

L'âge des ténèbres de Denys Arcand.

Par Réal La Rochelle

Sous le soleil noir de Pessoa

Je ne suis pas pessimiste, je suis triste
- *Le Livre de l'intranquillité*

Jean-Marc Leblanc, fonctionnaire du gouvernement du Québec, visite sa vieille mère «aphasique et sénile dans un hospice». Pendant qu'elle dort, il lit l'ouvrage du célèbre écrivain portugais. Gros plan sur la xylogravure de Fernando Pessoa, en bleu et blanc, qui forme la couverture de l'édition Christian Bourgois. Ce livre marque de son sceau le dernier long métrage de Denys Arcand.¹

Son synopsis, distribué durant la pré-production à tous les membres de l'équipe (producteurs, techniciens, comédiens), comme une sorte de mémo ou de guide, démarre avec cette description hallucinée :

Après que les invasions barbares eurent précipité le déclin de l'empire, l'humanité est entrée dans l'âge des ténèbres. La démocratie morte, la corruption politique rampante, la cellule familiale détruite, l'éthique et la morale disparues, les religions et les sagesses ésotériques se multiplient. Les grandes épidémies menacent. Les idéaux ont tous été anéantis. Il ne reste que les jeux électroniques, olympiques, médiatiques, paraplégiques.

Ainsi, le réalisateur indique bien que ce film est le troisième volet de sa trilogie commencée avec *Le Déclin de l'empire américain* et poursuivie par *Les Invasions barbares*.

Flashback. Il faut remonter au printemps 2004, quelques mois après *Les Invasions barbares*, pour trouver une première esquisse de ce film. Dans l'épilogue de la biographie *L'Ange exterminateur*, le cinéaste en livre la maquette, celle d'un homme qui mène une vie tranquille et désespérée «qui pourrait évoquer celle de *L'Homme sans qualités* de Musil, ou encore d'*Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy».

Cet homme traverse un monde réaliste étrange, où la banalité de son couple et les aléas d'une modeste existence se heurtent à des cauchemars sociaux d'épidémies et de terreurs, de bizarres rituels

¹ Édition intégrale, 1999. L'épigraphe vient de la p. 153.

et fêtes d'un Moyen Âge de pacotille... Il s'enfuit un jour de chez lui, quitte tout et va se réfugier dans un chalet isolé, à la campagne. Tout près, se trouve une maison de retraite. Le fonctionnaire se retrouve dans ce foyer pour personnes âgées. En finale, le serviteur d'État anonyme, le Québécois sans qualités, épluche lentement des légumes.²

Un film, entrevoit alors le cinéaste, «où, contrairement aux précédents, il y aura beaucoup moins de verbiage et de discussions, davantage de silences et de musique», des airs d'opéra en particulier, quand le fonctionnaire, «homme sans intérêt», se rêve en chanteur lyrique courtisant une belle princesse.

Comme le film est parrainé par des auteurs aussi singuliers et ténébreux que Musil, Gabrielle Roy et Pessoa, il paraît utile de recourir à certains traits de leurs univers pour décrire et éclairer celui de *L'Âge des ténèbres*.

Un monde en désintégration

Les premières publicités décrivent ce film comme une comédie dramatique. Il faut l'entendre comme l'expression de cette «joyeuse apocalypse» auquel se réfère le roman de Musil, situé durant les premières décennies du XXe siècle, au moment du «temps de la bêtise» et de «l'accouchement du néant».³ Car le rire de ce film est tout sauf celui de la farce échevelée à saveur tonifiante. Il témoigne plutôt, comme l'exprime le cliché de l'humour noir britannique, de «la politesse du désespoir».

Le scénario montre un homme au mi-temps de l'âge, qui traverse une «dépression sans fond» et qui, devant l'accumulation de revers professionnels et personnels, se demande si «tout dans la vie n'est pas la dégénérescence de tout». Jean-Marc Leblanc, en effet, vit dans un monde où «l'artificiel est devenu le naturel, et [où] c'est le naturel qui devient étrange».⁴

Il existe trois versions du scénario, sous-titré «Un Homme sans intérêt», successivement datées du 29 novembre 2005, du 29 mars 2006 et de juillet 2006 (version tournage, avec quelques révisions arrêtées le 14 août pendant la préparation du film). Il y a peu de variantes majeures d'une version à l'autre. Les corrections portent surtout sur la longueur de certaines séquences, par exemple raccourcissement de la longue partie des Médiévales, ou encore le choix de certains types de fantasmes de Jean-Marc, plus nombreux

² La Rochelle, Réal, *Denys Arcand. L'Ange exterminateur*, Leméac, 2004, p. 295-6.

³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités 1*, Seuil, «Points», 1995, présentation de Jean-Pierre Maurel, p. ii, iii, iv.

⁴ Pessoa, *op. cit.*, p. 31, 115 et 80.

et débridés dans la première version. Parfois, il s'agit d'un ajustement matériel. S'imaginant célèbre, Jean-Marc s'avance d'abord sur le plateau de Guy A. Lepage pour *Tout le monde en parle* ; la scène est changée ensuite, coproduction avec la France aidant, par un plateau de Thierry Ardisson à Paris ; comme ce programme a été entre-temps retiré des ondes, Ardisson et Laurent Bafie se retrouvent à Montréal, et la scène cocasse a été réécrite en fonction de cette situation. Par ailleurs, le scénariste a joué de quelques aménagements sur la quantité et la sorte de plaintes que des citoyens viennent faire au bureau du protagoniste, agent d'information à l'OPDCQ (Office de protection des droits du citoyen du Québec), situé dans le Stade Olympique.

Néanmoins, en cours de route, Arcand a ajouté une précision éclairante sur son personnage principal. Au moment de quitter son poste de fonctionnaire et de tout abandonner, Jean-Marc décrit son intranquillité devant un client qui lui fait remarquer : «Je suis sûr que vous avez une vie confortable...» Ce client, c'est Pierre, vieilli et brisé, personnage du *Déclin de l'empire américain* et des *Invasions barbares*. Vexé, mais calme, Jean-Marc lui répond :

Moi ? Moi Monsieur quand j'étais étudiant j'écrivais des articles amusants dans le journal du collège. Je faisais de la politique : j'ai été élu vice-président du conseil étudiant. A l'université j'étais à l'atelier de théâtre. J'ai joué «Douze hommes en colère» moi Monsieur. Je faisais de la photo, de la vidéo, j'ai fait partie d'un groupe rock. J'ai participé à des manifestations contre la chasse aux phoques, contre les centrales nucléaires. J'ai réclamé l'indépendance du Québec. J'ai même été arrêté par la police une fois... Chaque jour ouvrable de l'année je fais vingt minutes de voiture, quarante-cinq minutes de train et vingt-cinq minutes de métro pour venir ici écouter des gens encore plus mal foutus que moi. Tout ça Monsieur est extrêmement inconfortable.

Cette tirade, par plusieurs traits, est d'ordre autobiographique et permet d'associer le personnage à l'auteur, si on veut bien l'entendre dans la logique du fictif. Arcand n'a jamais vraiment été fonctionnaire (sauf durant ses premières années à l'ONF), pas plus que professeur régulier d'université à l'instar de ses personnages du *Déclin de l'empire américain* et des *Invasions barbares*. Sa carrière de cinéaste n'est pas non plus «sans intérêt» ou «sans qualités» et ses triomphes, tout autant que ses échecs, ne résident pas dans la sphère des fantasmes. Il n'empêche. C'est peut-être la première fois qu'Arcand puise aussi nettement dans sa propre histoire personnelle pour faire parler un de ses protagonistes.

Le film est construit selon la manière classique du cinéaste, celle du double pilier, un au début, l'autre à la fin, comme deux colonnes soutenant l'édifice. Ici, deux airs d'opéra chantés par Rufus

Wainwright, le premier durant le générique de départ («Du moment qu'on aime», extrait de l'opérette *Zémire et Azor* de Grétry), un second vers la fin du film, l'aria «Lungi dal caro bene» de Giuseppe Sarti. Deux ornements muets s'ajoutent à cette structure : en pré-générique, quelques inserts érotiques de Veronica Star (pied, main, dos), à la manière de tableaux de Manet ; à la toute fin, une nature morte, «un grand plat de terre rempli de pommes. Ces pommes devraient être comme les pommes de Cézanne : contenir tout l'univers».

L'édifice même du film est organisé dans une succession d'allers-retours ou de fondus enchaînés entre la réalité déprimante où circule le fonctionnaire et les fantasmes où il se réfugie pour tenter d'échapper à la sordidité du monde, des idées et des sentiments. Dans ses rêves, Jean-Marc se voit tour à tour en amant de sa Muse Veronica Star, en écrivain remportant le prix Goncourt pour son roman *L'Homme sans intérêt*, en tombeur d'une jeune journaliste nymphomane, en politicien nouveau jeune chef du Parti Québécois, en empereur romain dégénéré capable de conduire sa supérieure immédiate à la torture, en comédien jouant *Bérénice* de Racine, en invité sur le plateau d'Ardisson, en séducteur impuissant d'un harem de belles femmes. Il va même jusqu'à imaginer ses propres funérailles, grotesques, organisées en catastrophe par sa femme, vendeuse toujours très occupée et accrochée à son téléphone. Sylvie Cormier-Leblanc est en effet «la troisième meilleure agent immobilier en couronne éloignée du Canada».

Mais le clou du film reste la découverte, par Jean-Marc, de la Comtesse Béatrice de Savoie, lors d'une session de rencontres de célibataires, et l'invitation qu'elle lui lance de participer à des Médiévales dans les Laurentides. Cette grande séquence est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle a l'air d'un fantasme du fonctionnaire ; mais elle appartient de fait au monde de la réalité. Ces Médiévales sont vraies, décors, costumes, jeux de rôles, beuveries, scènes d'amours courtois, combats et tournois chevaleresques. Un policier est habillé en Saint-Bernard, il harangue la plèbe rugissante pour une Croisade contre les Musulmans, aux cris répétés de «À Jérusalem !» Tout est à l'avenant.

La force de cette partie du film repose dans sa capacité de faire s'évanouir la frontière entre la réalité et la théâtralité ou, pour le dire dans les termes de Pessoa, de montrer que «la vie est absolument irréaliste dans sa réalité directe». Car l'action de ces cohortes de «médiévalistes», flamboyante et dérisoire, concrète mais totalement imaginaire, se révèle tout entière comme «un effort pour rendre la vie bien réelle». Effort trompeur, il va sans dire, qui fait de leurs jeux «une négation de la vie», qu'il vaut mieux pour eux de

mettre plutôt en scène leurs loisirs de week-ends «que de risquer de vivre».⁵

Ces Médiévales servent aussi de métaphore. Elles sont le signe d'une régression dans «l'âge des ténèbres» (ces «*dark ages*» comme l'anglais appelle les premiers siècles du Haut Moyen-Âge) et renvoient à cette phrase du délire de Rémy, à l'approche de sa mort, dans *Les Invasions Barbares* : «...demain... les barbares... partout... Voici leur Prince qui s'approche...» On peut se demander par ailleurs si Arcand ne fait pas de cette séquence, implicitement et ironiquement, une métaphore du cinéma lui-même, de sa capacité à «rêver l'inconcevable en le visualisant», à dresser «un décor peint aux couleurs du sang et de la peste» pour «décrire le néant chatoyant de la vie quotidienne».⁶ Le cinéma, dans la réalité de son irréalité, dans le concret de ses fantasmes et de ses songes, se présente toujours comme un jeu de vie en costumes et en décors, en lumières et en musiques, en dialogues mémorisés. Ce regard de second degré semble se confirmer par le fait que, dans les séquences fantasmées de Jean-Marc et de Veronica Star, il est souvent fait référence au cinéma. Dans cette optique, la scène des Médiévales aboutit au métissage du réel et du rêve, à la déliquescence du vrai, au triomphe de l'artifice. De la sorte, Arcand reprend ici les éléments autoréflexifs sur le cinéma et les médias qu'il avait déjà abordés dans *Gina* et dans *Stardom*.

Ailleurs que dans les Médiévales, d'autres scènes, de nature réaliste, s'imposent par leur aspect débridé. A deux reprises, les fonctionnaires du gouvernement doivent se soumettre à suivre des formations de recyclage. L'une concerne la nécessité d'un recalibrage fenshui (stage dirigé par Madame Sigouin-Wong) dans l'enceinte trop inhospitalière et frigide des bureaux du Stade ; l'autre, l'apprentissage d'une thérapie par le rire. Une autre fois, dans un grand hôtel de Laval, se déroule une soirée de *speed-dating* durant laquelle Jean-Marc va rencontrer cette jolie femme qui travaille dans un bureau mais qui est aussi la Comtesse de Savoie ! Dans tous ces cas, la vie paraît «irréelle dans sa réalité».⁷

Et puis, ailleurs que dans les Médiévales, le Moyen-Âge n'est jamais très loin pour ponctuer l'errance de Jean-Marc Leblanc. Des épidémies menaçantes circulent (pestes modernes), obligeant les citoyens à porter des masques nosocomiaux. La radio n'arrête pas d'égrener la description de multiples catastrophes naturelles ou encore de violences sordides. Enfin, des patrouilles de polices anti-fumeurs ne sont pas sans rappeler la traque moyenâgeuse des lépreux et des pestiférés. Les personnages sont entrés dans un

⁵ *Idem*, p. 143, 198 et 190.

⁶ *Idem*, p. 179, 195 et 8.

⁷ *Idem*, p. 143.

monde à la Musil où dominant «la perte de l'unité de l'être et la fragmentation de la réalité en milliards de petits morceaux qui n'ont plus aucun lien entre eux et dont la somme des sensations et des perceptions ne parvient plus à faire une totalité».⁸

Les allers-retours entre le risible et le dramatique ne masquent pas, bien au contraire, la ligne de fond de la désintégration, de la descente aux enfers du fonctionnaire. Dans cet univers détraqué, Jean-Marc ressemble à Ulrich, «l'homme sans qualités» :

Depuis longtemps il traînait sur tout ce qu'il faisait ou vivait un souffle de dégoût, une ombre d'impuissance et de solitude, un dégoût en quelque sorte généralisé et dont il ne pouvait trouver le goût complémentaire. Il lui semblait parfois qu'il fût né avec des dons pour lesquels, provisoirement, il n'y avait pas d'emploi.⁹

Comme le souligne Jean-Pierre Maurel, présentateur de l'immense roman, la tragédie d'Ulrich est d'être «sur la ligne de crête de la neutralité intransigeante, trop intelligent pour ne jamais choisir, trop lucide pour ne pas exactement équilibrer le pour et le contre».¹⁰

En bref, cet écorché vif est «un être soudain solitaire, qui se découvre exilé là où il s'était toujours cru citoyen».¹¹ Jean-Marc, un beau jour, craque. Il en vient même à voir surgir en lui des instincts meurtriers. Il dit calmement à sa femme, avant de l'abandonner : «Tu sais, je pensais jamais que ça m'arriverait un jour, mais je pourrais te tuer. Je veux dire : ça n'est pas inimaginable». Sa mère décédée, il décide de tout lâcher, de se suicider sans toutefois se donner physiquement la mort. Ironiquement, il se souvient peut-être de la réflexion de sa femme : «Un suicide dans une maison, c'est comme un vice de construction». Comme le pantin de l'opéra *Les Paillasses* de Leoncavallo, Jean-Marc pourrait alors murmurer : *La commedia è finita!* Cet homme cherche plutôt «la voie du renoncement»,¹² une forme de suicide «jubilatoire» qui le fait plonger dans la fuite, le silence, le replis. Il va se terrer dans un chalet sur le bord du fleuve (scènes tournées à Rivière-Ouelle), un refuge ayant appartenu à son père, mort lui aussi.

Il est assez émouvant de voir que Denys Arcand choisit aujourd'hui comme havre, pour son héros qui a «l'air d'un jésuite frustré», les rives du fleuve Saint-Laurent, «les grands espaces qui débouchent sur la mer».¹³ Rémy, dans *Les Invasions barbares*, demandait à son fils de retourner au Lac Memphrémagog, une petite mer d'eau

⁸ Maurel, *op. cit.*, p. viii.

⁹ Musil, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ *Op. cit.*, p. v.

¹¹ Pessoa, *op. cit.*, p. 68.

¹² *Idem*, p. 134.

¹³ *Idem*, p. 187 et 86.

douce. Le fleuve, pour sa part, fait partie de l'enfance et de la jeunesse du cinéaste à Deschambault-de-Portneuf. Quand passe un navire, en face du chalet de Jean-Marc, on peut se souvenir que le père du réalisateur, Horace, était pilote de marine et commandait les bateaux sur le Saint-Laurent.

En échouant au chalet de son père, Jean-Marc, sans s'en douter encore, se love à la fois dans «la vaste indifférence »¹⁴ de la nature et dans la «déraisonnable tendresse humaine». Cette fois, c'est Gabrielle Roy qui apporte son éclairage à la dernière partie de *L'Âge des ténèbres*. A la fin du roman, qui porte sur la mort à l'hôpital d'Alexandre Chenevert (lui aussi un «homme sans qualités»), le pauvre caissier de banque voit une dernière fois son médecin, venu le saluer en habit de soirée. Chenevert comprend que le docteur s'en va à l'opéra. Et puis, le moribond

tenta de s'arracher aux mains qui le soignaient. Il faisait des gestes comme pour les repousser, mais il ne parvenait même pas à empêcher les autres de lui donner encore des soins répugnants... Jusqu'au bout, les uns et les autres, ils défendirent cette pauvre vie comme si elle avait été précieuse, unique et en quelque sorte irremplaçable. Dans les derniers moments, une telle douceur avait touché ce visage que les témoins se persuadaient avec ce mourant que la seule assurance, sur terre, vient de notre déraisonnable tendresse humaine.¹⁵

Pour Alexandre, comme pour Jean-Marc, c'est la proximité de la mort qui éveille «à l'imbécillité de la vie, et aussi à son immense tendresse».¹⁶

La déraisonnable tendresse humaine

Jean-Marc débarque à Rivière-Ouelle les mains vides, sans bagage ni livres. Quelques jours plus tard, au chalet de son père, il fait une surprenante rencontre : le Père Leclerc et sa compagne Constance (personnages de *Jésus de Montréal* et des *Invasions barbares*), qui dirigent non loin de là une pension pour personnes âgées. Ils vont bientôt inviter Jean-Marc à faire de menus travaux de jardinage et de cuisine. L'ex-fonctionnaire accompagne aussi le Père Leclerc à la pêche, alors que ce dernier psalmodie cette réflexion empruntée à Jack Kerouac : «À la fin, tout ce que l'on peut faire, c'est prier pour le monde en silence...» Cette prière païenne, agnostique, bien que scénarisée et tournée, n'est toutefois pas entendue dans le montage final du film.

¹⁴ *Idem*, p. 45.

¹⁵ Nouvelle édition, Boréal Compact, 1995, p. 289-290.

¹⁶ Pessoa, *op. cit.*, p. 129.

Le prêtre et la sœur, à leur manière, témoignent de «la déraisonnable tendresse humaine». Eux aussi, comme Jean-Marc, tout comme Pessoa, traversent une époque en errance, une fois accomplie la destruction de Dieu, de la Bible et des Évangiles, une fois laissé «le problème politique sans solution», comme tous ceux qui ont «hérité de cette destruction». Ils ont tourné le dos à ce monde qui «appartient aux imbéciles, aux agités et aux sans-cœur» et qui «assure le droit de vivre et de réussir par les mêmes moyens, pratiquement, que ceux qui nous assurent le droit d'être interné dans un asile : l'incapacité de penser, l'amoralité et la surexcitation».¹⁷ Ou encore, comme le dit Michel Onfray dans *La Puissance d'exister*, devant «l'incapacité des sujets à exister en paix dans une civilisation qui embrigade violemment ou détruit quiconque lui résiste».¹⁸

Devant un tel amas de ruines, que reste-t-il d'autre que «la sagesse de tout perdre, splendidement»¹⁹ ? Il serait superflu de penser que Jean-Marc a trouvé là un asile de paix et de saine écologie, une sorte de chapelle bucolique pour psaumes ressuscités. On pourrait le croire, car ne reçoit-il pas la visite de son aînée, adolescente qui un instant lui caresse la main ? N'accueille-t-il pas le beau sourire complice de sa femme, venue lui porter du linge et de la lecture ? Mais son ex-famille ne s'attarde pas, et repart sitôt les bagages sortis du coffre de l'auto. Il n'y a donc pas de reconstitution familiale, Jean-Marc continue à s'enfoncer dans sa solitude. Sa seule occupation est d'aider à la pension des vieux et de se débarrasser petit à petit de ses fantômes. L'une après l'autre, ses songeries s'évanouissent. Sa Muse Veronica Star lui fait ses adieux et, au son de l'aria de Sarti, monte sur un navire à voiles et disparaît sur la mer ; les images de trois autres femmes s'évaporent dans des instants de lumière.

Plus que jamais, Jean-Marc est enveloppé par une nature indifférente et elle-même solitaire, propre à générer «une esthétique de Mort du Soleil».²⁰ Dans Musil aussi, «la Nature est parfaitement, vertigineusement indifférente».²¹ Jean-Marc, en épluchant des pommes à la fin du film, a peut-être en tête ce finale du *Livre de l'intranquillité* :

Va vers l'ombre ou la lumière, frère du monde, vers la gloire ou l'abîme, frère du Chaos et de la Nuit, mais souviens-toi encore, en quelque fond obscur de toi-même, que les Dieux sont venus après toi, et que les Dieux même passent à leur tour.²²

¹⁷ *Idem*, p. 196.

¹⁸ Bernard Grasset, 2006, p. 189.

¹⁹ Pessoa, *op. cit.*, p. 111.

²⁰ *Idem*, p. 142.

²¹ *Op. cit.*, p. viii.

²² Pessoa, *op. cit.*, p. 45.

Jean-Marc Leblanc est devenu, comme un *pietà* abandonnée par la religion et l'idéal mystique, une sorte de statue qui, un jour ou l'autre, finira par s'éroder au fil du temps, ou sera ensevelie dans les sables et les galets d'un bord de mer. Si quelque archéologue ou passant découvre un jour cette bizarre sculpture, il aura peut-être du mal à la dater et à la déchiffrer.

Un langage postmoderne

La stylistique de *L'Âge des ténèbres* peut paraître quelque peu anarchique, eu égard aux différents niveaux de réalité qui sont à l'œuvre dans ce film. Par comparaison, *Les Invasions barbares* fonctionne toujours au même diapason de réalité et sa trajectoire est en ligne droite jusqu'à la mort de Rémy, jusque dans le court post-mortem qui clôt le film.

L'Âge des ténèbres n'est pas construit de la même manière. Arcand, comme il l'avait fait dans *Gina* et *Stardom*, mélange ici les niveaux de représentation, le tissu même de l'impression de réalité du film. Il y a, bien sûr, une trame de fond, qui conduit Jean-Marc de son désenchantement à sa réclusion, puis au silence mortifère. Mais cette ligne directrice, aussi claire et intransigeante soit-elle, est continuellement brisée par les fantasmes du protagoniste (le plus souvent sans transition perceptible) ou encore par des scènes certes réalistes, de même niveau diégétique que la trajectoire de fond, mais dont le caractère est d'ordre fantasmatique.

Dans cette optique, la longue séquence des Médiévales est une des plus fortes que le réalisateur ait jamais concoctée, puisque sa réalité est complètement hallucinée, en même temps que d'une actualité quasi documentaire. Ces grands «jeux de rôles», dans leur vérité crue, sont une négation de la vie contemporaine, une fuite en arrière dans un temps théâtralement reconstitué, un rêve vécu en chair et en os. Jean-Marc, dans ses délires les plus fous, n'aurait pas pu concevoir pareil dispositif d'éradication du réel.

En entremêlant ces divers niveaux, l'écriture d'Arcand, dans *L'Âge des ténèbres*, joue de l'incertitude et de l'inconfort, bouleverse les certitudes des impressions filmiques. L'auteur risque peut-être ainsi de confondre quelques critiques et spectateurs, mais il se tient tête haute dans la manière qui lui fit naguère réaliser les ambiguïtés des rapports documentaire-fiction dans *Gina*, les soliloques de Machiavel sur le référendum québécois de 1980, dans *Le Confort et l'indifférence*, ou encore les diffractions des images télévisuelles de *Stardom*. Dans tous ces cas, une écriture postmoderne. Ce n'est pas aussi simple que de faire un récit en ligne droite, sur le plancher des vaches de l'impression de réalité filmique, mais cette

complexité narrative et stylistique n'en est pas moins audacieuse et éblouissante,

L'Âge des ténèbres, qui pourrait s'appeler *La Passion selon Jean-Marc*, est un film qui se déroule uniquement au Québec, à Laval, à Montréal et près de Ste-Anne-de-la-Pocatière. Sa force, alimentée par les lectures de Musil, de Gabrielle Roy et de Pessoa ainsi que par les musiques post-baroques (Grétry, Sarti, Beethoven), est de hisser l'œuvre jusqu'à l'universel au moyen de tous ces détails québécois de vie et de mort, à ce personnage d'ici «nul et fictif, intelligent et naturel» qui, comme Pessoa, peut «imaginer combien il serait agréable de devenir célèbre, charmant d'être adulé, spectaculaire de me voir triomphant ! Mais je ne parviens jamais à me voir vraiment, juché sur ces sommets, sans récolter un éclat de rire de cet autre moi, qui se tient toujours aussi près de moi...»²³

L'Âge des ténèbres, ou la fin du romantisme, du positivisme et du christianisme au Québec, mais aussi dans le monde. Un film qui peint un désespoir qui pourrait être stérile s'il ne se métamorphosait en œuvre d'art, outil d'un créateur triste mais non pessimiste. Pessoa écrit cette tristesse tragique, Denys Arcand l'écrit et la filme.

La description du film est basée sur le *Synopsis de L'Âge des ténèbres* (18 juillet 2006), sur les trois versions du scénario ainsi que sur les visionnements de deux copies de montage (décembre 2006 et janvier 2007).

²³ *Idem*, p. 69 et 84.