Document généré le 31 mai 2025 21:54

Jeu
Revue de théâtre

Le Ducharme de Faucher — Des romans au spectacle
Un même univers

Louise Vigeant

Numéro 51, 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16350ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vigeant, L. (1989). Le Ducharme de Faucher — Des romans au spectacle : un même univers. *Jeu*, (51), 35–43.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«À QUELLE HEURE ON MEURT?»

le ducharme de faucher

des romans au spectacle: un même univers

Chateaugué et Mille Milles, les deux adolescents ducharmiens «déterminés à ne pas «finir finis»». Photo: Martin Faucher.

Dans l'espace double de la scène, «l'extérieur, le vaste, est miniaturisé, comme si on voulait le neutraliser, pendant qu'on montre en gros plan le petit, l'intime, l'inaltéré.» Photo : François Truchon.

À quelle heure on meurt ? Textes de Réjean Ducharme. Conception et mise en scène : Martin Faucher; scénographie : Danièle Lévesque; éclairages : Sylvie Galarneau; musique originale, bande sonore et arrangements (d'après les musiques de Robert Charlebois) : Christian Thomas. Avec Suzie Lemoine (Chateaugué) et Benoît Vermeulen (Mille Milles). Spectacle des Productions Branle-Bas, présenté à l'Espace Go du 8 novembre au 15 décembre 1988.

dans une hâte craintive

J'attendais avec impatience *À quelle heure on meurt ?*, spectacle créé par Martin Faucher à partir de l'oeuvre de Réjean Ducharme. Car j'aime Ducharme. Mais cette impatience, je dois le dire, était doublée d'une certaine inquiétude devant ce qui m'apparaissait être une entreprise hasardeuse, et d'une peur, très personnelle, d'être déçue. J'aime Ducharme, il est difficile de dire autrement l'attachement que j'ai pour cet auteur, qui si souvent a su dire le trouble d'un désir, le dépit devant le raisonnable, ou l'embarras devant le choix impossible à faire, sentiments que je ressentais confusément sans trouver «les mots pour les dire». J'ai toujours admiré les exigences et le courage, respecté les douleurs et la fragilité de cet auteur qui a su entretenir des rêves tout en nourrissant avec une incroyable lucidité la conscience de la valeur de l'existence et de son absurdité.

J'aime le théâtre aussi. J'étais donc prête à être séduite par les moyens que le théâtre peut si magnifiquement déployer pour créer un univers, susciter une émotion, interroger un sentiment. Je l'ai été.

Le spectacle a eu un grand succès, tant auprès de ceux qui se passionnent pour l'oeuvre de Ducharme — comme moi — qu'auprès de ceux qui la découvraient à ce moment. C'est donc dire que le spectacle conçu par Martin Faucher a su créer chez les spectateurs qui sont des lecteurs de l'oeuvre de Ducharme des impressions semblables, ou du moins convergentes, à celles créées par la lecture. La fureur, la passion, la poésie, tout y était. Ainsi peut-on parler d'une rencontre de visions entre celle de Faucher et celles des lecteurs, même si elles peuvent, bien sûr, prendre des colorations différentes. Cette heureuse rencontre suscitait un double plaisir : celui de la reconnaissance d'un univers, d'un souffle, d'une énergie, le plaisir, en somme, de l'intimité

retrouvée; et le plaisir d'être ému, ébranlé encore une fois par Ducharme, grâce à de nouveaux moyens, à travers de nouveaux signes. Le premier est un plaisir ayant à faire avec la mémoire, relié au souvenir; le second provient de la force intrinsèque de l'oeuvre. Ceux qui ne connaissaient pas l'univers ducharmien n'ont pu ressentir le premier; par contre, ils ont joui du deuxième.

C'est justement parce que, loin d'être déçue par la lecture de Ducharme que Faucher nous a présentée, j'ai été éblouie par l'efficacité de la machine théâtrale mise en place par le metteur en scène, que j'ai voulu regarder de plus près sa mécanique, fascinée par l'extrême cohérence de l'ensemble. D'où cette analyse, qui tente de suivre les pistes de la création des sens dans ce spectacle issu d'un travail d'intertextualité parmi les plus réussis qu'il m'ait été donné de voir.

un montage ducharmien

Ce spectacle a été élaboré à partir de plusieurs écrits de Réjean Ducharme: les romans, principalement *le Nez qui voque*, mais aussi *l'Avalée des avalés*, *l'Océantume*, *l'Hiver de force*, les pièces de théâtre, *HA ha!...*, *le Cid maghané*, et quelques chansons interprétées par Robert Charlebois à la fin des années soixante. Voilà tout un arsenal de départ!

Or, ce qui aurait pu n'être qu'un collage — où ce sont d'abord les ruptures qui frappent l'imagination du spectateur, à qui on laisse la charge et le loisir de relier des éléments juxtaposés — est vite apparu plutôt comme un montage — où des rapports sont solidement tissés, instaurant de la continuité là où il y avait du discontinu, de l'homogénéité là où il y avait de l'hétérogène. Le metteur en scène a offert un texte-somme qui représente sa lecture de l'oeuvre de Ducharme. Il n'a pas voulu faire l'adaptation de tel ou tel roman ni offrir un kaléidoscope d'extraits. Attiré par un thème récurrent — l'opposition entre l'enfant et l'adulte, le combat de la pureté et de la poésie contre la monotonie et la banalité — et par une figure dominante — celle de la dualité, ou du couple —, attiré également par un univers où la fugue des personnages se heurte à l'incompréhensible, Martin Faucher a plutôt offert une sorte de synthèse de l'oeuvre ducharmienne.

Jean-François Chassay, dans ce numéro, affirme que Faucher est «un vrai lecteur» de Ducharme. Bien que cette expression (ce compliment!) semble banale à première vue, je crois qu'elle recèle le secret de la réussite du spectacle. Car *lire* un texte, c'est d'abord le comprendre, dans le sens premier du terme: le «prendre avec soi», le saisir; c'est l'*actualiser* dans son propre esprit par des opérations de reconnaissance, d'association, de production de sens, c'est y coopérer en le déchiffrant, en le traduisant, pour soi, en d'autres signes, le relançant continuellement dans tous ses retranchements. La sémiotique parle d'un travail d'*interprétance* pour désigner le phénomène complexe de la lecture. La lecture de Faucher a donné lieu à son tour à une oeuvre, qu'il est intéressant d'examiner dans l'espoir de mieux voir cette interprétance, échange de signes, opération de circulation des sens d'un système à un autre — ici, des romans au spectacle théâtral, les signes théâtraux devenant la matérialisation d'*interprétants*, c'est-à-dire des idées, des sens, des émotions, des images, surgis chez le metteur en scène et son équipe pendant le travail de lecture de Ducharme.

Martin Faucher a réussi un spectacle d'une grande efficience; les signes spectaculaires comme l'organisation spatiale, les objets, le texte et la gestuelle ont créé un univers très riche et parfaitement cohérent. Cette cohérence, c'est celle de Faucher, qui a choisi des personnages, certains épisodes, certains dialogues, dans toutes les oeuvres, mettant dans la bouche de l'un les phrases d'un autre, faisant évoluer les personnages d'un roman vers ceux d'un autre. Ainsi les deux personnages Chateaugué et Mille Milles, pris dans *le Nez qui voque* où ils sont des adolescents déterminés à ne pas «finir finis» (ce qu'il faut comprendre comme «ne pas devenir

des adultes»), deviennent-ils, à la fin, semblables aux personnages de *l'Hiver de force*, Nicole et André, qui se sont résignés à vivre dans cette société tant décriée par les premiers, qui ont donc en quelque sorte abdiqué mais, faut-il le souligner, avec beaucoup de peine, que seule l'ironie parvient à juguler.

On a affaire à une véritable composition, jouissant d'une structure qui lui est propre, à une sorte d'hypertexte, tissé de fragments de textes antérieurs dont la connaissance vient multiplier les références et nourrir le flux sémiotique sans être indispensable pour autant. Le travail d'intertextualité est ici une opération de structuration d'un univers fictif qui sera perçu par tout spectateur comme un monde global. Le spectacle emprunte au code narratif la logique d'un récit linéaire. La situation initiale est claire: Mille Milles s'est réfugié dans une petite chambre pour échapper à la contamination du monde des adultes, il fait venir sa «soeur-amie», Chateaugué, la pure, et, pour se sauver des «adulteries», ils font un pacte de suicide. La situation finale est tout aussi claire: Chateaugué et Mille Milles sont devenus «raisonnables» («Chacun de nous a sa vie à faire, ses enfants et sa maison à avoir [...] Si un arbre t'ouvrait son écorce, n'y pénétrerais-tu pas? Si je creusais un tunnel dans l'air, n'y ramperais-tu pas jusqu'aux étoiles? Cette nuit, je veux que tu comprennes que nous sommes vivants».) Entre les deux situations: l'amitié, le partage, vécus à travers quelques activités — lecture, promenades, discussions, beuveries — mais aussi l'éveil, chez Mille Milles d'abord, de la sexualité et, conséquemment, la prise de conscience du caractère utopique de leur désir de rester enfants et la résignation qui en découle. S'il y a mort, c'est en fait celle de l'enfance.

les signes d'une juste transposition

La transposition des romans au théâtre a nécessité plusieurs modifications: le choix d'un espace dramatique unique, un resserrement de la durée, le passage d'une narration ultérieure à la scène directe, la sélection d'actions et une multiplication des voix. Alors que le récit, dans *le Nez qui voque* par exemple, est pris en charge par un *je* au point de vue unique, *À quelle heure on meurt?* se construit suivant la vision de deux personnages dramatiques complets, ayant épaisseur psychologique et consistance, et surtout une valeur actantielle bien définie. La mise en scène a dû donner à Chateaugué non seulement un corps, mais aussi une conscience et une volonté; manifestement, le travail de Martin Faucher en a été un de composition: pour créer Chateaugué, il a puisé dans la signification globale de l'oeuvre et non uniquement dans ce que le narrateur en dit dans *le Nez qui voque*.

Si les personnages de ce spectacle sont des espèces de «feuilletés» des personnages ducharmiens, la vie que Martin Faucher leur invente, en prélevant ici et là des gestes, des répliques, est elliptique, apparaissant comme un «raccourci» des différentes aventures des romans.

Chacun des fragments de romans ou de pièces, comme chacune des chansons, est clairement amené, de manière à tisser une trame linéaire, et contribue à créer les personnages dramatiques. Ont été choisis, par exemple, la parodie de la scène IV de l'acte III du *Cid* (tirée du *Cid maghané*), où c'est Mille Milles qui veut mourir de la main de Chateaugué — notons au passage la double intertextualité: Faucher découpe Ducharme qui parodie Corneille — et l'incipit de *l'Avalée des avalés*, utile à un monologue de Chateaugué qui, se sentant abandonnée par Mille Milles, s'approprie les paroles de Bérénice: «Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. [...] Je suis seule et j'ai peur.» On ne pouvait mieux éclairer l'extraordinaire cohésion de l'univers ducharmien et la parenté indéniable de ses personnages.

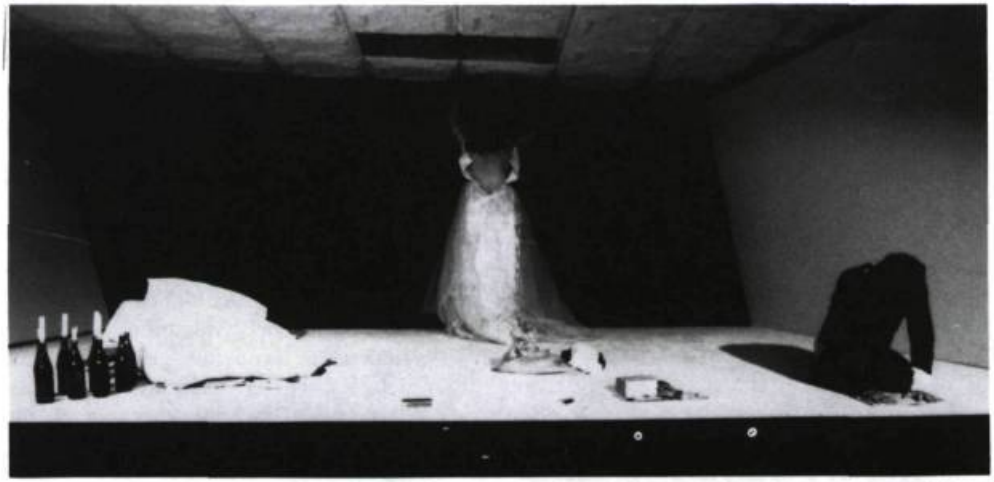
Si «chaque signe est infiniment traduisible», comme le dit le sémioticien Peirce, il faut toutefois examiner comment Faucher a arrêté son choix sur certains interprétants de certains signes textuels — romanesques, dramatiques ou appartenant à la chanson —, qu'il a décidé de *matérialiser* en des signes scéniques.

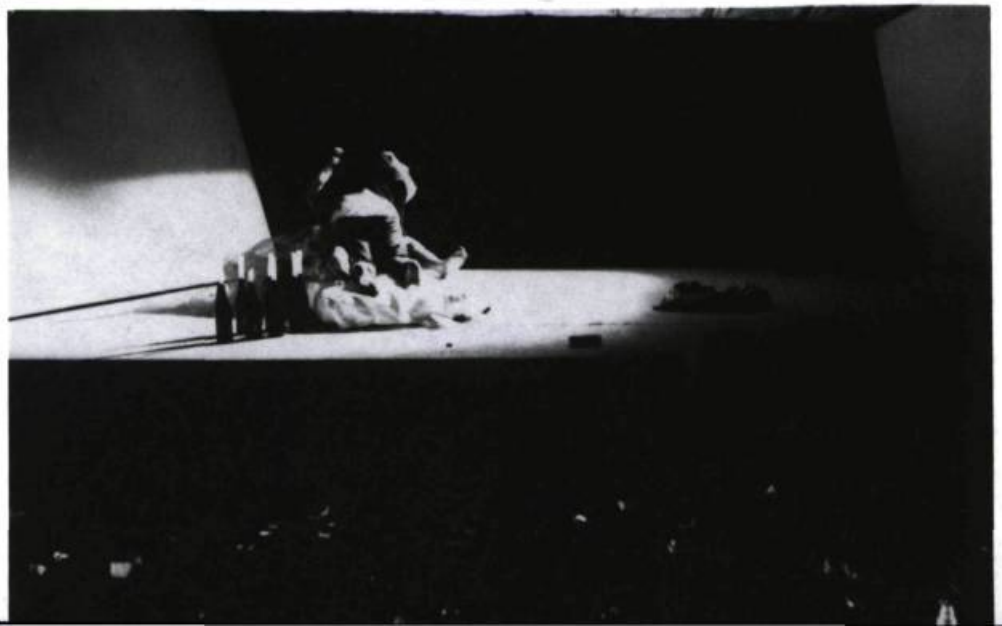
l'espace en oeuvre

Voyons l'organisation scénographique. Le spectateur fait face à une aire de jeu aménagée de façon à créer deux espaces distincts, de proportion différente: d'une part, une plate-forme centrale, encadrée par des murs latéraux et un plafond, forme une pièce, une espèce de boîte sans fond, toute blanche, à peu près vide — on n'y voit qu'un lit monté sur des piles de livres —; d'autre part, des corridors permettant de circuler autour de cette plate-forme, un couloir s'élargissant à l'avant-scène en une bande de quelques pieds, peu éclairée, où s'étalent de nombreuses voitures miniatures. Immédiatement, plusieurs connotations s'imposent: le découpage de l'espace, l'éclairage et le choix des objets mettent en opposition deux espaces dramatiques sur les axes intérieur/extérieur, privé/public, blanc/sombre, vide/plein. La pièce apparaît alors comme un refuge, mais aussi, grâce à son dénuement et à sa luminosité, comme un lieu recelant tous les possibles. Si, par exemple, les automobiles sont menaçantes — elles sont toutes dirigées vers la chambre —, elles n'en ont pas moins allure de jouets. Ainsi le code de perception est-il bouleversé: l'extérieur, le vaste, est miniaturisé, comme si on voulait le neutraliser, pendant qu'on montre en gros plan le petit, l'intime, l'inaltéré.

De plus, ce décor est littéralement «tordu». Avec cette distorsion, l'espace scénique (magnifique travail de Danièle Lévesque, une fois de plus) acquiert une dimension métaphorique aussi fondamentale qu'indéniable. Dans tous les romans de Ducharme, les personnages occupent de petites chambres ou de petits appartements loués, d'où ils observent le monde, plus ou moins rassurés par l'anonymat de leur logement; là, ils vivent leur vie, occupés à lire, à écrire, à fumer, à boire de la bière, ou tout simplement «à regarder le temps passer»: c'est l'espace de la liberté, du plaisir et de la dépense, de la sécurité, un lieu «entre parenthèses». Mais cet abri (Mille Milles

À l'avant-scène, «une bande [...] peu éclairée, où s'étalent de nombreuses voitures miniatures». Photo: François Truchon.





Objet théâtralisé, la robe de mariée «deviendra [...] un objet initiatique» quand «Chateaugué la revêtira [...] pour s'offrir à Mille Milles». Photos : Martin Faucher.

ne dit-il pas qu'il «reste derrière[...], avec [lui] l'enfant» pendant que la vie suit son cours?) est aussi l'espace de l'illusion et du jeu (Mille Milles et Chateaugué se jouent des scènes!). Et comme ce sera également le lieu de la réflexion et du dialogue, le lieu de l'écriture et des promesses, et surtout le lieu des désirs, il sera fatalement témoin de la désillusion devant l'implacable: l'enfant tôt ou tard devient adulte. Or que dit la distorsion du décor sinon le rêve, l'invraisemblable, la fragilité de l'univers de Mille Milles et de Chateaugué? N'est-elle pas l'image d'une vision déformée et déformante de la réalité? Que dit cette distorsion en soulignant l'aspect théâtral du décor sinon que tout, là, n'est qu'un jeu? Alors qu'on aurait pu, si l'objectif n'avait été que de désigner un espace dramatique correspondant à un espace romanesque, se contenter d'une représentation réaliste, on a opté plutôt pour une scénographie particulièrement signifiante, agençant interprétant dénotatif et interprétants connotatifs, qui crée à la fois un espace physique et mental. Ce signe visuel condense en lui seul un nombre important d'éléments du discours ducharmien. C'est là une très belle illustration du pouvoir du théâtre. Le spectacle y gagne en force, en économie et en efficacité symbolique. Il faut voir en outre que cet espace scénographique, en créant des conditions d'énonciation originales, offre une nouvelle lisibilité à l'oeuvre de Ducharme.

Les personnages qui habitent cette chambre sont deux adolescents en fugue, décidés à mourir ensemble pour sauver ce qui leur reste de dignité plutôt que se voir dépérir dans le monde des adultes, représenté ici par les voitures. J'ai été tentée de dire les «fameuses» voitures car, dans *le Nez qui voque*, le narrateur ne cesse de pester contre les automobiles, clamant que tout sur la terre n'est organisé que pour elles. Si, pour tout spectateur, les voitures peuvent facilement apparaître comme signe de la ville (ce qui suffit amplement pour justifier leur présence), pour celui qui a lu le roman, elles convoquent immédiatement toute la philosophie de vie de Mille Milles, en cumulant les nombreux passages où ce dernier explique longuement comment l'homme est tombé dans la routine, la productivité, l'exploitation, le travail à tout prix et à toute vitesse, et cela en évoquant toujours l'automobile symbolique. Dans le processus linéaire de la lecture, l'obsession de Mille Milles se fait sentir au fur et à mesure que se succèdent de tels propos. Comment montrer cette obsession au théâtre? Martin Faucher a opté pour la conjonction de trois procédés pour faire ressentir, dans le spectacle, la constance de la menace: l'accumulation des voitures, la manière de les disposer sur le sol et leur omniprésence. Elles sont, comme l'a si bien dit Barthes, un signe qui «tient» tout au long du spectacle et qui figure très bien ici la permanence du monde réel.

chateaugué, mariée, mille milles, «hortensesturbé»

Martin Faucher a fait un autre choix très judicieux, à mon avis, en ce qui concerne les objets. Au fond de l'aire de jeu dans le corridor arrière est suspendue une robe de mariée. Blanche, éclairée, elle est un rappel esthétique de la lumière de la chambre dont elle ne fait toutefois pas partie. Ici aussi, on peut remarquer le fonctionnement foncièrement différent des signes romanesques et des signes scéniques. Présente dès le début du spectacle, cette robe constitue une énigme pour le spectateur, qui se demande quel rôle elle va jouer dans l'action. Elle agit sur scène comme une prolepse, alors que, dans le roman, le lecteur la «voit» en même temps que Mille Milles et Chateaugué, lors d'une promenade. Mais, «en attendant» d'entrer véritablement en jeu, cette robe lance tout de même certaines connotations de beauté, de pureté, de virginité, mais aussi celle de mariage (avec tout le poids du code social) et, bien sûr, de défloration. Elle participe donc à la production et à la diffusion de la thématique. Qui a lu *le Nez qui voque* sait que les personnages voleront cette robe quand ils auront décidé que Chateaugué doit absolument être belle pour mourir (dans le roman, elle meurt vêtue de cette robe). Mais le lecteur sait aussi que ce geste, qui s'avère un test concret pour éprouver le pacte de suicide des deux amis, parce qu'il introduit le monde adulte dans leur monde d'enfant — l'extérieur dans l'intérieur —, marquera la fin de

leur rêve. Cette robe, qui n'est pour Chateaugué que beauté et pureté, symbole même de leur idéal de candeur et d'innocence, sera pourtant l'objet qui figurera leur passage à l'âge adulte: quand Chateaugué la revêtira, dans le spectacle, ce sera pour s'offrir à Mille Milles. L'objet deviendra proprement, dès lors, un objet initiatique.

La mise en scène avait déjà laissé apparaître dès le début que le désir sexuel est à l'origine de l'échec des deux personnages de se sauvegarder intacts. En effet, le spectacle s'ouvre sur un Mille Milles se masturbant, dissimulé derrière le lit. Ducharme, qui aime bien jouer avec les mots (ses titres sont assez éloquents à ce chapitre), avait disséminé le mot «hortensesturber» partout dans *le Nez qui voque*, laissant clairement voir que le pauvre Mille Milles, tout décidé qu'il fût à rester un enfant de huit ans, bien qu'il en eût seize, n'en était pas moins obsédé par des désirs tout à fait naturels[1]. En lieu et place du mot, Martin Faucher a choisi le geste. Comme ce geste ouvre le spectacle, l'idée que la sexualité jouera un grand rôle dans l'aventure des personnages n'échappe à personne. Ainsi constitue-t-il, tout comme la robe de mariée, une clé pour l'interprétation de ce qui va s'ensuivre.

le jeu des objets

La liste des objets dans ce spectacle n'est pas longue à faire. Outre les voitures et la robe dont j'ai déjà parlé, le lit et les livres mentionnés comme éléments de décor, il faut noter un cahier, une sorte de journal intime, une orange (dont les pelures séchées seront aussi signe du temps qui passe), quelques bouteilles de bière, des chandelles ainsi que deux grands couteaux.

Le lit dénote métonymiquement la chambre et connote l'intimité, l'union parfaite entre les deux personnages (il n'y en a qu'un), l'oisiveté et la sexualité. De leur côté, les livres renforcent la connotation d'un lieu dédié au rêve et à l'imaginaire, un lieu où l'on voudrait bien contrôler la vie! (D'ailleurs était-il possible de représenter l'univers de Ducharme sans avoir recours aux livres alors que tous ses personnages sont des lecteurs férus de poésie et obsédés des mots?)

Il faut accorder une attention particulière au cahier, posé par terre, dans le coin avant, côté cour. Dans ce cahier, Mille Milles va ponctuellement inscrire ses pensées. Confident, exutoire, déversoir, ce cahier est son dernier lieu de retranchement. La mise en scène le laisse bien voir, puisqu'elle confine l'objet dans ce coin, opposé au lit — que la distorsion des murs rend étroit et aigu — et où Mille Milles, dans un geste de désespoir, va souvent se réfugier. Si l'écriture de ce journal devait être l'ultime rempart contre l'agression du monde extérieur, le jeu révèle plutôt, graduellement, comment Mille Milles se ment à lui-même et va tôt ou tard abandonner la partie.

Les deux longs couteaux assurent quant à eux la permanence du thème de la mort. Les armes avec lesquelles les personnages promettent de se tuer se transforment rapidement: outil de leur mort réelle, ils deviennent le symbole de leur mort en tant qu'enfants. Chateaugué, après avoir revêtu la robe, s'étend sur le lit et attend Mille Milles, les deux couteaux dans les mains. La métaphore est claire.

Les bouteilles de bière et les chandelles, pour leur part, servent à une mémorable «soirée de la poésie» où Mille Milles et Chateaugué, après avoir ingurgité une quantité assez incroyable de bière et fumé des dizaines de cigarettes, image hyperbolique, se réciteront des poèmes d'Émile Nelligan, poète fétiche s'il en fut au Québec — et dans l'oeuvre de Ducharme —, qui a écrit toute son oeuvre avant l'âge de vingt ans (une poésie romantique où la nostalgie côtoie la tristesse et

1. «Hortensesturber» est un mot-valise forgé d'après le poème «H» de Rimbaud, qui se termine par ces mots: «Cherchez Hortense», que les exégètes ont associés à la masturbation. N.d.l.r.

le «dédain de la foule méchante»), de 1896 à 1899, date à laquelle le poète fut interné, ayant «sombré dans l'abîme du rêve». Suzie Lemoine a donné, à ce moment, une interprétation bouleversante et inoubliable de «la Romance du vin».

Martin Faucher, comme je l'ai mentionné précédemment, a aussi mis en oeuvre quelques chansons que Ducharme a composées à la fin des années soixante. Ce travail d'intertextualité se révèle, lui aussi, très percutant puisqu'on y remarque l'insistance de Ducharme à présager l'usure et l'ennui qui nous menacent tous, mais aussi parce que, ces chansons faisant partie d'un champ discursif plus vaste que la seule littérature, le spectacle qui les intègre fait éclater encore plus son réseau de références. Quelques paroles de ces chansons suffisent à faire comprendre l'état psychologique des personnages. Le procédé est particulièrement efficace à la toute fin du spectacle, quand Chateaugué et Mille Milles, devenus un petit couple assez banal, chantent «Fais-toi z'en pas, tout le monde fait ça», au moment où la première se met à tout ranger dans la chambre et où l'autre, de retour du travail, tombe de fatigue. Confirmant par là son pouvoir de suggestion, Faucher utilise cette chanson pour signifier une attitude, un comportement qu'il a décelé chez les personnages ducharmiens. Aucune autre démonstration n'est nécessaire.

les signes du clivage et de la distorsion

La mise en scène a opté principalement pour deux modes de présentation de ses signes scéniques : le clivage et la distorsion, pour rendre l'univers ducharmien. Qu'il s'agisse de l'espace, des objets ou même du jeu — dont j'ai peu parlé mais dont je pourrais dire au moins qu'il est marqué, lui aussi, par l'ambivalence, oscillant entre l'enfantin et le sérieux (jeu exigeant que Benoît Vermeulen et Suzie Lemoine ont magnifiquement soutenu) —, l'univers apparaît toujours divisé entre l'ici et l'ailleurs, le rêve et la réalité, le passé qu'il faut retenir et le présent qu'il faut bien vivre. D'ailleurs, ce jeu d'opposition n'est-il pas lui-même un interprétant du titre-jeu de mots du roman *le Nez qui voque*? Comme on pourrait dire que la passion et la fièvre qui envahissent Mille Milles et Chateaugué — se disant des «malades de l'affection» — s'accommodent bien des tropes tels la parodie et l'hyperbole, qui viennent modifier les règles de la perspective par laquelle on voit habituellement la vie. C'est cet «habituellement», justement, qui dérange Réjean Ducharme, qui a dérangé Martin Faucher et qui dérange les spectateurs de *À quelle heure on meurt?*

louise vigeant

«Dans ce cahier, Mille Milles va ponctuellement inscrire ses pensées. Confident, exutoire, déversoir, ce cahier est son dernier lieu de retranchement [...].» Photo : François Truchon.