédiable dynamique d'hybridation. On peut dès lors appréhender ce texte particulier comme un original essai se construisant à partir d'un personnage fictionnel, Kamalalam, qui, lui donnant son titre, est la figuration du « petit boutefeux bavard, damnateur, difforme et sautillant qui est en [Moreau] » (p. 14). On le saisit d'emblée, essai réflexif et fiction poétique sont nécessairement entremêlés dans l'œuvre de l'auteur belge, où ils se croisent et se modulent mutuellement, où ils résonnent et interfèrent entre eux. S'y fait jour, au-delà de la personification d'une pensée en acte, une fictionnalisation de la tension entre genre essayistique et genre romanesque et, surtout, y est à l'œuvre une déterritorialisation réciproque de ces deux registres de discours. Toute classification stricte est mise à bas : il s'agit de les faire se fracasser, de les émietter. Moreau dérange donc les catégories en occupant deux endroits à la fois : il fait s'étreindre les deux registres dans leurs différences. Plan essayistique et plan romanesque, dont les limites ne sont pas étanches chez l'auteur de *Julie ou la dissolution*, sont de cette manière inscrits sous le signe du CONTRE, de la

¹⁴ MARX William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005 p. 15.

¹⁵ Moreau le qualifie lui-même de la sorte à la page 205, en modulant toutefois immédiatement son assertion, la faisant suivre de l'incise suivante : « ou “pseudo-essai” ».

¹⁶ Le titre du dernier chapitre est : « Kamalalam clame ! » (p. 203 et suiv.).

préposition *contre*, c'est-à-dire autant comme irrémédiablement opposés que comme extrêmement proches, sinon devant se toucher.

Aménager une tierce voie

Chez Moreau, le régime fictionnel qui, ainsi que le suggère la quatrième de couverture d'*À dos de Dieu*, « vise à la connaissance lyrique d'une réalité des tréfonds [...], forcément protéiforme, disloquante et disloquée¹⁷ », vient irrémédiablement contaminer le discours de pensée. C'est d'ailleurs autour de cet acte spécifique – penser – que se joue le tiraillement que met en lumière le texte : peut-on penser en dehors d'une forme rationnelle, méthodique, théorique ? Le poétique peut-il être forme de pensée ? La question sous-jacente posée par l'œuvre est ainsi celle du poétique comme lieu de pensée et, plus précisément, comme lieu d'une déraison instructive, ainsi que le laisse entendre la reprise de la distinction métaphorique posée en ouverture du texte :

« Qui est Emma ? La raison, certes. Mais une raison qui raisonne sur la déraison. Qui est Kamalalam ? Une déraison qui oblige la raison à déraisonner sur elle-même. Kamalalam : la déraison qui sait qu'elle a raison. Emma : la raison qui donne raison à la déraison. » (p. 11)

Transparaît dans ce passage une formulation du projet philosophico-politique de Moreau qui n'a cessé de viser à détrôner la souveraineté de la raison, celle-ci constituant selon ses dires « une des grandes maladies de la modernité¹⁸ » de même que « l'escroquerie philosophique majeure de notre temps¹⁹ ». Il s'agit pour l'« écrivain-penseur²⁰ » à la langue « éboulante²¹ » d'envoyer le savoir loin au-delà de lui-même, de s'ouvrir à une *autre logique*, « pétulante [et] saltatoire²² », celle propre au régime poétique appréhendé, dans *Kamalalam*, comme le terrain d'une « bouillie opaque, indéchiffrable, pestilentielle » (p. 78). Au rationnel qui coupe, cadre, modèle est préféré l'irrationnel qui (dé)maille, ébrase, dérange. Face à la culture rationaliste occidentale qu'il répudie, Moreau souhaite « mettre le feu au bon sens²³ ». Et l'investissement du domaine poétique se présente dès lors pour lui comme la torche lui permettant de mettre à exécution ce dessein.

C'est dès lors une « démantibulation des structures imposées » (p. 210) qui est visée par Moreau, qui va chercher une perméabilité, un tiers espace, entre les registres romanesque et essayistique. Cette porosité peut par exemple être perçue au début du vingt-sixième chapitre, consacré à « la vie transquotidienne » (p. 149 et suiv.), lorsqu'à la suite d'un intermède fictionnel mettant en scène Emma et Kamalalam, Moreau s'amuse avec les mots et leurs sonorités, en un enchaînement de rimes et d'assonances que l'on pourrait qualifier d'enfantines (et qui, par ailleurs, peuvent tout autant faire écho à la langue d'un Jean-Pierre Verheggen, grand ami de l'auteur) :

« Le matin, après peu de dodo, Kamalalam se rend au boulot par le métro. Auparavant, lève-tôt, il a déjà manipulé les mots. Il a joué avec l'eau du lavabo sur sa peau. Barbu, il a utilisé un rabot autour de ses picots, pour faire copeaux. » (p. 149)

Il convient justement de s'arrêter sur ces intermèdes au statut ambigu qui, au nombre de sept, forment une sorte d'œuvre au sein de l'œuvre globale, en mettant en scène les deux personnages évoqués en ouverture, Kamalalam et Emma. Lieu d'émergence de la fiction dans l'ouvrage, ils viennent directement inscrire celle-ci sous le signe de l'ébriété : le premier débute sur l'ouverture d'une bouteille et tous les autres évoquent des moments où le vin, bon et abondant (voir p. 58), coule sans mesure (voir p. 146). Ils représentent

¹⁷ MOREAU Marcel, *À dos de Dieu ou L'ordure lyrique* [1980], Paris, Quidam éditeur, coll. « Les Indociles », 2018, quatrième de couverture.

¹⁸ *Id.*, *Lecture irrationnelle de la Vie*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « L'ivre examen », 2001, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ VAN ROSSOM Christophe, *Marcel Moreau. L'insoumission et l'ivresse*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, coll. « L'œuvre en lumière », 2004, p. 208.

²¹ MOREAU Marcel, *Une philosophie à coups de rein. De la danse du sens des mots dans la vie organique*, Paris, Denoël, 2007, p. 324.

²² *Ibid.*, p. 166.

²³ *Id.*, *Corpus Scripti*, Denoël, 2002, p. 114.

donc le lieu de griserie de la raison où Emma, petit à petit, « gliss[e] vers l'ivresse et peut-être vers la dépravation » (p. 147), c'est-à-dire le lieu de détournement, de renversement de l'essai, le lieu d'une « autre écriture » (p. 58), étrangère à celle du reste du livre. Leur présence se révèle toutefois équivoque ainsi que le souligne un passage du quatrième intermède : « Quel écrivain serait assez inconséquent pour entrecouper ainsi son combat contre la raison de scènes étrangement euphoriques en compagnie de cette raison même ? » (p. 110). Or, c'est précisément l'inconséquence, la contradiction que recherche Moreau qui, loin de la considérer comme un péril ou une gageure, la saisit comme une possible aubaine, en tant que lieu d'un tourment, c'est-à-dire d'une remise en jeu dynamique, vivifiante, du possible et de la pensée, qui représente précisément la fonction qu'a à jouer la littérature selon l'écrivain. Bien qu'il puisse faire mal à l'âme – on discerne ici un sens possible du titre du texte –, le tourment est paradoxalement ce qui empêche le dépérissement d'une pensée et d'un être. Aussi Moreau, à travers l'entrejeu d'écritures qu'il met sur pied – et que marque d'ailleurs l'emploi de l'italique dans les intermèdes – fait-il fleurir le paradoxe et construit-il à partir du contradictoire. Ces derniers (le paradoxal et le contradictoire) colorent complètement le rapport au générique déployé par l'auteur.

L'imaginaire des genres chez Moreau, qui propose une voie tierce et pour la fiction et pour la pensée, est donc inscrit sous le signe de la tourmente. Il est en effet question, par l'émulation tirée de la confrontation entre les deux registres, de donner naissance, comme cela est spécifiquement formulé dans l'œuvre, à un « grand livre insensé, ébouriffé et sanglant, *tout en ruptures, en crachats, en tourbillonnements de glaives* » (p. 199, nous soulignons). On ne pourrait mieux insister sur une volonté de secousse aigüe. Il s'agit de déformer, de délaissé le convenu et tout conformisme. L'indistinction générique du texte où s'entremêlent ligne essayistique et faisceaux romanesques, fait ainsi se coudoyer deux principes distincts suivant la perspective esquissée au vingt-neuvième chapitre, où la bipolarisation proposée, qui fait indirectement écho à la tension roman-essai, n'est pas envisagée comme la manifestation d'une antithèse mais comme celle d'une co-adjonction stimulante, vivificatrice :

« Homme aux instincts grossiers arrachant un beau jour à l'écriture un style et tirant de ce style une musique, il n'a cessé, depuis, de découvrir à quel point brutalité et raffinement, viscéralité et bon goût peuvent s'épouser dans une même passion de la vérité, dans le même flamboiement de l'*ego*. La noblesse et le vautrement, les deux vertus majeures de sa vie... Le vautrement, pour descendre au plus bas dans la boue de la naissance de l'homme, la noblesse pour s'initier au mystère du dépassement de ses origines... La noblesse pour donner du style aux triturations de la vie et à la vie même, le vautrement pour subir en connaissance de cause l'étrange attraction des mondes interdits... » (p. 171)

Il est en ce sens possible de parler d'un imaginaire *dégénérique* en ce qui concerne l'œuvre de Moreau, où toute forme instituée ou convenue se voit abolie et où affleurent, de manière cumulative, différents paradigmes de l'exaltation et du débordement – au travers, notamment, du motif de la soulographie qui s'y révèle prééminent²⁴. À travers son écriture sans sol ferme et la dynamique tératogène²⁵ propre à ses créations, est excédée une logique unitaire qui tiendrait l'expression dans un champ générique fixe. Ce faisant, peut être mise en lumière une vertu cardinale – si ce n'est un impératif – que l'auteur rattache à la littérature : celle de désorienter, déstabiliser, remettre en mouvement. Il allègue en ce sens dans *Les Arts viscéraux* que la littérature n'a de sens « qu'en tant que stimulation, tracassement, dynamitage de l'être conventionnel²⁶ ». Et derrière ce geste esthétique de récusation du concept de genre, peut alors également être décelée une ligne politique spécifique qu'à la suite des recherches menées dans le cadre de notre thèse de doctorat nous pouvons qualifier d'anarchique²⁷. Son axiome principal, au regard de la question générique qui nous retient dans ce volume, s'articule autour du principe *contre-identitaire* que John Holloway dépeint de la sorte :

²⁴ Il convient à cet égard de noter que la première monographie consacrée à l'auteur et à son œuvre, mise sur pied par Christophe Van Rossom, porte le titre suivant : *Marcel Moreau. L'Insoumission et l'ivresse* (op. cit.).

²⁵ À ce sujet, voir LAHOUSTE Corentin, « Paradigme tératogène et contre-conduite langagière dans l'œuvre de Marcel Moreau », dans F. Pellegrini & D. Tononi (dir.), *Les chemins de l'imperfection. Reconfiguration d'un paradigme moderne (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2023.

²⁶ MOREAU Marcel, *Les Arts viscéraux* [1975], Toulouse, L'Éther Vague – Patrice Thierry, 1994, p. 194.

²⁷ Voir LAHOUSTE Corentin, *Écritures du déchainement*, op. cit.

« Nier *ce-qui-est*, c'est affirmer le devenir, le mouvement, la création, l'émancipation du *pouvoir-de*. Nous ne *sommes* pas, nous devenons. [...] Si nous ne sommes pas encore, notre *pas-encore* existe déjà comme projet, comme **débordement**, comme une poussée vers un au-delà. [...] Le *pas-encore* est une constante impulsion contre une réalité chosifiée, la révolte du principe de plaisir réprimé contre le principe de réalité. Le *pas-encore* est la lutte pour décongestionner le temps, pour émanciper le *pouvoir-faire*²⁸. » (*caractères gras dans le texte*)

Désagréger tout principe identitaire, toute rigidité catégorielle, tel est le geste politique qui ressort de l'imaginaire des genres trouble et flottant institué par Moreau, **au travers de son entreprise de déconstruction symbolique**. La dynamique dégénérique promue par l'écrivain belge permet ainsi d'inscrire ses créations sous le signe du devenir et de la mobilité, c'est-à-dire sous le signe du vivant. En effet, pour Moreau, demeurer vivant consiste, dans la lignée d'un Blanchot notamment, à « s'extraire des figures totalisantes [totalitaires] d'une langue pétrifiée, de ces formes closes des identités fixées qui finissent par faire corps avec la mort²⁹ ». C'est pourquoi l'auteur de *La Vie de Jésus* prend un malin plaisir à ébranler le discours des « ontologues de la littérature [qui] ont une propension indéniable à céder à un sophisme professionnel qui consiste dans le fait d'apposer une étiquette métaphysique descriptive rigide [...] que la complexité effective des pratiques critiques et des usages des textes littéraires invalide³⁰ ». Et s'esquisse dès lors un segment (imaginaire) spécifique suivant lequel il s'agit d'envisager l'écriture, ainsi que le revendique Moreau dans *Kamalalam*, comme une « fête libre des propulsions, des croisements et des interférences » (p. 201). *Une fête libre des propulsions, des croisements et des interférences*, tel est l'imaginaire des genres, en réalité *a-générique*, qui ressort des textes du déroutant écrivain belge, prompts à susciter un chahut des formes usuelles (et consacrées) ainsi qu'à malaxer les attentes et repères communs.

Coda

L'imaginaire des genres à l'œuvre dans les écrits de Moreau, inscrit sous le signe du trouble, consonne ainsi avec celui qui s'est affirmé dans le champ littéraire francophone lors des deux premières décennies du XXI^e siècle, ainsi que le laisse entendre, parmi une multiplicité d'autres exemples possibles, le choix de « forêt », par Ariane Jousse, comme qualificatif générique pour désigner son ouvrage *La Fabrique du rouge* (2019, Éditions de l'Ogre), ou un extrait ostensiblement ironique tiré de la quatrième de couverture du livre *Crâne chaud* (2012, P.O.L.) de Nathalie Quintane : « Comme le genre n'est jamais simple à dire, on pourrait avancer que ce livre est une fantaisie, ou plutôt une fantaisie réaliste, ou encore une fantaisie réaliste critique ». La dynamique dégénérique distinguée dans ces pages et à partir de l'œuvre singulière – relativement précurseuse à cet égard³¹ – d'un auteur lui-même singulier³² témoigne, en réactivant une logique de la relation multidimensionnelle, d'un agir symbolique *sui generis* : elle se révèle sous-tendue par une sensibilité politique qui vient mettre à mal le schème identitaire, segmentant et réducteur, et pourrait dès lors être inscrite dans le sillage de philosophies et perspectives critiques comme celles développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari ou, plus récemment, Donna Haraway³³.

À travers l'œuvre de Moreau qui promeut l'idée d'une *littérature vive*, ressort, en somme, une vision de la littérature qui s'affirme comme un espace de déconcertement et de dérigidification, un espace pluriel,

²⁸ HOLLOWAY John, *Changer le monde sans prendre le pouvoir. Le sens de la révolution aujourd'hui*, trad. de l'espagnol par S. Bosserelle, Montréal/Paris, LUX Éditeur/Syllepse, coll. « Instinct de liberté/Utopie critique », 2007, p. 215-216.

²⁹ GROSSMAN Évelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017 p. 112.

³⁰ QUINTYN Olivier, *Implémentations/Implantations : pragmatisme et théorie critique*, Paris, Questions théoriques, coll. « Ruby Theory », 2019, p. 28.

³¹ Annexer l'œuvre de Moreau à des propositions littéraires comme celles de Jousse ou Quintane peut sembler abusif, en raison du discours très blanchotien dont, on l'a vu, elle est infusée et qui paraît dès lors plus représentatif d'une modernité radicale portée par ce que certains nomment une « négativité critique » et par l'idée d'autosuffisance de la parole poétique. Au-delà du fait que tout un pan de la littérature contemporaine n'a pas complètement tourné le dos à cette modernité, les textes de Moreau, en ce qui concerne le rejet des genres traditionnels, permettent surtout de saisir certains ferments d'une dynamique – dont les œuvres de Jousse ou Quintane sont représentatives – qui a connu une accélération croissante depuis une quinzaine d'années.

³² Lire, à ce sujet, LAHOUSTE Corentin, « MM le maudit. Marcel Moreau, monstre maudit », *art cit.*

³³ HARAWAY Donna J., *Vivre avec le trouble*, trad. de l'anglais par V. García, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

intranquille, *multiprismatique*, battant en brèche la logique de la catégorie qui s'y voit carnavalisée. Et une dernière citation, saillie de Muriel Pic que Moreau pourrait tout à fait faire sienne, permet de résumer de manière percutante l'enjeu majeur qui se dessine à travers le parcours réflexif que nous venons de proposer :

*Quand on sait où situer un livre, c'est fichu ;
quand on sait où le ranger dans une bibliothèque, c'est perdu.
Quand un ouvrage ne nous désoriente pas, on peut le balancer*³⁴.

³⁴ Pic Muriel, « Georges Didi-Huberman : Qu'est-ce que s'orienter dans les images ? », dans *Europe : revue littéraire mensuelle*, n° 1069, mai 2018, p. 10.