

# Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique

Geneviève BARIL

Ceci est un recueil de songes  
offert à des restes de ruines

Pascal Quignard

Désormais, que pourra-t-il exister  
si ce n'est une formidable chute du soleil?

Victor-Lévy Beaulieu

Alors qu'il est transporté en ambulance au cours d'une nuit d'épouvante qui le recouvre de sa ténèbre, apparemment en transit vers sa mort imminente, Abel Beauchemin, romancier fictif et narrateur du *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu, fait un songe étrange. Rêvant qu'il assiste aux obsèques de son grand-père, Abel se penche sur le cercueil pour mieux comprendre ce que l'aïeul lui dit dans le silence de sa mort : « Qu'y avait-il à comprendre? » Grand-père Toine, disait-il. Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse là-dedans?<sup>1</sup> » En effet, que comprendre de cette allusion onirique, venue de la bouche scellée du macchabée, à ces bêtes de l'Apocalypse johannique qui surgissent d'une parole outrepassée et qui, dans l'au-delà d'une nuit d'encre et de détresse, absorbe et captive le romancier en le disposant à l'énigme? Ce questionnement – qui n'est certes à ce moment pas fortuit puisqu'il noue à la parole muette du trépassé une figure archétypale de l'Apocalypse – met dès lors en cause un imaginaire morbide de la fin qui prend forme de legs, de tradition, de mystère, de cauchemar, de cadavre et de sentence.

---

<sup>1</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de L'Aurore, coll. « L'Amélanancier », 1974, p. 31. Toutes les citations extraites de ce roman seront tirées de cette même édition. Les folios seront dorénavant indiqués dans le corps du texte comme suit : (DQd, folio).

Cette question pratiquement divinatoire entraîne surtout Abel – et le lecteur à sa suite – dans les circonvolutions d'un texte labile, halluciné, sacrifié au fantasme de sa fin, un texte en suspens(e) qui justement prend acte et note de cette crise (du langage et du sens) qui déconstruit et menace (de mort) l'écriture et l'existence d'Abel. L'interrogation du romancier se présente en fait comme une amorce au déchiffrement, comme un accès (non moins) sibyllin à l'encodage distordu de ce roman dévasté qui, tant bien que mal, se survit à lui-même pour faire œuvre de son Apocalypse. Entropique, l'organisation textuelle et narrative du roman est d'ailleurs tramée ou préméditée de façon à modeler et moduler, dans l'énonciation, un imaginaire de la fin qui pivote autour de ce centre absent qu'est la mort<sup>2</sup> donnée à raconter. Roman spiralé donc qui se fait retour, torsadant le fil de son récit, sans jamais le rompre vraiment. Passage à risque « à l'extrême limite du rêve et de la réalité » (*DQd*, 57), l'énonciation advient d'un entre-deux, de cet espace fantasmatique où tout est probable mais rien ne se confirme, toujours en révocation de ce qui s'affirme et en diffraction de ce qui cherche à s'arguer.

Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse? Psychopompes allégoriques, ils ramènent à l'esprit une tradition archaïque, reconduite à la mémoire d'Abel et du lecteur par la rêverie d'une voix ancestrale, indicielle, qui redonne souffle à une littérature apocalyptique ayant vraisemblablement servi de canevas à la contexture du texte. Bien sûr, on peut déjà entrevoir les correspondances entre le désastre existentiel et créatif d'Abel et le vacillement apocalyptique qui déstructure le récit, tout comme on peut percevoir, dans le style énigmatique et imagé du roman, la ruse cryptique propre à la révélation mystique. Sans prétendre à une adéquation systématique entre le roman analysé et le mytheme apocalyptique, il faut néanmoins soupçonner Victor-Lévy Beaulieu de s'être inspiré du style apocalyptique et de ses aboutissants eschatologiques pour (contre)

---

<sup>2</sup> Point d'orgue et de fuite, la mort ponctue, scandé et catastrophe l'écriture d'Abel.

faire un récit hanté par ce genre littéraire atypique (souvent apocryphe) et mystifiant. De cette littérature apocalyptique qui consigne les paroles adressées par Dieu à un voyant pour lui révéler des secrets qui touchent aux mystères célestes, aux énigmes des origines et surtout aux perspectives eschatologiques, Beaulieu sécularise, conserve et rejoue l'illumination d'un témoin, romancier cette fois, qui dévoile sa détresse devant le désastre de la fin (fin de son monde, de sa vie et de son écriture) en donnant voix à la rature critique de son histoire.

Il devient alors intéressant de repérer, dans la confusion des télescopages sémantiques propre à Beaulieu, ce qui de l'apocalyptique comme genre, imagerie, mythe et fantasmagorie resurgit, souvent transfiguré, dans le récit d'Abel et, conjointement, d'observer dans quelle mesure le procès de l'énonciation et/ou le projet d'écriture du romancier s'avère compromis, contaminé, littéralement mis en péril, par cette expérience apocalyptique. Mis à l'épreuve de sa fin, le roman s'inspire en fait du livre dernier de la Bible comme d'un *pré*-texte diégétique moteur, l'apocalyptique (comme genre et influence) devenant la seule modalité littéraire propice ou propre à véhiculer un message catastrophique transmuté en réflexion – non plus théologique, mais plutôt littéraire – sur l'avènement problématique (voire impossible ou même impensable) de l'Œuvre magistrale. Cette écriture du *sinistre* – qui se libelle sous peine ou sous menace de mort – engendre donc une histoire tragique qui, dès son amorce, découvre et révèle l'imminence d'une fin qui coïncide dès lors avec un commencement.

\* \* \* \* \*

« Et puis, il comprit qu'il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherchait ses mots et n'était pas satisfait de ceux qu'il trouvait [...] » (*DQd*, 13.) Cette sentence initiale (cette première phrase qui coïncide avec la certitude soudaine de sa fin) semble sceller d'entrée de jeu le destin d'Abel et de sa production littéraire, suspendant le temps en ouvrant l'intervalle d'où s'écrit et s'initie la crise (du langage). D'une nuit à l'autre, qui est peut-être toujours la même, son drame se déroule dans l'espace-temps d'une journée tout à la fois

contractée et infiniment distendue, dans l'instantanéité d'une commotion qui le frappe d'interdit et le laisse pour mort. En soi, la pensée de sa finitude suffirait donc à provoquer l'arrêt (de mort), comme si toute cause (toute glose) était dès lors perdue et que l'Œuvre s'avérait ou s'avouait, en dernier lieu ou en dernière heure, nulle et non avenue. Or, ce moment de radicale impasse (qui rend apparemment l'écriture caduque) est pourtant narré à l'imparfait, dans cet imperfectibilité du temps verbal qui annonce la suite ou la poursuite du roman qui, bien sûr, débute :

« Alors, Abel se laissait tomber dans sa chaise et se mettait à hoqueter : désormais, il n'allait plus pouvoir rien faire; quelque chose en lui [...] » (*DQd*, 13.) Ce *quelque chose* dont on ne saura plus rien puisque la proposition est interrompue, inachevée, semble témoigner de l'immanence de la mort qui dispute avec les mots, véritables démons intérieurs d'Abel, une place de choix dans ses obsessions d'écrivain.

(Lui, Abel Beauchemin, venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de roman). Pourtant, les mots n'arrêtaient plus de se bousculer en lui; ils venaient de partout, de la plante des pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis. (*DQd*, 13.)

À la fois persuadé de la défaite (ou de la défection) de son écriture et ranimé par des mots qui s'agitent pourtant encore en lui, tout comme il est convaincu de l'imminence de sa mort et ravivé par l'effroi d'une telle idée, Abel s'engage donc dans un épisode de léthargie littéraire, mais aussi d'intense activité sémiotique, cognitive et hallucinatoire, qui combine deux temps-limites et deux expériences périlleuses (l'écriture et la mort) dans une phase transitoire, critique, dont le franchissement semble crucial.

Dans une version éberluée du genre apocalyptique, Abel témoigne donc de cette frontière cataclysmique où il transite, alors qu'il ne se passe apparemment plus rien, sinon l'impression d'un écueil cataleptique, sinon qu'il est « en train de mourir » (*DQd*, 121) et qu'il n'y a personne d'autre que lui-même pour écrire sa mort, obligé à cet acte péremptoire qu'il doit poursuivre parce qu'il ne veut pas voir sa vie lui « filer tout à fait entre les doigts de sa main » (*DQd*, 95). Il apparaît toutefois impossible à Abel de rendre compte de cette mort (immédiate, limitrophe,

mais inracontable) qui se révèle à lui dans une « image innombrable » (*DQd*, 150), c'est-à-dire en d'infinis simulacres qui singent cette agonie fantasmée d'où s'originent l'écriture du deuil et l'imaginaire de la fin :

C'est par mon cerveau que je brûle et que je m'en vais bien loin au centre de ma mort multiple, toujours faussée et jamais atteinte [...]. Rien jamais de définitif. Assis entre deux chaises. (*DQd*, 113.)

Coincé aussi entre deux manières de se dire, à cheval entre le *Je* et le *Il*, selon que la mort creuse la distance ou maintienne au plus proche de sa subjectivité cet homme qui se regarde mourir, dédoublé – infiniment diffracté et différé – par l'expérience spéculaire (et spéculative) de sa fin. Si pauvre Abel, pris « dans un réseau de doubles formant des relais narratifs<sup>3</sup> », transmigant d'une figure à l'autre, n'existant que comme doublure de ses alter ego, de ses pairs et de ses pères, dans le revers de l'altérité, se réjouissant néanmoins, en dernier lieu, d'être au milieu de ces « pauvres nous tous » (*DQd*, 278) qui le confirment comme centre de gravité, c'est-à-dire comme point de chute et de convergence des identités, des filiations et des transfigurations. Abel qui, parce que le temps se contracte en cet épisode transitoire où le passé, le présent et le futur se résorbent dans un même point de suspension, prétendra :

Je suis tout à la fois mon père Charles, mon grand-père Toine, le patriarche Thadée, les ancêtres Maxime et Moïse, et tant d'autres encore qui ne vivent que pour mourir à travers moi. (*DQd*, 238.)

Abel encore qui croit, au moment fatidique de la crise, que la mort n'est peut-être qu'une mise en abyme et qu'il devient alors, comme Satan Belhumeur, Malcomm Hudd et Joseph-David-Barthélémy Dupuis, un de ses personnages de roman. Abel qui, en définitive, s'y perd et s'y confond, « véritable décalcomanique reproduisant tout mais n'étant rien » (*DQd*, 95).

---

<sup>3</sup> Magali Bouchard, « La thanatogénèse ou La mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la démanche* », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997, p. 19.

En fait, Abel paraît littéralement condamné à la duplicité, ne serait-ce que comme double fictif ou alter ego de Victor-Lévy Beaulieu. En outre, il est celui qui redonne corps, pour mieux en rejouer ou en simuler le supplice, aux fils sacrifiés de la tradition judéo-chrétienne. Prédestiné par la symbolique patronymique (et par le mytheme vétérotestamentaire qui surdétermine son prénom) à mourir dès la genèse (de son histoire), Abel croira subir, en début de récit, le sort ou le châtement de l'homme *initialement tué*, se croyant mort avant même d'avoir pu livrer parole (comme cet Abel occis et réduit au silence par son frère Caïn parce qu'élu de Dieu et victime de la préférence). Au fil de ses 33 chapitres d'agonie, Abel apparaît aussi et surtout comme un Christ catholique mis au supplice de sa parole. Célébrant et martyr du monde romanesque, Abel espère d'ailleurs, une fois « fini, brûlé, carbonisé, [...] qu'on colle, qu'on cloue [s]es cendres sur la croix de [s]a défaite » (*DQd*, 149-150) pour que se réinvente ou se rejoue, sur un plan littéraire, une nouvelle *crucifiction*. Messie à venir, ou à revenir, il est celui par qui – du moins le croit-il – la fin advient. Or, s'il croit ainsi détenir le sort de ses personnages entre ses mains (d'écrivain), il se fera damer le pion par Jos, son frère, grand Maître de la secte secrète des Porteurs d'eau et chevalier de l'Apocalypse qui usurpe par son droit d'aînesse la fonction messianique d'Abel en prenant la gouverne de son projet romanesque :

Et c'est pourquoi j'ai dû écraser mon frère Abel dont l'entreprise ne pouvait faire de nous que des morts, mémorables sans doute, mais seulement des morts [...]. Je dis non aux héros de papier, je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère. (*DQd*, 229.)

Messie littéraire trahi par sa création, Abel ressemble à cette statue grotesque de Jésus que lui a offerte son beau-frère Jim et dont il cherche à tout prix à se débarrasser, pour se délester de cette « chose tragique auquel [sic] il manquait un bras [...] » (*DQd*, 200), pour s'affranchir de cette image tragique et dérisoire d'une (de sa) puissance réduite à la pétrification. C'est en fait l'infirmité (physique) d'Abel (handicapé au bras gauche par la poliomyélite) de même que l'invalidité ou, à tout le moins, la gaucherie de son écriture qui se trouvent figurées par ce Christ

estropié, mortifié, noir de suie (déjà fini, brûlé, carbonisé), dont les « grands bras écartés, [...] les clous dans les mains et [l]es gouttes de sang » (*DQd*, 200) rendent insupportable la vaine posture du Fils sacrifié.

Tous et un à la fois, dans une consubstantialité qui embrasse tous les fils immolés et les messies possibles, Abel apparaît donc comme un démiurge en souffrance, assujéti à une révélation intolérable, celle de sa probable défaite (littéraire), seul garant du désastre ou de l'écroulement (babélique) de sa création. En fait, Abel s'offre surtout en témoin de la chute pressentie, d'ailleurs déjà livré à cet espace en creux qui l'attire vers sa fin, recueilli dans ce sous-sol du bungalow de Terrebonne comme dans une crypte, « dans la tristesse de ce lieu qui ressemble à une bouche inconfortable » (*DQd*, 186), à la fois habité et habitant de la mort, de la sienne et de celle de son écriture.

Il lui semblait que, depuis sa naissance, il n'avait jamais quitté le souterrain, aux prises de tout temps avec ce roman démentiel qu'il écrivait sans pourtant taper un seul mot sur sa vieille Underwood. (*DQd*, 233.)

Engouffré dans ce trou peut-être sépulcral qui se conjugue au temps suspendu, au hiatus léthal, pour créer une zone de chute, de rupture et de révolusion, Abel y ressent la syncope apocalyptique dont il se fait le visionnaire et le supplicié tout à la fois. Par le biais d'une doléance testimoniale et romanesque, Abel livre donc l'histoire d'un monde qui s'éteint, mais qui n'a pas encore fini de se consumer, la pensée de la mort ouvrant plutôt sur l'infini des questionnements téléologiques et le rebours affolant d'un bilan qui rappelle à Abel que « tout [a] été gâché depuis les origines » (*DQd*, 26), que son histoire périlicite depuis le début et que la fin, il y a déjà longtemps qu'elle est commencée.

D'ailleurs, comme pour la Jérusalem impure dont l'Apocalypse fait le procès, sa fin est corollaire d'un adultère dont il lui faut s'acquitter :

C'était ainsi que tout avait commencé, par cette aventure dont les conséquences [...] avaient été catastrophiques, Judith quittant Abel, s'enfuyant avec Julien à Miami, demandant le

divorce et songeant même à se débarrasser de l'enfant qu'il y avait dans son ventre. (*DQd*, 140.)

À cause de cette faute qu'il commet en trompant Judith, sa dulcinée, avec une de ses copines, la belle et ensorceleuse Johanne (déesse noire qu'Abel idolâtre momentanément), l'infidèle devra chèrement payer pour cette païenne incartade qui engendre la faillite de son couple (Judith ayant tôt fait de lui faire connaître pareil sort en le quittant pour un autre homme dont elle est, au demeurant, enceinte). Le mal qui enfle alors entre Judith et Abel – et que ce dernier cherche à abolir par l'écriture rédemptrice d'un grand roman d'amour – s'incarne en excroissance fœtale qui gonfle le ventre de Judith. Ce fruit étrange des entrailles de la femme, « cette petite chose informe dont [Abel] ne pouvait être le père à cause de cette poliomyélite qui avait détruit ce qui restait d'avenir en lui » (*DQd*, 25), donne alors à voir l'ampleur de la disgrâce faite à Abel. Le polichinelle et son secret qui grandissent dans la matrice de Judith, enfant à naître mais aussi peut-être déjà mort-né ou avorté, est « ce héros tant attendu » (*DQd*, 257) dont la venue ou l'advenue paraît compromise (comme ce Grand Œuvre romanesque qu'Abel voudrait bien engendrer, mais dont la paternité lui est tout autant refusé). L'avènement problématique de cet enfant interdit de naissance, qui eût pu être le véritable Sauveur de son monde en ruine, mais qui en est plutôt le Rédempteur fauché (littéralement tué dans l'œuf), prend constamment le relais métaphorique de sa lamentable impuissance à mener à terme son projet littéraire. Cet enfantement funeste donne donc lieu à diverses scènes allégoriques où se rejouent toujours la fin prématurée, paroxysmique ou catastrophique d'une œuvre inachevée.

Ainsi, alors qu'il cherche dans un boisé la Mère Castor (c'est-à-dire sa chatte perdue qu'il retrouvera blessée, agonisante, et qu'il mettra à mort pour lui épargner la souffrance d'une « fin du monde » [*DQd*, 205] horrible et interminable), Abel rêve ou présage la mort de Judith et celle de son enfant mis au monde dans une délivrance mortifère : « [...] Judith restait immobile dans la boîte noire, le visage défait, serrant entre ses jambes la petite chose charbonneuse qui eût pu devenir le seul véritable roman possible [...] » (*DQd*, 165.) Cette scène hallucinée, qui se



verra redoublée par le sacrifice de la Mère Castor puis, à la fin du récit, par l'accouchement catastrophique de la voyageuse, évoque aussi l'horreur symbolique d'un autodafé, « parce qu'il est venu, le jour, le grand, de [la] brûlure! » (Ap. VI, 17<sup>4</sup>). L'enfant carbonneux dont Abel

ne savait toujours pas s'il était né ou si plutôt on avait tellement forcé sa venue au monde qu'y arrivant il n'avait été bon qu'à être jeté avec d'autres déchets dans un quelconque incinérateur (*DQd*, 196.)

apparaît donc voué au sacrifice des flammes, noirci, carbonisé, consumé comme le piètre roman qu'Abel n'arrive jamais à terminer et qui s'envolera dans « la fumée de son tourment » (Ap. XIV, 11) :

[II] froissa les quatre feuilles manuscrites, les mit dans le cendrier sur la pile de livres, ouvrit la boîte d'allumettes. [...] Des mots qui brûlent, ça sent le cochon ébouillanté! » (*DQd*, 159.)

Dans l'imagerie d'Abel, mort et naissance sont donc problématisées conjointement, dans une dialectique qui crée la tension et la contraction de son écriture en gestation. Le récit s'édicte ainsi du site fantasmé d'un désastre protéiforme, d'où s'engendre une parole inadéquate, presque ineffable, qui cherche néanmoins à survivre à cette mort qui fraye dangereusement avec la création. La mort latente et le désœuvrement littéraire d'Abel procréent donc un imaginaire ou un discours de la fin qui se résiste à lui-même. Comme pour le genre apocalyptique qui révèle, par delà le drame eschatologique, la genèse d'un nouveau monde surgissant du chaos, l'enjeu procréatif du récit cherche à s'abstraire de la catastrophe (de l'anéantissement, de l'avortement, de l'autodafé, du sacrifice) pour fonder ce qui serait peut-être le récit des origines dans une reconstruction homérique, mais qui ne peut advenir qu'après que la transition critique se soit opérée dans un tohu-bohu délirant.

---

<sup>4</sup> Les citations bibliques proviennent de la traduction d'André Chouraqui, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.

Faisant œuvre de dévoilement et d'appréhension gnostique, Abel se présente donc comme un témoin d'Apocalypse qui, dans une même contraction et accélération du temps, reçoit l'annonce impromptue de la fin (« Pan pan : qui va là? Chat. Chat qui? Chatastrophe » [DQd, 211]), en éprouve le châtement et demeure dans l'attente d'une possible rédemption, témoin du spectacle cauchemardesque de son monde, au seuil de la mort ou à la veille d'un salut, dans l'interlude intenable du roman à écrire.

« Arrête le temps, Gros Jean! Fais sonner ta trompette argentée. » (DQd, 206.) Durant cette intermission qui fige l'histoire et en active les commotions narratives, Abel, même plongé dans la ténèbre, demeure vigilant, « comme si son corps [...] n'avait été qu'une antenne captant tous les sons zigzaguant dans l'espace » (DQd, 13), guettant les manifestations immatérielles de « la mort pour la venue de laquelle il avait tant veillé » (DQd, 275), en alerte d'un possible surgissement de l'invisible dans le visible qui donnerait à voir le mystère de la fin. Sa prescience témoigne alors d'une veille de tous les instants, d'une attention qui se maintient à la limite du sommeil et de l'éveil, de l'imagination et de la réalité, et qui jouxte dans une même perception critique l'hallucination à la lucidité. Tenant lieu de troublantes épiphanies, ce sont d'ailleurs les rêves et les délires éthyliques d'Abel qui l'avisent du drame fantasmé qui se joue, les songes et les visions donnant à voir, à répétition, cette nativité espérée (celle de l'Enfant-Livre en voie d'être créé) qui, dans une réulsion de l'imaginaire, vire à la catastrophe.

\* \* \* \* \*

Dans *Don Quichotte de la démanche*, il apparaît que le processus archétypal de transmission apocalyptique<sup>5</sup> se trouve délibérément perturbé puisqu'Abel est investi du mystère de la fin alors qu'il s'en trouve tout près, trop près en fait, toujours en y étant déjà un peu engagé. Plus qu'à proximité du désastre, il s'y

---

<sup>5</sup> La révélation est toujours médiatisée par le regard que porte, sur la fin, un témoin qui alors la voit, l'introjecte et la *porte* littéralement en lui. La vision est un procédé d'intromission des signes de la fin au même titre que l'incorporation du Livre.

voit projeté, entraîné dans une zone de distorsion qui modifie quelque peu les standards du témoignage apocalyptique<sup>6</sup>. Ainsi, la vision d'Abel, par laquelle s'opère l'introjection de l'expérience apocalyptique, se trouve parasitée par la nuit qui déjà l'engouffre. La tension scopique propre au dévoilement (cette acuité visuelle qui doit donner à voir la perturbation de l'histoire appelée à se faire autre après le temps de détresse) apparaît court-circuitée par l'actualisation *hic et nunc* de la catastrophe. Plongé dans l'obscurité, n'évoquant plus que le désenchantement de sa ténèbre, Abel se trouve en fait dans l'entre-temps de la spéculation et de l'épreuve, n'arrivant pas à décoder les informations fantasmagoriques qui s'imposent à son regard en brouillant sa vision. Dans le *fading* au noir qui prélude à sa mort fantasmée, il ne lui reste qu'à « voir ses yeux devenir vitreux, [en ne] percev[ant] de la vie que ce qui court vers sa fin<sup>7</sup> », dans la contamination du réel et l'altération de la clarté (sémiotique). Il médiatise ainsi une Apocalypse distordue qui se dévoile à l'aveugle :

---

<sup>6</sup> Le genre apocalyptique traditionnel propose essentiellement une mise à vue et à nu (il s'agit bien d'un découverture) du message proclamatif de Yahvé. Paradoxalement énigmatique et encodée, cette révélation doit pourtant donner à voir les desseins divins et les fléaux de la fin des temps. La vision est alors intrinsèquement liée à l'Apocalypse; la transmission d'un mystère contemplé, d'un souffle fait image, ne peut s'actualiser sans médiation scopique. Vigile, veilleur, guetteur, le témoin apocalyptique doit être en parfaite conjoncture avec ce qui lui est donné à voir, car « l'Elohim des souffles des inspirés, envoie son message / pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver / Voici, je viens vite ... » (Ap. XXII, 6-7.) L'arrivée de la fin, le commencement de l'*advenir*, est ce moment fatidique, éclipse, que le témoin doit voir et avec lequel il doit coïncider (au risque de croire à l'effectualisation de sa propre fin) puisqu'il en est le gardien. Or, parce que la révélation lui fait perdre de vue la réalité et qu'elle le rend aveugle à tout ce qui n'est pas déjà assombri par la nuit et/ou la mort, Abel n'arrive pas à bien voir ou à bien décoder les signes de son Apocalypse littéraire, pâtissant de leur déformation plutôt que d'en comprendre l'information. « Tout ce qu'il voyait était flou, absolument déformé » (*DQd*, 116), puisque rien de ce qui se donne à voir de sa faillite romanesque n'est de premier abord clair ou intelligible, tout demeurant pour lui opaque et ténébreux.

<sup>7</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac (essai-poulet)*. Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 234.

Tout, peut-être, avait commencé par ces taches qu'il voyait dès que le jour se levait, et qui voyageaient follement dans ses yeux sans qu'il comprit d'où elles venaient et quel sens il fallait leur donner. [...] Muets papillons blancs qui voulaient le déposséder de sa vie, du peu qu'il lui restait. Sans doute avaient-ils tenté le coup avec Joyce qui, pour ne pas les voir, s'était crevé les yeux avec la pointe d'un ciseau. (*DQd*, 48.)

Insectes de malheur qui infestent son regard pour le rendre déficient, ces papillons qui virevoltent par flopée devant ses yeux en lui « voil[ant] la bonne vieille grosse face du soleil » (*DQd*, 48) comme pour assombrir ses jours, semblent de sinistre augure pour le romancier.

Une autre fois, Abel regarda dehors. Les papillons blancs ne lâchaient pas leur guet devant la fenêtre. Ils s'étaient multipliés de façon presque incroyable, bouchant tout l'espace. De petits serpents noirs leur tenaient compagnie, voyageaient de droite à gauche dans les yeux d'Abel. (*DQd*, 54.)

Puisque la révélation en acte se passe dans une constante oblitération du sens donné à voir, il faut se demander ce qu'étaient les papillons blancs et les serpents noirs avant que la transmutation ou la mue symbolique ne les ait transfigurés en hydres apocalyptiques et métaphoriques, en « venants du grand tourment » (Ap. VII, 14) qui présagent, actualisent et hyperbolisent le fléau à découvrir :

Les papillons blancs tourbillonnaient [...] en compagnie de serpents noirs qui s'allongeaient à mesure que le soleil prenait de la force. Au plus haut de la journée, les serpents seraient gigantesques. On verrait les longues langues venimeuses sortant des gueules et les petits yeux seraient des narines de dragon jetant des flammes pour le terroriser (je m'enroule autour de tes jambes et je monte toujours davantage et bientôt je t'étranglerai et tes yeux seront comme des ressorts bondissant dans ta face. Non je ne veux pas mourir aveugle). (*DQd*, 66.)

Ces bêtes monstrueuses qui font tache dans l'œil d'Abel, qui obstruent et persécutent son regard, le trouent de blanc et le rayent de noir, envahissant son espace visuel puis imaginaire, révèlent en fait la (seule) calamité en jeu dans ce récit, celle de

l'écriture, celle des mots et des phrases jamais domptés, toujours incongrus, insoumis, inconvenants ou mal venants, dont Abel a perdu la maîtrise.

[Les mots] étaient ou bien trop longs (serpents à lettres pâteuses qui entouraient ses jambes et faisaient monter le sang à sa tête) ou bien trop creux [...]. Ou bien encore, les mots brillaient trop devant ses yeux, l'éblouissaient, lui donnaient le vertige, se modifiaient en d'apeurantes étoiles noires qui glissaient silencieusement derrière ses paupières closes. (*DQd*, 13.)

Ces mots qui papillonnent devant ses yeux ou qui s'y faufilent « comme autant de vlimeux serpents » (*DQd*, 185) troublent même le regard qu'il porte sur ce qu'il parvient à écrire : « De quoi était-il question sur toutes ces feuilles remplies de mots petits et serrés qui faisaient une seule tache dans l'œil quand on les regardait trop longtemps? » (*DQd*, 86.) Pour Abel, la masse informe des mots s'abîme et se condense pour former la tache aveugle du langage. Fatras apocalyptique qui laisse entrevoir l'espace de la mort. Grand spectacle de la perte où se révèle le châtimeut de l'écrivain :

Les mots n'étaient là que pour tromper, les mots mentaient... Un million de mots déjà et qu'avait-il appris en les écrivant? Qu'ils étaient des à peu près (ces fœtus conservés dans des bocaux de verre remplis de formol), qu'on ne pouvait leur faire confiance, pas plus qu'à soi, et que plus on en imaginaient plus l'effroi grandissait en soi. (*DQd*, 28.)

Pour Abel, les mots ne sont que des mensonges éblouissants et clinquants. Que de la verroterie. En somme, que de la poudre aux yeux.

Abel se voit donc révéler le désastre et le leurre du langage par le travers de « mots fantômes qui, vêtus de grands draps blancs, [font] les guignols sur la page » (*DQd*, 23), ne donnant corps qu'au spectre de la mort en révélant, du même coup, leur arnaque de représentation. Abel est arrivé là où l'écriture manque et s'éluide derrière des mots évanescents, au point critique de la création et de la transmission, alors que l'Œuvre s'évanouit dans le blanc de ses mots et sous le noir de l'encre. « Poussière de

mots incolores flottant dans les nues fumées » (*DQd*, 83), dira-t-il, désormais en attente de raconter ce qui ne vient plus, les mots se liquidant d'eux-mêmes, sa mort toujours narrée à perte demeurant, *in extenso*, une fiction qui épuise sa parole. Et pourtant, même lorsqu'il n'y a plus rien, il lui faut encore le dire avec des mots, « le silence même [étant] encore qu'un peu de mots nauséabonds » (*DQd*, 87). Abel demeure donc pris « dans la perte blanche de ses phrases » (*DQd*, 87), continuant à noircir des pages et à courir après son inspiration, pris dans le creux des mots « silencieux » (*DQd*, 61) dont il ne se libère pas, captif de ce « mot obscène et triste » dans lequel « on dirait qu'[il] vi[t] » (*DQd*, 100), cherchant désespérément à conjurer cette B'Abel dont il porte pratiquement le nom désastreux. Alors qu'Abel « [est] devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui » (*DQd*, 22), il advient que l'écriture le ramène plutôt au site intolérable de la chute et de la rupture, alors que son corps et son projet littéraire s'écroulent, alors que les mots lui portent atteinte (lui causant sévices et préjudices), alors que le langage, littéralement, l'*infirme*. Écrire, souligne-t-il, « ce n'[est] que rouvrir une blessure [...] » (*DQd*, 22), c'est rejouer infiniment la défaillance du langage pour découvrir que les dés sont pipés et que les mots sont invalidants. Si l'écriture d'Abel est initiée par la mort, elle paraît aussi (irréremédiablement) motivée par le mal, la maladie ou le malaise, incommodée ou handicapée par ce qui prend forme de malédiction ou, plus concrètement, de « mal d'yeux » (*DQd*, 140). Multiples sont les manifestations de ce mal chronique et polysémique qui s'énonce alors au pluriel – *maux* – et se transforme, s'incarne et prend au corps, devenant ces *mots* aliénants transmués en *animaux* persécutants. Papillons blancs, « crapottes humides » (*DQd*, 122), serpents noirs, « fourmis-mots drogués » (*DQd*, 22) forment la « horde barbare de tous ces mots fous et élastiques [...] apparaissant pour le torturer et le mortifier » (*DQd*, 24). Métamorphosés en monstres apocalyptiques, les mots consomment et consomment littéralement l'écrivain alors en proie à ses chimères. Au cours des longues nuits blanches où il pressent la fin, Abel est happé par « ces milliers de mots bâtards qui tourn[oi]ent dans sa tête comme de vieux vautours enragés [...] » (*DQd*, 24), vulnérable à ces « mots-rapaces » (*DQd*, 24) qui se jettent sur lui pour lui becqueter la chair (comme des charognards qui s'acharnent sur

leur capture) et qui conduisent l'écrivain dans « l'en-deçà de [sa] mort » (*DQd*, 150), dans l'infinité de l'agonie.

Ainsi, la révélation dont Abel se fait le témoin (et le martyr) se déroule dans la distorsion et la reconfiguration des archétypes apocalyptiques, les fonctions, les schèmes et les structures caractéristiques du genre étant récupérées, mais transposées et perverties par la relecture profane et délirante qu'en fait Beaulieu qui les reconsidère dans l'optique d'une écriture catastrophique (où alors les mots tiennent lieu de monstres et l'avènement improbable du Livre de parousie). Or, si la connaissance visuelle et virtuelle de la fin devrait habituellement disposer le témoin apocalyptique à l'illumination (à la vision, à la lucidité, à la pénétration et à l'inspiration), il appert que pour Abel, cette révélation s'opère plutôt à son détriment et à l'aveuglette, toujours au regard d'une écriture mortifiante, attentatoire, qui le supplicie et l'invalidé.

En fait, si Abel ne voit que mal ce qui se divulgue de travers et par l'oblique d'une effarante *monstration*, c'est qu'il arrive à peine – et non sans malaises – à intégrer ou à ingérer les images monstrueuses du désastre. L'introjection ou l'absorption demeurent pour lui problématiques puisqu'elles s'opèrent à ses dépens et à son corps défendant. Ainsi, dans ce roman, ce n'est pas tant Abel qui mange le Livre<sup>8</sup>, mais plutôt l'inverse. En réalité, ce sont les mots-rapaces qui, avides, se nourrissent du corps d'Abel, et ce même si le romancier tente vainement de dévorer ce Livre qui lui résiste pour arriver à accomplir une parole qui, apparemment, ne fait corps qu'en démantibulant le sien. « [S]'il [lui] devient presque impossible d'écrire [sans] mastique[r] » (*DQd*, 132), Abel ne parvient pas pour autant à avaler ces mots qui restent au travers de sa gorge (de la même manière qu'ils entravent aussi son regard). « Comment boire les

---

<sup>8</sup> Dans *l'Apocalypse* de Jean, la dévoration du Livre permet l'intégration de la Parole divine ainsi transmise et incorporée. Le Livre devient alors consubstantiel au témoin qui le porte puis le colporte (de même manière qu'il porte en son regard les images de la fin des temps).

mots, les avaler, les digérer<sup>9</sup> », demandera-t-il dans un autre épisode de sa saga. Or, la question qui se pose vraiment pour Abel est plutôt de savoir comment digérer d'être absorbé et englouti par sa création. Si l'incorporation du livre est si laborieuse pour lui, c'est qu'il est lui-même dévoré (rongé, aspiré, avalé, abîmé) par un insatiable désir d'écrire. « Si pauvre Abel. Tu sais bien que tu ne pourras jamais cesser d'écrire! Tu es habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites. » (*DQd*, 72-73) Cette écriture-mælström, «trou noir» (*DQd*, 148) – crématoire – qui l'absorbe et le retient dans les ténèbres du grand ventre mythique de la littérature ou « dans l'énorme ventre de la baleine blanche » (*DQd*, 134), le maintient en fait « dans son roman comme dans un ventre maternel » (*DQd*, 157). Tout au long du récit, Abel tente donc de survivre à cette fiction monstrueuse qui le dévore, à ses mots voraces, ainsi qu'à ses personnages qui profitent de son sommeil, de son manque de vigilance, pour « venir comme [des] voleur[s] » (Ap. III, 3) se loger dans sa tête en entrant par sa bouche :

Ils marchaient sur les dents, évitaient la langue d'Abel, pinçaient leur nez avec les doigts [...], tout au bout, c'était la luette et, derrière elle, dans le rose de la chair, la porte secrète grâce auquel [sic], par un escalier en colimaçon, ils monteraient tous dans le cerveau d'Abel. [...] Abel aurait voulu se réveiller, c'était plein de lumières rouges qui s'allumaient en lui pour le prévenir du danger qu'il courait. (*DQd*, 218.)

Ces personnages qui pénètrent jusque dans la prodigieuse mémoire d'Abel sont menés par Jos, le fils aîné des Beauchemin, qui profite alors de cette incursion pour s'insurger contre les desseins de son frère (de sanguine) tout en s'emparant de son pouvoir messianique :

Je te volerai ton monde, Abel. [...] Le projet du grand Œuvre, c'est moi qui l'accomplirai, menant tous les gens de notre tribu au-delà du seuil de la connaissance. Regarde-moi faire, Abel. Bientôt, tu devras expirer. (*DQd*, 227.)

---

<sup>9</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 128.



Entrant dans cette grande bouche qui (par mégarde) lui livre passage, faisant alors intrusion mais surtout *ingérence*, ce frère rival se propose d'usurper le projet familial, national et épique d'Abel (qu'il ne parvient visiblement pas à mener à terme) en s'arrogeant son ambition créatrice et rédemptrice. Croyant qu'une fois « l'Apocalypse venue, [il fera sortir les hommes] de la ténèbre pour fonder l'ordre définitif du monde québécois transmuté » (*DQd*, 155), Jos vise à dérober (c'est du moins ce à quoi songe le romancier assoupi) jusqu'à l'aspiration (messianique) d'Abel, voire son inspiration, ne lui laissant en fait de souffle que pour expirer.

Plutôt que d'avaler le Livre, il apparaît donc que c'est le romancier qui est dévoré par son insupportable création, assailli par ses personnages qui font irruption dans sa bouche, lacéré et grugé par des mots carnassiers, littéralement ingéré par

son roman qui, au lieu de se construire, se défaisait insidieusement en lui, mare stagnante de ses ignominies dont il ne savait plus comment se déprendre [...]. C'est pourquoi tout tournait à vide, se mangeait à l'intérieur de lui, abolissait toute possibilité de roman [...] (*DQd*, 67.)

Trop enivré, déjà noyé dans l'alcool, « [dévoré par] le jus de son mauvais sang » (*DQd*, 29), Abel étouffe, suffoque, pris au ventre par ses mots infâmes qui le maintiennent toujours dans « l'endeça de l'écriture » (*DQd*, 186), au seuil de l'aphasie, dans le pressentiment malsain de la mort :

Mourir, c'était peut-être cela : ne plus arriver à pousser un cri, tous vos mots se bloquant non dans votre tête mais dans le ventre, là où ils se formaient dans les ténèbres intérieures avant de se jeter dans votre sang et de monter à votre gorge [...]. Le ventre se gonflait, une vie infamante s'en emparait, le dénaturait, en faisait un long ver solitaire glissant lentement dans le labyrinthe de l'intestin [...] (*DQd*, 201.)

Au moment de la mort, expulsés comme une diarrhée, jaillissant « comme un geyser » (*DQd*, 201), les mots seraient en fait ce qui, de la dépouille, subsisteraient, « croissant comme des amibes, voraces, dévorant toutes choses sur leur passage, avalant toutes choses, pour les recracher en onomatopées, barbarisme,

néologismes qui ne pourraient signifier que l'envers du langage [...] » (*DQd*, 202.) Parasites insatiables infestant l'écrivain en sursis, monstres s'alimentant de sa souffrance, les mots seraient, comme la mort, « ce dont on meurt tout le temps et dès qu'on est né » (*DQd*, 150). Impuissant à se délivrer d'eux autrement que dans un accouchement catastrophique, dans une hémorragie ou un flux d'encre qui expulserait enfin le « remous noir » (*DQd*, 88) des mots et des ténèbres, Abel tente, tout au long du récit, la délivrance dans un passage à vide qui rappelle que l'écriture est peut-être toujours une Apocalypse d'où peut s'annuler ou surgir le Grand Œuvre, un instant radical où se joue la fin et la rémission du mal créatif dans le verdict insoutenable de la Loi.

\* \* \* \* \*

Venu au monde durant un orage apocalyptique, « naissant en criant désespérément [alors que sa] naissance se passa[it] dans le déchaînement des temps » (*DQd*, 16), Abel se voit donc prédestiné dès sa naissance à présager sa fin, cavalant toute sa vie à la rencontre de ce blanc chevalier de l'Apocalypse dont lui a soufflé mot son grand-père et auquel il se subroge. C'est à la fin du récit, durant un orage semblable à celui qui l'a vu naître, alors que « les éclairs mauves ensanglantaient le ciel » (*DQd*, 241) et que le dénouement approche, que la conjoncture advient.

Il se frotta les yeux car ce qu'il vit au fond de la cour lui parut si invraisemblable qu'il faillit pousser un cri délirant... Mais non ! il avait bien vu : un cheval venait d'apparaître là, monté par un cavalier dont le heaume-paratonnerre jetait des escarboucles de feu. (*DQd*, 241.)

Ce chevalier à la triste figure qui porte sur sa monture une femme à la veille d'accoucher – Judith transfigurée qui donnera non pas la vie, mais plutôt la mort à l'Enfant-Livre espéré – voyage non pas sur Rossinante, mais plutôt sur Goulatromba, le formidable cheval de Victor Hugo qu'Abel affectionne particulièrement et dont le « ventre [est] rempli de mots lumineux » (*DQd*, 223). Cet étrange Don Quichotte, devenu messenger apocalyptique, laisse entendre à Abel que toute écriture qui a l'ambition (babélique) de faire Œuvre (sans craindre le châtement des mots) est désastreuse (puisque vouée à l'inachèvement, à l'écroulement

ou au morcellement). D'ailleurs, selon lui, nul écrivain ne saurait surpasser ni éclipser le personnage de Cervantès, seul véritable héraut de la littérature d'où s'originent les quêtes romanesques et auquel on ne peut se subroger qu'à perte :

Je n'ai pas d'âge, à peine un nom à partir duquel tout s'est créé sans que personne y soit vraiment pour quelque chose. C'est dans l'air, suspendu là depuis le grand commencement et ça y reste tout le temps. [...] La vérité, c'est que depuis des siècles je ne suis et ne peut être que seul, à me débattre pour que s'ébranle l'extra-monde immobile. (*DQd*, 251.)

Pour que cette apparition intertextuelle fasse entièrement sens, il faut dès lors spécifier qu'avec Cervantès et son célèbre antihéros naissent les Temps modernes, Don Quichotte étant le premier et peut-être le seul personnage à changer aussi radicalement le monde romanesque. Comme le rappelle Milan Kundera dans son essai *L'art du roman*, on se doit d'ajouter à Descartes le nom du romancier espagnol comme fondateur de la modernité, Cervantès initiant avec l'écriture du premier roman moderne une époque nouvelle et singulière, « qui est dégradation et progrès à la fois et qui, comme tout ce qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance<sup>10</sup>. » La modernité occidentale serait donc advenue avec la grande quête d'un Don Quichotte chevauchant dans l'incertitude du monde, alors que Dieu s'en est retiré, son absence faisant éclater la vérité unique en relativité. Le roman moderne, tel que l'invente Cervantès, sera désormais à l'image de ce monde équivoque, renaissant aussi, qui s'instaure dans une transition épistémologique. Alors que le Sens s'élude désormais derrière des mots interférents, alors qu'il faut en passer inévitablement par la représentation et ses traquenards langagiers, l'homme et le romancier modernes auront désormais à se battre contre des moulins à vents. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault écrit à ce propos :

La fiction déçue des épopées est devenu le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur

---

<sup>10</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 14.

leur nature de signes. *Don Quichotte* est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination<sup>11</sup>.

Se jouant dans son roman du genre chevaleresque, mais aussi caractère autoréflexif de sa fiction, Cervantès entreprend, avec l'aventure de Don Quichotte, un « déchiffrement du monde<sup>12</sup> » et une fantasmagorie apocalyptique raillant et ralliant la fin d'une ère, la fin du genre épique et l'avènement d'une modernité désormais inféodée à la Loi de la représentation. Le chevalier à la triste figure serait donc le premier témoin de l'écueil romanesque et langagier dans lequel se trouve Abel. D'ailleurs, à trop vouloir redoubler la quête épique de l'homme de La Manche, le romancier devient plutôt ce Don Quichotte de la démanche qui s'abîme et se perd dans l'Apocalypse qu'il révèle à nouveau, incapable néanmoins de reconstruire l'œuvre magistrale de Cervantès qu'il remâche sans cesse.

Dans la logique du récit, l'intertextualité participe donc à l'affabulation apocalyptique d'Abel qui ingère littéralement les livres des autres avec l'aspiration messianique de les retransmettre dans ce Grand Œuvre auquel il tâche et qui scellerait ultimement l'écriture du Grand Roman Moderne, ouvrant ainsi sur un autre monde, peut-être même celui du silence puisque la mort sous-tend toujours, dans son cas, à la réalisation délirante du Livre définitif. En outre, et au regard de cette propension beaulieusienne à la référence littéraire, il faut noter, ne serait-ce que brièvement, le rapprochement entre le procédé intertextuel et la particularité pseudonymique du genre apocalyptique. En effet, selon la tradition historique, il apparaît que la signature du

---

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

livre apocalyptique est toujours fictive, l'auteur l'empruntant à un personnage fondateur (en l'occurrence Don Quichotte si on se réfère à la tradition littéraire plutôt que testamentaire) afin d'actualiser *hic et nunc* sa réalisation.

De plus, en tant que figure nécessaire, ce signateur au demeurant fictif est à la fois le narrateur d'ensemble et le héros central voire quasi exclusif des livres d'Apocalypses<sup>13</sup>.

Répondant plus qu'il ne le faut à ce processus référentiel de substitution, Abel calque et décale, reproduit, emprunte ou remodèle des œuvres marquantes, celles de Cervantès et de Joyce (les épiphanies, *Ulysses*, *Finnegans Wake*), rejouant *La mort de Virgile* d'Herman Broch, composant et décomposant l'écriture en compagnie de Flaubert, Hugo, Melville, Faulkner, Ferron, Miron, Ducharme, Archibald Scott, Malcomm Lowry et même du prophète Ézéchiél, modulant leur voix ou s'accordant à elles pour continuer à « brailler et à chanter dans la litanie du texte, pour repousser la fin et ce qui, en elle, symbolise tant d'impossibles déjà vécus<sup>14</sup>. »

\* \* \* \* \*

Au bout du compte, Abel se trouve toujours dans l'impossibilité d'accomplir cette Œuvre grandiose. Or, sa posture apocalyptique motive non seulement la crise mais aussi la fureur de son écriture qui, en désespoir de cause, et sous peine de mort, offre néanmoins le récit sublimé de son entreprise désastreuse. Comme le souligne Pierre Nepveu,

la ruine n'est pas seulement à venir, comme catastrophe littéraire et psychique, elle est toujours déjà là, et c'est ce sentiment originel qui poétise l'œuvre, qui la fait vaciller au bord du vide et l'entraîne en même temps au-delà d'elle-même<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> André Paul, *Apocalyptique et apocryphes (littératures)*, article tiré de l'Encyclopédie Universalis, p. 654.

<sup>14</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n<sup>o</sup> 6-7 (juin-juillet 1975), p.17-18.

<sup>15</sup> Pierre Nepveu, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*,

vers la primauté rédemptrice de l'inachèvement (transcendance d'ailleurs déjà prévue par le romantisme des frères Schlegel). En rester au projet donc, au plus juste de son désir du roman, dans l'imperfectibilité du verbe et l'inaccomplissement de l'œuvre, mais aussi dans l'effervescence de sa procréation, pour divulguer la parousie du texte infini. Tenir parole sur l'inachèvement puisqu'il « ne [peut] y avoir ni fond ni fin dès qu'on [a] trouvé le premier mot » (*DQd*, 21), esquiver ainsi le mal, la mort et la fin, même engouffré dans le grand cauchemar du roman, voilà peut-être la véritable assumption du romancier qui, en fait, « n'est rien d'autre qu'un gigantesque projet, qu'une manière de dire en devenir, qu'un acte créateur abolissant toute réalité en lui et hors de lui [...] » (*DQd*, 157.) Faire le pari de croire à l'écriture même si la verroterie des mots aveugle, et toujours la remettre en jeu, dans la reconquête furieuse de son mouvement fou, toujours en cavale. Donner « à son inachèvement le caractère dynamique et fervent d'une quête : le texte [...], saga ou voyageur, ne pourra plus s'arrêter<sup>16</sup>. » Comme pour le Temple détruit, érigé hors du temps et de l'espace commun, savoir transcender la caducité de l'écriture, sa dévastation, pour lui permettre d'accéder autrement à une dimension symbolique et infinitive.

S'apercevoir que c'est dans le recommencement répété, dans la relecture aussi, que le salut est possible, dans la prolifération textuelle, jamais dans le dernier mot.

Et cela, il l'avait bien senti en écrivant son roman. Si bien qu'il n'osait plus l'achever, conscient qu'en y mettant le point final, c'était lui-même qui, pour la première fois, devrait mourir en lieu et place de ses monstres à qui il avait donné la vie dans ses textes étriés. (*DQd*, 247.)

Etre dans « cette beauté désespérée du dire<sup>17</sup> » qui ne se parachève pas, dans l'exaltation d'une écriture qui reste suspendue, en attente, « dans l'absence du temps et d'espace, comme

---

vol. 19, n° 1, printemps 1983, p. 27-40.

<sup>16</sup> Pierre Nepveu, *ibid.*, p. 32.

<sup>17</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac*, p. 183.

s'il fallait vraiment que tout reste en l'air, inachevé, sans fin dernière. » (*DQd*, 273.) Risquer l'impossibilité de l'œuvre close, repousser constamment sa finalité en se perpétuant en boucles non pas cycliques, mais elliptiques. Même dans l'en-deçà intenable du Grand Œuvre, au seuil de sa mort, être incapable de ne pas écrire. Transgresser l'échec par l'injonction et répondre ainsi à l'impératif de l'appel. Même piégé par la Loi du langage, trahi par l'imposture des mots, avalé par eux, batailler encore contre « l'infini mutisme » (*DQd*, 186). « S'atteler à cette tâche énorme<sup>18</sup> », piétiner, piaffer et chevaucher à l'encontre du péril pour parvenir, malgré et par le procès apocalyptique de l'écriture, à l'assomption de l'Œuvre inachevée, parcellaire, même lacunaire. Être peut-être, pour Abel, le premier Juste du désœuvrement. Le Messie du Livre à venir.

---

<sup>18</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, n° 138, mars 1978, p. 70.

## Bibliographie

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Race de monde* (roman), Montréal, VLB Éditeur, 1969.

\_\_\_\_\_, *Jack Kérouac (essai-poulet)*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.

\_\_\_\_\_, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de L'Aurore, coll. « L'Amélanchier », 1974.

\_\_\_\_\_, « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n<sup>os</sup> 6-7 (juin-juillet 1975), p. 13-22.

\_\_\_\_\_, « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 138, mars 1978, p. 69-70.

BOUCHARD, Magali, « La thanatogénèse ou La mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la démanche* », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997.

CHOURAQUI, André, *La Bible* (traduction), Paris, Desclée de Brouwer, 1989.

CLICHE, Anne Éline, « Le rire de Sara ou La comédie du sacrifice », dans *Comédies : L'Autre Scène de l'écriture*, p. 41-63. Montréal, XYZ Éditeur, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

NEPVEU, Pierre, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n<sup>o</sup> 1, printemps 1983, p. 27-40.



PAUL, André, *Apocalyptique et apocryphes (littératures)*, article tiré de *l'Encyclopédie Universalis*, p.652-657.