

Cinéma, éthique et politique. La société québécoise au prisme de *Réjeanne Padovani*

CHRISTIAN POIRIER et MÉLISSA THÉRIAULT

Résumé

Cet article propose une relecture contemporaine d'une œuvre majeure de Denys Arcand, *Réjeanne Padovani*. Cette opération se justifie en partie par l'actualité politique québécoise des dernières années, qui présente certains éléments de similitude avec le milieu dépeint dans ce film. Qui plus est, cette production de 1973, de même que les propos extra-filmiques du cinéaste, portent déjà les thèmes fondamentaux de l'œuvre subséquente du réalisateur. Nous analysons plus particulièrement les aspects éthiques et politiques du film, tout en proposant une réflexion portant sur ces concepts. Cette entreprise, combinant analyse filmique et considérations philosophiques et sociopolitiques, se conjugue au dévoilement de la vision particulière développée par le cinéaste, une représentation éminemment sombre des individus, de la société québécoise et de leur devenir historique.

Y faut pas ambitionner sur le pain béni. On va pas donner tous les contrats au même! Ah! Ah! Ah!
– Le ministre de la Voirie, *Réjeanne Padovani*, 1973.

Ainsi, si vous êtes informés de pratiques douteuses relatives à l'octroi ou à la gestion de contrats de construction dans votre municipalité, votre hôpital, votre école, votre commission scolaire, un ministère, un organisme public ou parapublic, une société d'État ou une firme privée mettant en cause des contrats publics de construction, il est essentiel que vous nous en informiez le plus rapidement possible.

– L'honorable France Charbonneau, présidente de la *Commission d'enquête sur l'octroi et la gestion des contrats publics dans l'industrie de la construction*, 2012 [1].

À ce moment-là, je spéculais que nous vivions une époque qui a une grande analogie avec la chute de l'Empire romain. Appelons cela, aujourd'hui, la chute de l'Empire américain. Et nous vivons en satellite de la chute de l'Empire américain.

– Denys Arcand (cité dans Bonneville, 1973, p. 9).

Pour citer, téléchargez ce PDF

Réjeanne Padovani (1973) est un film important dans la filmographie de Denys Arcand. Troisième volet, selon les dires mêmes du cinéaste (Coulombe, 1993, p. 27), d'une tétralogie formée d'*On est au coton* (1971), de *Québec : Duplessis et après...* (1972) et de *Gina* (1974), il synthétise en effet un ensemble d'éléments qui deviendront des thèmes majeurs de son œuvre subséquente, notamment ses représentations de la politique ainsi que de la société québécoise et, plus largement, du monde occidental. Les principales thèses qui seront développées dans son œuvre, notamment celle du déclin des sociétés (*Le déclin de l'empire américain* (1986), *Les invasions barbares* (2003), *L'âge des ténèbres* (2007)), se développent durant cette période charnière. *Réjeanne Padovani* constitue, après de nombreux projets documentaires, une seconde incursion du côté de la fiction et témoigne d'une maîtrise des codes fictionnels qu'Arcand entremêlera souvent de façon subtile avec des « effets » appartenant typiquement au registre du documentaire.

Ce « retour » à *Padovani* se justifie d'abord, à un premier niveau, par l'actualité politique des dernières années au Québec, qui semble en effet rejoindre de nombreux éléments des années 1970. Ainsi, selon le critique Michel Coulombe, « Réjeanne Padovani est revenue » [2]. Les enjeux éthiques et politiques redeviennent saillants, en lien d'abord avec le scandale fédéral portant sur les commandites, et plus largement les comportements des titulaires de charge publique. La démission du ministre québécois du Travail, David Whissell, suite à une affaire de conflits d'intérêts, est à situer dans ce cadre, de même que celle du ministre de la Famille, Tony Tomassi. Après une période marquée par les gangs de motards, on assiste aussi à un retour des questions associées à la mafia montréalaise (clan Rizzuto, meurtres de Nicolo Rizzuto Jr., fils de Vito, lui-même incarcéré aux États-Unis, puis du père de ce dernier, Nick Rizzuto, patriarche présumé de la mafia locale).

Les syndicats reviennent également en force sur plusieurs plans. D'abord, des conflits majeurs opposent des syndicats d'employés à leur employeur, notamment au *Journal de Montréal*. Ensuite,

des travailleurs de la section 791 affiliée à la FTQ-Construction de la Côte-Nord sont accusés d'avoir exercé des actes d'intimidation portant atteinte à la liberté syndicale. Suite à des pressions de plus en plus importantes, le gouvernement du Québec annonce le déclenchement de l'Opération Marteau, une unité policière dont l'objectif est de faire la lumière sur la collusion ainsi que la corruption dans le domaine de la construction, notamment et, plus largement, d'enquêter sur les crimes économiques au Québec. Parallèlement, Diane Lemieux est nommée à la tête de la Commission de la construction du Québec (CCQ), avec pour mandat explicite de gérer avec transparence les fonds confiés à la CCQ par les employeurs et les travailleurs de l'industrie de la construction. Le projet de loi 33 (*Loi éliminant le placement syndical et visant l'amélioration du fonctionnement de l'industrie de la construction*), adopté en 2011, met fin au régime de placement de la main-d'œuvre par les syndicats pour le remplacer par un nouveau mécanisme sans égard à l'appartenance syndicale, administré par la CCQ. Le gouvernement Charest annonce également la création d'une *Commission d'enquête sur l'octroi et la gestion des contrats publics dans l'industrie de la construction*, présidée par la juge France Charbonneau.

De nombreux médias tentent aussi d'éclaircir plusieurs cas apparentés de corruption. À cela s'ajoutent les nombreux scandales financiers (affaires Norbourg et Jones) et les accusations de Marc Bellemare à l'endroit du gouvernement Charest. La Commission d'enquête sur le processus de nomination des juges du Québec (présidée par l'honorable Michel Bastarache) conclura à l'absence de népotisme. Dans un tel contexte, le magazine *Macleans* déclare le Québec la province la plus corrompue du Canada [3]. Soulignons aussi que la période récente se démarque par l'effondrement partiel ou appréhendé de nombreuses infrastructures construites durant les années 1960-1970, qu'il s'agisse de l'échangeur Turcot, du stade olympique, du pont Champlain, du viaduc de la Concorde ou d'une poutre de béton du tunnel Viger. Plus globalement, le contexte actuel semble marqué par un cynisme ambiant dont les manifestations sont multiples : déclin des taux de participation électorale et de la confiance auprès des élus et de l'élite économique, montée du populisme, médias sensationnalistes axés sur les histoires à scandales, etc. Plus récemment, le mouvement étudiant du printemps 2012, puis son élargissement à d'autres acteurs de la société (manifestations de casseroles par la population en général) suite à l'adoption du Projet de loi n° 78 (*Loi permettant aux étudiants de recevoir l'enseignement dispensé par les établissements de niveau postsecondaire qu'ils fréquentent*), les violences policière et activiste, etc., témoignent d'une période particulièrement turbulente de confrontation entre le gouvernement du Québec et certaines forces sociales, qui indique cependant que le cynisme peut aussi conduire à une action... même si celle-ci se situe à la frontière ou même à l'extérieur de la légalité.

À un second niveau, plus fondamental, le film d'Arcand permet d'ouvrir un questionnement concernant l'éthique et la politique. Voilà du moins le fil conducteur que nous souhaitons développer ici, en montrant particulièrement les dimensions antiéthiques et antipolitiques au sein de *Padovani*. Plus spécifiquement, nous entendons explorer la pertinence des propositions émises dans le film, tout en éclairant la vision particulière développée par le cinéaste, une représentation éminemment sombre des individus, de la collectivité et de leur devenir. Ce faisant, l'équivalence posée par Denys Arcand entre son film et la société mérite d'être questionnée.

Trois étapes structurent notre parcours, lequel s'inscrit dans la suite de nos travaux antérieurs (Poirier, 2004; Poirier et Thériault, 2012) attentifs aussi bien aux composantes intrinsèques du récit filmique qu'aux éléments contextuels : la présentation du texte (l'intrigue de *Padovani*) et l'exposition du contexte de l'époque de son énonciation, les questionnements éthiques suscités par l'œuvre, et les considérations politiques déployées. Enfin, la conclusion met en relief, tout en les discutant, les représentations de l'évolution historique et politique des sociétés articulées par Arcand.

Texte et contexte

Une tragédie en cinq actes

Le film de Denys Arcand peut être découpé en cinq parties composant autant d'actes qui dessinent une trame narrative chronologique évoquant une puissante circularité. La première met en place les principaux personnages de l'intrigue (à l'exception notable de Réjeanne, interprétée par Luce Guilbault), les situe sur le plan des relations sociales et de pouvoir et pose d'emblée les enjeux essentiels qui seront développés. Un souper réunit chez le mari de Réjeanne, Vincent Padovani (Jean Lajeunesse), important homme d'affaires du milieu de la construction, de nombreux amis venus célébrer l'ouverture du premier tronçon de l'autoroute Saint-Laurent près de Montréal. On comprend rapidement que Padovani, le ministre de la Voirie (J.-Léo Gagnon), le maire (René Caron) et la police sont de mèche dans un système de collusion et de corruption dominé par cet entrepreneur explicitement associé à la mafia montréalaise.

La seconde partie débute avec l'importante séquence de l'opéra. Fervent adepte de ce genre musical, Padovani est brutalement dérangé dans son écoute attentive par son plus proche homme de main et, on le comprend rapidement, également conseiller, Dominique Di Moro (Pierre Thériault), qui lui indique que Réjeanne est de retour à Montréal. La troisième partie débute également avec le thème de l'opéra et complexifie la trame narrative en intégrant la présence de journalistes qui enquêtent sur la construction de l'autoroute en parallèle à la destruction des locaux du comité de citoyens. La quatrième partie met en scène l'arrivée concrète de Réjeanne dans la serre attenante à la maison de Padovani. Refusant dans un premier temps de la rencontrer, Vincent délègue Di Moro et, surtout, son avocat conseiller, Léon Desaulniers (Roger Lebel).

Le film présente un ultime segment dans lequel Desaulniers et Di Moro convainquent Padovani d'éliminer Réjeanne, dont le corps est ensuite coulé dans le béton servant à construire un autre tronçon de l'autoroute (et ce afin de préserver des relations d'affaires harmonieuses et faire disparaître définitivement ce témoin gênant).

Les années 1970 : béton, crime organisé et contestation

Le lien entre le film et le contexte de l'époque est explicitement posé au sein même du dispositif cinématographique d'Arcand. Ainsi peut-on lire, avant même que le générique de début ne commence, un avertissement : « Ce film est un film de fiction. Toute ressemblance avec des personnes vivantes ou mortes serait une coïncidence ». Plus qu'une simple précaution légale, cette phrase est un clin d'œil à une pratique récurrente chez Arcand, tout comme ses collègues issus de l'école du direct, à savoir le jeu portant sur la frontière entre fiction et non-fiction. Qui plus est, le film se clôt avec des images de style documentaire et des séquences « réelles » des bâtiments détruits le long de l'autoroute ainsi que de la construction du tunnel Ville-Marie. Habilement, Arcand montre ici comment la fiction peut traiter du réel par le regard du cinéaste, surtout qu'aucun spectateur n'aura été dupe des références [4]. Ce dispositif crée nettement auprès du spectateur l'impression que ce que dépeint Arcand constitue un miroir de la réalité. Un syncrétisme fiction/réel est ainsi opéré, l'œuvre acquérant le statut de révélateur de la société, le point de vue particulier du cinéaste étant en quelque sorte « camouflé » derrière un mécanisme dont l'objectif est de « faire croire » que ce que l'on voit est véridique. Sur ce plan, *Réjeanne* propose plutôt – du moins, c'est notre hypothèse – une certaine interprétation du contexte politique : il n'est ni un miroir renvoyant une image fidèle de la réalité ni une construction déconnectée de celle-ci. Le film se situe plutôt dans un registre épistémique mixte, davantage « écho » construit que toute autre chose.

La première moitié des années 1970 au Québec est globalement marquée par une politisation de la société et le champ culturel participe de ce mouvement. Le Québec, et plus spécifiquement Montréal, est entré dans une phase de développement économique sans précédent. L'heure est aux grands projets et au développement des infrastructures, portés par l'administration municipale de Jean Drapeau et le gouvernement de Robert Bourassa (Expo 1967, métro, autoroutes, début de la construction du stade olympique, complexe Desjardins, la baie James, complexe G à Québec, notamment), ainsi que par le gouvernement fédéral (Maison de Radio-Canada, aéroport de Mirabel). Aussi bien le complexe G que le stade occupent une place importante dans l'œuvre d'Arcand, le

premier étant évoqué à plusieurs reprises dans *Réjeanne*, le second étant littéralement devenu un symbole de l'image que se fait le réalisateur du gouvernement québécois – une institution sclérosée par l'hyperbureaucratie – dans *L'âge des ténèbres*. Béton, politique et gouvernements, dans une représentation globalement négative, sont étroitement liés dans l'imaginaire du cinéaste.

Le crime organisé constitue un autre élément marquant. Suite, notamment, à une série d'enquêtes effectuées par le journaliste Jean-Pierre Charbonneau, auteur de *La filière canadienne* (1975), le gouvernement du Québec crée en 1973, année même de *Réjeanne*, la Commission d'enquête sur le crime organisé. On soupçonne également des liens entre la pègre montréalaise et le Parti libéral du Québec (caisse électorale). On apprend en outre que le parrain supposé de la mafia montréalaise se nomme Vincent Cotroni, dont le nom a manifestement inspiré Arcand. Relevons incidemment que, durant ces années, cette thématique n'est pas exclusive au Québec, comme en témoigne de façon remarquable *Le Parrain* (1972) de Francis Ford Coppola.

Les luttes syndicales représentent un autre pôle majeur et se déclinent de deux façons paradoxalement opposées. D'abord, les principaux syndicats forment le Front commun et défient une injonction de retour au travail des grévistes des fonctions publique et parapublique. Il en résulte l'emprisonnement, en 1972, de plusieurs chefs syndicaux. Sur un tout autre plan, la guerre ouverte entre les syndicats retient l'attention. Le gouvernement crée en mars 1974, suite au « saccage » de la Baie-James (violences intersyndicales sur le chantier du barrage LG-2), la Commission d'enquête sur l'exercice de la liberté syndicale dans l'industrie de la construction, présidée par le juge Robert Cliche, dont font également partie Brian Mulroney, Guy Chevrette et Lucien Bouchard. Outre les activités propres de la Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec et d'entrepreneurs, assimilées à de la corruption, la Commission permet notamment d'exposer une infiltration du mouvement ouvrier par certains éléments criminels et, globalement, pointe le laxisme du gouvernement. Ces tensions entre syndicats ont également été perceptibles sur les chantiers du métro et du stade olympique. Les références aux syndicats sont cependant absentes du film d'Arcand [5].

Enfin, la période est marquée par l'émergence et le déploiement de contestations de la part de la société civile organisée. De nombreux mouvements sociaux associés aux questions environnementales, nationales, tiers-mondistes, urbaines, féministes, incluant la culture, s'institutionnalisent pour former des groupes, des associations et des comités. On relève de la sorte une préoccupation pour des valeurs aussi bien matérialistes (meilleurs salaires, etc.) que citoyennes.

Le champ cinématographique se fait l'écho et même le protagoniste de l'ensemble de ces enjeux politiques. Combinant nationalisme et critique virulente du capitalisme, Gilles Groulx est censuré par l'ONF (*24 heures ou plus*, 1972), de même qu'Arcand (*On est au coton*, 1971). La fiction permet d'ailleurs au cinéaste de traiter plus librement des thématiques qui l'inspirent : « Réjeanne Padovani est la mise en forme esthétique de ces choses dont j'avais été témoin mais que je n'avais pas pu filmer dans mes documentaires. » (Coulombe, 1993, p. 26) [6]. La crise d'Octobre inspire des cinéastes tels que Michel Brault (*Les ordres*, 1974) alors que même le cinéma de fiction « grand public » se politise (*Les colombes*, Jean-Claude Lord, 1972, et *Bingodu* même réalisateur en 1973).

Tensions et questionnements éthiques

Réjeanne Padovani brosse un portrait sans complaisance des rapports de pouvoir entre les différents acteurs sociaux de l'époque et ses thèmes centraux peuvent être rattachés aux écrits de Nicolas Machiavel (1429-1527), notamment *Le Prince* (2008 [1532]). Il est bien connu que la lecture de Machiavel a été déterminante dans l'inspiration du cinéaste (Arcand, 2005, p. 161-163), influence qui est explicite dans *Le confort et l'indifférence* (1982). La distinction nécessaire entre la morale et l'exercice du pouvoir, ainsi que les moyens permettant de prendre et conserver celui-ci, de même que les notions intrinsèquement reliées de *virtù*, de *corruptio* et de *fortuna*, guident notre analyse. Tous ces éléments n'ont sans doute pas été explicitement conçus par Arcand pour figurer dans le film. Nous assumons ici une liberté interprétative [7] qui nous permet de convoquer Machiavel à l'entreprise d'éclaircissement des dimensions éthiques du film.

Éthique et vertu

Souvent perçue – à tort – comme une forme de cynisme et d'immoralité, la lucidité hyperbolique et l'humanisme dont fait preuve Machiavel [8] s'appuient en fait sur une anthropologie philosophique qui aura une influence importante sur les théories du contrat social. L'homme n'est pas *mauvais* en soi mais il a *naturellement* tendance à suivre ses mauvaises inclinations. Il n'y a toutefois pas là matière à condamnation selon Machiavel : un regard réaliste sur les travers humains lui semble susceptible de contribuer à une vie harmonieuse; ainsi, en acceptant les torts naturels et prévisibles de ses concitoyens, le Prince est à même de maintenir l'ordre public et de prévenir la violence, quitte à utiliser la force pour y parvenir [9]. De là, Machiavel conclut qu'il est dans la nature même de l'humain d'être mené à la fois par l'ambition et la jouissance, ce que les personnages d'Arcand incarnent de façon éloquente, hommes comme femmes, puissants ou non. Cette caractéristique transcende également, selon le cinéaste, les distinctions entre classes sociales : à l'encontre des théoriques marxistes, tous souhaitent accéder au statut « confortable » de la bourgeoisie, dont les valeurs sont moralement questionnables.

Inspiré par les écrits d'Aristote, Machiavel plaidait pour une restauration de « l'antique vertu » (entendre ici préchrétienne et de tradition gréco-romaine), cette qualité morale disposant à faire le bien et appelant au dépassement de soi, notion qui est par ailleurs centrale dans son œuvre et qui rejoint aussi l'idée d'excellence (MacIntyre, 1981, p. 120) :

Le bien n'existe pas seulement dans la qualification de l'acte, mais vient s'inscrire dans l'être même, qui développe ainsi [une] vertu (*arête*). Dans la sphère éthique, l'homme entre dans un nouveau rapport à soi au lieu de se satisfaire de ce qu'il est, d'être indifférent à sa qualité d'être, il s'agit pour lui d'atteindre une excellence, de réaliser le meilleur de soi-même; [...] Bref, faire le bien rend l'homme meilleur (Wunenburger, 1993, p. 45).

Conçue comme une force, un trait de caractère noble de l'individu plutôt qu'une simple qualité morale au sens où on l'entend habituellement, elle « n'est pas une vertu morale, sacrée, intangible et universelle [...] mais une disposition propre à un être incarné : la *virtù* est une force physique et morale à la fois » (Dejardin, 2004, p. 16). L'éthicien britannique Alasdair MacIntyre (1981, p. 121) explique en outre que les concepts de vertu, de courage, d'amitié et de mort sont étroitement liés dans les poèmes homériques, qui sont la référence culturelle ultime en toute matière; le développement de l'excellence chez le citoyen s'accompagne de risques et peut même être fatal. Ainsi, pour avoir eu le courage de se présenter devant son mari afin de revoir ses enfants, Réjeanne perd la vie. C'est donc dans son sens le plus strict étymologiquement parlant qu'il faut comprendre la vertu, d'autant plus que la racine latine « vir », dont le terme est dérivé (qui signifie *homme*), renvoie aux « qualities found in a 'real man' » (Pitkin, 1984, p. 25) [10]. Ces qualités viriles (l'excellence) sont essentielles au bon fonctionnement de la société civile et à sa protection contre les menaces. Le danger peut d'ailleurs provenir de l'intérieur, c'est-à-dire de la femme, créature imprévisible qui est « cause de beaucoup de divisions et de calamités publiques, et [ayant] souvent conduit à leur perte les chefs d'un gouvernement [11] ». C'est ainsi en prônant le développement de la vertu chez les individus que Machiavel envisage la possibilité d'une paix sociale qui ne peut toutefois être permanente, car le calme est propice au développement de l'ambition et à la confrontation nécessaire pour assouvir celle-ci. Le concept de vertu machiavélien renvoie toutefois à un idéal moral qui dépasse l'individu, ce que l'on ne retrouve pas nécessairement à l'époque actuelle : « Nous avons conquis notre liberté moderne en nous coupant des anciens idéaux moraux. Nos ancêtres [contrairement aux modernes] croyaient faire partie d'un ordre qui les dépassait » (Taylor, 1992, p. 13). Les personnages mis en scène par Denys Arcand n'établissent leur échelle de valeurs que par rapport à leurs ambitions, et la satisfaction de celles-ci est le seul principe motivant leurs actions. Cette dérive individualiste peut toutefois, comme nous le verrons plus loin, être évitée.

Dans *Padovani*, les dirigeants et les citoyens n'ont pas les mêmes contraintes en matière de vertu. Pour celui qui veut imposer sa loi, c'est une *apparence* de vertu qu'il faut conserver en tout temps :

« Un excès de vertu pourrait quelquefois être dangereux; le crime peut quelquefois sauver l'État. [...] *Le seul problème qui mérite quelque étude est celui du maniement de l'opinion.* » (Renaudet, 1942, p. 276 [nous soulignons]) L'analyse de Machiavel tient compte du rôle central que joue l'opinion publique dans l'exercice du pouvoir, rôle amplifié à l'époque durant laquelle Arcand tourne ses films, ce qui est symbolisé par l'incident avec la journaliste [12].

Mais peut-on attribuer aux personnages d'Arcand des « mœurs vertueuses »? Tous sont mus par des ambitions que l'on pourrait condamner (l'appât du gain, par exemple), mais ils font preuve d'*excellence* pour arriver à leurs fins, car ils parviennent à conserver le pouvoir grâce aux qualités déployées. Cela étant dit, on pourrait être tenté de parler d'une « anti-éthique » au sens où le cadre normatif auquel les personnages se soumettent est à l'opposé de ce qui est considéré habituellement comme un comportement moralement acceptable. Dans la vision dépeinte par Arcand, comme dans les écrits théoriques de Machiavel, la question de l'agir « moral » n'est toutefois pas pertinente dans le cadre de l'exercice de fonctions politiques (Szabados et Soifer, 2004, p. 180). De fait, Arcand présente une vision extrêmement négative de la classe politique, encore plus caustique que celle dépeinte par Machiavel :

Le pouvoir est un sujet défendu, secret, probablement parce qu'il est détenu par des gens qui mentent. Le mensonge est le cœur de la politique. C'est ce que répète Machiavel et c'est ce qui explique la mauvaise réputation que lui ont faite les menteurs (Arcand, 2005, p. 161).

Or, il faut bien comprendre ici que les idées présentées par Machiavel concernent les moyens de conserver le pouvoir et ne correspondent nullement à un traité de philosophie morale. Il ne fait pas en soi l'apologie du mensonge ou de l'usage de la force; ce sont plutôt les moyens employés afin de conserver le pouvoir qui revêtent parfois des effets pervers : « Mais les sujets, qui entendent peu la raison d'État, exigent obstinément de leurs chefs certaines vertus. L'hypocrisie devient ainsi le plus indispensable talent d'un politique : car il suffira que le prince paraisse avoir les vertus qu'il n'a pas. » (Renaudet, 1942, p. 276-277). On peut donc dire que « [q]uelle que soit la qualité morale du gouvernant, le pouvoir n'échappe pas à une pesanteur corruptrice » (Wunenburger, 1993, p. 262). En cela Padovani, homme apparemment vertueux, donne aux bonnes œuvres et agit « en bon père de famille » : « J'ai des responsabilités », dit-il en référence à un contrat qu'il cherche à obtenir (aéroport de Mirabel) pour donner un gagne-pain à ses travailleurs. Mais il fera néanmoins abattre sa femme pour ne pas perturber la bonne marche de son empire... Les figures « exacerbées » de Machiavel sont cependant ailleurs. Elles sont incarnées par les personnages de l'avocat conseillé de Padovani (Léon Desaulniers), de son homme de main le plus fidèle (Dominique Di Moro) et de l'adjoint politique du ministre (Jean-Pierre Caron, campé par le cinéaste Jean Pierre Lefebvre qui n'est pas sans rappeler physiquement la figure « technocratique » du jeune Robert Bourrassa, Premier ministre du Québec durant cette période). C'est principalement Desaulniers qui provoque la mort de Réjeanne : il brûle la lettre que Réjeanne destinait à son ex-mari et parvient à convaincre ce dernier que son élimination est la solution la plus simple; Di Moro y contribue également. De son côté, l'adjoint politique est prêt à tout, incluant la violence (les membres du comité de citoyens tabassés), afin de faire en sorte que le pouvoir de l'ensemble du clan (incluant le ministre) demeure intact. L'ambition de ces personnages, davantage que celle de Padovani, a préséance sur les questions morales et sur leurs sentiments. C'est « d'abord par les personnes qui l'entourent que l'on en juge [de la valeur du prince] », nous dit Machiavel (2008, ch. XXII, p. 101). Or, l'allégeance de cet entourage peut varier au gré de la fortune : Les hommes politiques sont vulnérables justement parce qu'ils sont au devant de la rampe. Leur vulnérabilité vient en grande partie du fait qu'ils n'ont pas seulement des ennemis, mais aussi des rivaux et des concurrents, qui sont souvent également des associés, des alliés, voire des complices. En politique les associés peuvent devenir d'un jour à l'autre des rivaux davantage que des associés (Dogan, 2003, p. 429).

Vertus et bien commun

Le film d'Arcand est réalisé alors qu'une école de pensée en éthique fondamentale (développée dès l'Antiquité grecque par Aristote puis quelque peu délaissée au fil des siècles) s'apprête à être revampée en 1981 par le philosophe britannique Alasdair MacIntyre : l'éthique dite « des vertus ». *Padovani* représente bien le constat de plusieurs éthiciens contemporains, selon lequel nous serions dans une ère de « flou » moral (Bégin, 2005, p. 50) en raison de l'érosion des repères traditionnels, constat qui est également exprimé dans l'ensemble de l'œuvre cinématographique d'Arcand : les personnes ne se demandent pas ce qu'il faut faire, mais quelle est la chose à faire pour satisfaire leurs ambitions personnelles, et ce sans se préoccuper de l'intérêt commun. La période actuelle, qualifiée par certains de « postmoderne », semble en effet se caractériser par une (dé)multiplication des cadres de référence. La raison n'arrive plus à imposer un cadre unique (car les agents ne prennent pas leurs décisions uniquement en fonction de critères *rationnels*). La diversité des bagages culturels entraîne de surcroît une certaine forme de relativisme, voire un « pluralisme qui menace de nous submerger tous » (MacIntyre, 1981, p. 219), ce qui amène MacIntyre à poser l'hypothèse suivante :

[...] le caractère interminable et insoluble de la plupart des débats moraux contemporains vient de la *diversité des concepts hétérogènes et incommensurables qui constituent les prémisses majeures employées par les participants dans leurs raisonnements*. Dans ce pêle-mêle conceptuel on trouve, à côté des notions modernes comme celle d'utilité et de droits, toutes sortes de concepts des vertus fonctionnant de façons très différentes. Il manque cependant un consensus clair sur la place de ces concepts par rapport aux autres concepts moraux [...] (MacIntyre, 1981, p. 219 [nous soulignons]).

C'est donc dire qu'en matière de morale, c'est la nature des mœurs (bonnes ou mauvaises) des individus qui sera déterminante plutôt que leur capacité à prendre une décision rationnelle. Cela signifie-t-il que l'éthique des vertus favorise l'individualisme et les luttes de pouvoir tels qu'on peut les observer dans *Réjeanne Padovani*? C'est ici, selon nous, qu'Arcand diverge fondamentalement de MacIntyre. Bien que l'éthique des vertus – version antique ou contemporaine – soit axée sur le développement de l'excellence morale de l'agent, elle fait une place significative à l'aspect communautaire, au vivre-ensemble des individus et à l'implication de ceux-ci dans l'exercice de la chose publique (*res publica*) et, idéalement, dans la construction d'un bien commun. Dans la perspective d'Arcand, les individus sont plutôt dépeints comme étant strictement soumis à leurs ambitions et à leurs désirs; ils agissent dans une perspective d'épanouissement apparemment amoral et égoïste, mais qui correspond néanmoins à un idéal de réussite et de reconnaissance économique et sociale. En ce sens, l'appartenance et la reconnaissance communautaires sont paradoxalement centrales, mais non dans le cadre de l'édification d'un monde commun. L'éthique pluraliste développée par le philosophe montréalais Charles Taylor (1989) est également à situer dans ce courant de réactualisation de l'éthique des vertus. Face à l'érosion des repères moraux traditionnels, il propose dans un ouvrage subséquent (1992) de reconstruire une éthique qui tienne compte de la diversité des valeurs morales qui entrent souvent en conflit. Selon Taylor, il n'y a pas lieu pour autant de conclure à l'impossibilité d'un cadre éthique commun, car nous rattacher à des valeurs telles que le *bien commun* et l'*authenticité* (valeurs supérieures auxquelles seraient subordonnées les valeurs personnelles) permettrait d'éviter les dérives de l'individualisme subjectiviste et du relativisme moral tant décriés à notre époque. Les personnages de *Padovani*, on l'aura compris, se situent aux antipodes d'une telle perspective tandis qu'Arcand doute fondamentalement des possibilités d'incarner collectivement de telles valeurs et vertus.

La corruption ou la sortie de l'espace civique

Selon Machiavel, morale et politique sont liées par une tare potentielle commune : la corruption. En ce sens, les situations présentées dans le film sont autant d'entorses à l'éthique publique conçue comme une « quête de compromis qui s'affirment à l'intérieur de nos collectivités afin de contrer les menaces de fragmentation et d'affrontement qui fragilisent le vivre ensemble » (Boisvert, 2005, p. 11) [13]. La corruption est, pour Machiavel, la « forme la plus radicale de l'incivilité ». C'est d'ailleurs pour

lutter contre ce fléau qu'il rédige *Le Prince* (Renaudet, 2004, p. 74), car il « s'accorde avec la morale commune sur un point de grande importance : la réprobation de la corruption » qui mène à leur perte « les hommes, les cités et les États » (Vaillancourt dans Machiavel, 2008, p. 25). L'intérêt pour la chose publique est alors crucial car c'est lorsque les citoyens se désintéressent de celle-ci que survient la corruption; contrairement à ce que laisse entendre l'adjectif auquel il a prêté son patronyme, il y a donc chez Machiavel une recherche du « bien commun » (Dejardin, 2004, p. 19-21) [14]. Le prince doit à cet égard avoir une « certaine pureté des mœurs » (Vaillancourt dans Machiavel, 2008, p. 27) afin de bien diriger l'État, qui est en quelque sorte un « mal nécessaire ».

En fait, la corruption est néfaste car elle met les citoyens dans une condition pire que l'état de nature (Dejardin, 2004, p. 6), c'est-à-dire un état « avant l'État », où il n'y aurait aucune loi pour régir la vie en société. Ainsi, la « violence » exercée par l'État (conceptualisation reprise plus tard par Max Weber) constitue un « moindre mal » afin d'éviter qu'une plus grande menace sévise. Il est clairement entendu que le retour de Réjeanne est annonciateur de chaos et que d'éliminer la source du problème est nettement moins ravageur que de laisser les choses s'envenimer, notamment avec le clan Tannenbaum. Arcand (2005, p. 163) interprète ainsi le rôle de la force dans cet « État en miniature » que constitue le clan Padovani :

Le pouvoir repose sur une conspiration du silence. Et Machiavel reste seul à affirmer que le pouvoir appartient à celui qui s'en saisit et qui est assez fort et assez astucieux pour le conserver. Pis encore, Machiavel laisse entendre que les causes et les idéologies sont des prétextes, les partis, des instruments. Au fond, seules comptent les armées, les polices : la force.

Toujours selon Machiavel, « On peut combattre de deux manières : ou avec les lois, ou avec la force. La première est propre à l'homme, la seconde est celle des bêtes; mais comme souvent celle-là ne suffit point, on est obligé de recourir à l'autre : il faut donc qu'un prince sache agir à propos, et en bête et en homme. » (2008, Ch. XVIII, p. 85). Padovani agira donc en « bête » et usera de sa force avec cette solution du moindre mal : « En faisant un petit nombre d'exemples de rigueur, vous serez plus clément que ceux qui, par trop de pitié, laissent s'élever des désordres d'où s'ensuivent les meurtres et les rapines; car ces désordres blessent la société tout entière, au lieu que les rigueurs ordonnées par le prince ne tombent que sur des particuliers. » (2008, Ch. XVII, p. 82-83) Cette question de la bestialité (à laquelle nous reviendrons plus loin) est d'ailleurs rappelée au début du film par la journaliste qui s'exclame : « Bande de sauvages ! » Toutefois, contrairement aux préceptes du philosophe florentin, Padovani évacue son côté « homme » et Arcand pose explicitement dans son imaginaire filmique l'absence d'intérêt pour la chose publique.

Les rapports hommes/femmes : Réjeanne, Fortuna et Carmen

Roses à la boutonnière de leurs maris ou travailleuses au bas de l'échelle, les femmes de *Réjeanne Padovani* rejoignent la place que Machiavel leur accorde dans ses écrits : totalement absentes des rapports politiques ou présentes sous forme de métaphore. « La Fortune est femme » : le deuxième sexe est de nature imprévisible et changeante, annonciatrice de problèmes (Pitkin, 1984, p. 109-110). Cet écart entre les hommes et les femmes est accentué par la façon dont les personnages sont désignés. Les hommes, peu importe leur situation, sont nommés par leur nom complet, un titre (« l'Honorable ») ou leur patronyme. À l'opposé, les femmes sont, sauf exceptions, nommées par une fonction générique subordonnée (« son épouse ») ou leur prénom (y compris « Réjeanne ») qui évoque par sa nature informelle et intimiste la sphère privée, celle où on ne peut exercer qu'un pouvoir restreint : ce n'est d'ailleurs qu'à la fin, au moment où la confrontation est la plus forte, que Léon Desaulniers l'appelle « Madame Padovani ». De fait, par sa garde des enfants, Vincent Padovani exerce le pouvoir dans les deux sphères. Le retour de Réjeanne constitue à cet égard une menace directe au bonheur manifeste dépeint dans la séquence de la salle de bain durant laquelle Vincent accompagne ses enfants dans leur préparation avant le coucher.

Stella Desaulniers (Margot Mackinnon) possède un statut sensiblement différent : alors qu'elle chante pour les convives *J'ai perdu mon Euridyce*, une aria de *l'Orphée* de Gluck, tous mettent de côté

pour un instant leurs velléités; conforme à l'adage, la musique adoucit les mœurs. Ce moment, perturbé par le retour imprévu de Réjeanne, marque un tournant dans le récit filmique. On y voit ainsi une composition d'images très fortes sur le plan symbolique : les distinctions hiérarchiques s'effacent un instant alors que les employés subordonnés, contraints d'attendre au sous-sol, montent à l'étage pour assister à la performance [15]. On voit ensuite Stella riant avec les musiciens, son véritable groupe d'appartenance. L'importance de cette brève séquence, dans laquelle on joue *Carmen* de Bizet, n'est pas à sous-estimer car cette figure mythique occupe une fonction symbolique majeure.

Carmen incarne en effet la liberté et la séduction (Bouvier, 1999); de même, c'est l'amour « qui n'a jamais, jamais connu de loi » qui coûte la vie à Réjeanne la passionnée. Toutes deux sont des avatars modernes de Fortuna, déesse de la chance et de l'imprévisibilité. Comme évoqué plus haut, vertu et fortune sont liées dans la conceptualisation développée par Machiavel par un rapport d'opposition et associées respectivement à la masculinité et à la féminité : « Already in Roman thought, the figure of fortune was often coupled with that of *virtus*, human manly energy or ability capable of confronting fortune's power. » (Pitkin, 1984, p. 139). Vincent et Réjeanne composent respectivement les termes de ce binôme : le retour perturbateur de cette femme imprévisible exigera une démonstration de force (donc de vertu) de la part de son mari. Cette « femme qui avait fait quasiment tout son cours classique » est consciente de ne pas correspondre aux standards : « Les femmes sont supposées [ne] jamais rien savoir mais moi je sais pas mal de choses », dira-t-elle. Pour cette raison, elle n'en sera que plus dangereuse.

Arcand construit donc son intrigue à partir d'un mythe féminin moderne [16] qui évoque à la fois l'émancipation féminine et les risques inhérents à toute entreprise de cet ordre. Mais si *Carmen* affronte son destin, Réjeanne, de son côté, résiste et tente d'influer sur celui-ci. Bien qu'elle y échoue, cette tentative n'est pas totalement vaine et elle n'est pas la seule à lutter contre une situation qui lui apparaît injuste. Les personnages féminins du film sont en effet annonciateurs des transformations sociales vécues à l'époque : en position inférieure, les barmaids Manon et Micheline soulignent la disparité de traitement par rapport à leurs semblables [17]. Si elles sont au bas de l'échelle, elles obtiennent tant bien que mal la reconnaissance de leur « partenariat d'affaires » : payées pour leurs services, elles acceptent néanmoins sans scrupules le généreux pourboire du maire; bien que visiblement désabusées, elles vivent la conscience tranquille (après la fête on voit l'une d'elles déjeuner tranquillement).

Il n'est d'ailleurs pas anodin que deux personnages féminins jouent un rôle bien différent dans la seconde partie du film. Par sa quête de connaissance, la journaliste Louise Thibault tient tête au bras droit de Padovani et représente une forme de contre-pouvoir [18]. Cependant, contrairement à Réjeanne, elle sait quand elle cesse d'être en position de force. De plus, l'entourage de Padovani voit en Hélène Caron (Frédérique Collin) l'occasion de détourner celui-ci de Réjeanne et c'est précisément au moment où Vincent cède à la jeune femme ambitieuse qu'il se décide à sacrifier son épouse. C'est bien Hélène, à la fin du film, qui est aux côtés de l'homme d'affaires [19], conformément à la prédiction émise pendant la soirée par l'une des autres épouses. On peut cerner ici une illustration additionnelle de cette « inéluçabilité » du cours de l'histoire si chère au cinéaste.

Toutefois, fondamentalement, la « faute » de Réjeanne Padovani n'est pas tant de s'être enfuie avec un rival que de ne pas réaliser la force de celui à qui elle a affaire, et surtout de ne pas comprendre les règles du jeu, car elle confond deux ordres de réalité : la loi des affaires et celle du cœur. Assumant son passé, ses erreurs, cette *Carmen* québécoise est intègre, authentique, entière et libre. Elle n'hésite pas à évoquer des sentiments (ses enfants, sa lassitude de vivre en anglais aux États-Unis) alors que la logique de son mari est tout autre. Loin d'être invulnérable et insensible, Padovani – qui admet être troublé par le retour de Réjeanne pour qui il a encore des sentiments –, trace pourtant une distinction nette entre les élans du cœur et les affaires, dont il fixe les règles, de par son statut de dirigeant du clan. « Je sais ce que je risque en venant ici », dira-t-elle, de la même façon dont la *Carmen* de Mérimée, ayant pressenti qu'elle périrait de la main de Don José, dira

laconiquement : « C'est écrit » (Mérimée, 1994, p. 59). Son retour est un affront trop cuisant pour ne pas être puni (« Tu peux pas laisser passer ça », dira Dominique à son patron), d'autant plus qu'il est d'une double nature : Padovani a été trahi à la fois comme mari et comme homme d'affaires, car Réjeanne a enfreint ces deux règnes de lois. Tel que l'expliquait Machiavel, le pouvoir est soluble dans le sentiment et se laisser aller à ce dernier met le premier en péril : « C'est pour avoir négligé les armes, et leur avoir préféré les douceurs de la mollesse, qu'on a vu des souverains perdre leurs États. Mépriser l'art de la guerre, c'est faire le premier pas vers sa ruine; le posséder parfaitement, c'est le moyen de s'élever au pouvoir. » (Machiavel 2008, chapitre XIV, p. 78)

Outre d'être trop indépendante face au clan, Réjeanne ignore également que certaines lois peuvent transcender les rivalités. Ainsi, Sam Tannenbaum (Henry Gamer), le père de l'amant de Réjeanne, n'hésite pas à livrer cette dernière à Dominique Di Moro (c'est-à-dire révéler où elle se cache) contre l'affranchissement de son fils : malgré leur concurrence, les représentant des deux clans savent qu'ils peuvent être partenaires d'affaires et renégocier au besoin leur entente [20]. En fait, le personnage de Réjeanne Padovani est atypique au regard du portrait qu'en dresse Machiavel, pour qui les femmes sont « dumb, fearful, weak, indecisive, and dependent » (Pitkin, 1984, p. 109-110). Parce qu'elle agit « en homme », elle s'expose à être traitée comme tel et périra du fusil de l'homme de main le plus violent de Padovani, Carlo Ferrara.

De l'éthique au politique : fondements et déviations

Les considérations préalables portant sur le bien commun nous y amenaient déjà : développons ici pleinement les enjeux plus proprement politiques. L'analyse de *Réjeanne Padovani* permet une double entrée sur ce qu'est la politique : d'une part, sur les façons globales de la concevoir, d'autre part sur les représentations spécifiques qu'en propose Arcand. Analyser les représentations de la politique, dans *Réjeanne* comme dans tout autre film, nécessite l'adoption d'une définition élargie du politique (Poirier, 2007). Il importe d'abord d'éviter de réduire la politique aux manifestations visibles de celle-ci, à savoir les activités de l'État, du gouvernement et des partis politiques. Il s'agit là d'une perspective fréquemment retenue, notamment au sein de l'espace médiatique, et qui conduit souvent à conclure à un dépérissement généralisé de la politique, en raison notamment des reculs répétés des taux de participation électorale. Une perspective élargie amène une complexification de ces représentations. Selon Pierre Rosanvallon (2003, p. 14), une distinction entre *le* et *la* politique peut être utile :

En parlant substantivement *du* politique, je qualifie ainsi tant une modalité d'existence de la vie commune qu'une forme de l'action collective qui se distingue implicitement de l'exercice de *la* politique. Se référer au politique et non à la politique, c'est parler du pouvoir et de la loi, de l'État et de la nation, de l'égalité et de la justice, de l'identité et de la différence, de la citoyenneté et de la civilité, bref de tout ce qui constitue une cité au-delà du champ immédiat de la compétition partisane pour l'exercice du pouvoir, de l'action gouvernementale au jour le jour et de la vie ordinaire des institutions.

On aura compris que nous adoptons une vision élargie comprenant aussi bien *le* que *la* politique. Comprendre la politique nécessite d'aller au-delà de ce qui se déroule quotidiennement sur le devant de la scène (Hudon et Poirier, 2011, p. 46), afin de dévoiler « le texte effectif de la pièce dans laquelle s'insèrent les mises en scène successives du vivre-ensemble » (Rosanvallon, 2003, p. 18). Plus spécifiquement, les dynamiques politiques correspondent à des phénomènes sociaux qui acquièrent une dimension politique en relation avec l'interprétation que les acteurs font de leur situation et de leurs relations avec d'autres acteurs (Denni et Lecomte, 1999). De la sorte, tout fait social peut acquérir une dimension politique. On peut ainsi définir la politique, en tant que cadre général, comme « l'ensemble des pratiques et des représentations que des individus, des groupes et des institutions développent au sein de plusieurs champs d'action selon des modalités impliquant des intérêts, des conflits et des rapports de force » (Poirier, 2007, p. 39). Intérêts, conflits et rapports de force sont,

comme nous l'avons vu chez Machiavel, naturels et nécessaires en société et la politique est précisément

le lieu central de médiation dans la société, une activité indispensable dans la régulation des conflits, un système de conciliation permettant en fin de compte la vie en société. Fondée sur l'existence de relations conflictuelles, la politique tire en très grande partie sa légitimité du succès de cette fonction régulatrice (Hudon et Poirier, 2011, p. 47).

La politique fournit le cadre permettant l'expression des intérêts, fondamentalement divers et potentiellement divergents, tout en constituant un certain ordre au cœur de cette multiplicité (Thuderoz, 2000). Il s'agit d'une activité de conciliation de la diversité et de l'unité :

For politics is to be seen neither as a set of fixed principles to be realized in the near future, nor yet as a set of traditional habits to be preserved, but as an activity, a sociological activity which has the anthropological function of preserving a community grown too complicated for either tradition alone or pure arbitrary rule to preserve it without the undue use of coercion (Crick, 2000, p. 24-25).

La politique peut être définie, dans son action pratique, comme « l'activité sociale qui, partant de la reconnaissance de la diversité, vise l'intégration ordonnée des différences grâce à la négociation de compromis entre acteurs désireux de convertir leurs rapports conflictuels en procédures de gestion méthodique de leurs désaccords. » (Hudon et Poirier, 2011, p. 53) Ainsi, « est politique le système de médiation entre les antagonismes qui s'expriment dans le débat public » (Schemeil, 2010, p. 59) et, pour cette raison, il y a « invariance » de la fonction politique fondamentale (Gauchet, 2005, p. 10). De la sorte, la politique « n'est pas une sphère comme les autres » (Schemeil, 2010, p. 71) car c'est vraiment en son sein que sont discutés et débattus des éléments appartenant à d'autres sphères sociétales, qu'il s'agisse par exemple de l'économie, de l'éducation ou de la santé.

Le politique dans *Réjeanne Padovani* concerne ainsi aussi bien ses figures ostensibles (le ministre de la Voirie et le gouvernement du Québec, le maire) que les autres forces présentes, à savoir le clan Padovani lui-même et ses différents rapports de force, les relations avec le clan opposé (les Tannenbaum), les relations avec le comité de citoyens, ainsi que les relations hommes-femmes. Or, quelles représentations nous sont données de ce champ élargi du politique? Essentiellement, pour Arcand, l'arrière-scène politique (qui ne peut être montrée à l'aide du documentaire et l'incitera à se tourner vers la fiction) est aussi problématique que le devant : elle est symbolisée notamment par les nombreuses discussions de coulisses dans le bureau de Padovani, dans le bureau au sein duquel l'adjoint Caron effectue ses appels téléphoniques, dans la cave, chez les Tannenbaum ainsi que dans la serre, autre référence à l'assassinat de Messaline (voir note 16). La forme aussi bien que le fond, *la* et *le* politique, sont fondamentalement minés, et tant les journalistes enquêtant sur le clan Padovani que le comité de citoyens sont impuissants à remettre en question cette situation.

D'abord, et il s'agit de l'élément le plus évident, le clan Padovani a littéralement remplacé le politique et l'État dans leurs fonctions de régulation sociale et de décisions politiques. La face visible du pouvoir, à savoir le ministre ainsi que le maire, n'est qu'un théâtre de marionnettes camouflant l'arrière-scène, lieu du véritable pouvoir incarné par Padovani, Desaulniers, Di Moro et Caron. Arcand (dans Tadros, 1973, p. 18-19) est très explicite concernant ses intentions :

Je voulais surtout que ça soit un film dont on sorte avec l'impression qu'on est gouverné par des fous : par des fous méchants qui sont manipulés par des profiteurs de tous ordres. [...] Je voulais faire comprendre que la politique et la pègre, c'est finalement la même chose [...] Mais ils sont comme ça dans la réalité; ce n'est pas une caricature. Pour moi, c'est une réalité fondamentale de la politique québécoise.

Qui plus est, la population québécoise, en raison de sa quête pour le *confort* et son *indifférence*, contribuerait directement à perpétuer cette domination, et ce selon une interprétation partagée par l'ex-felquiste Pierre Vallières (1973, p. 8) dans sa critique du film : « Les structures et l'exercice du pouvoir ne se situent pas qu'au sommet. Ceux que l'on dit "en-dessous" et que l'on appelle "le monde

ordinaire" font aussi partie du pouvoir par leur apathie, leur paresse, leur mode de consommation, et jusque par leurs méthodes de contestation. »

Mais ces jeux du politique et du pouvoir sont encore plus complexes qu'il n'y paraît. Il serait ainsi tentant de considérer le clan Padovani comme un tout homogène. Or, rien n'est plus éloigné de la trame narrative car deux autres niveaux peuvent être identifiés, notamment entre Padovani et les trois autres personnages (Desaulniers, Di Moro et Caron). Le rapport à la politique, tout comme à l'éthique, est chez Padovani plus incertain qu'il n'y paraît. Ainsi, il ne ferme pas du tout la porte à une éventuelle rencontre, discussion et négociation avec Réjeanne. De cette façon, Padovani se situe d'abord dans un cadre typiquement politique privilégiant la discussion et, potentiellement, le compromis. C'est bien son proche entourage qui le convainc subtilement des périls associés à une telle démarche et qui propose une solution radicale et hors politique.

Dans un tel cadre, l'évitement du conflit constitue un leitmotiv permanent de ces figures en apparence secondaires : on recherche le calme à tout prix. Or, l'éradication du conflit éloigne radicalement du politique car sa négation absolue, comme manifestée dans le film, entend créer un unanimité oblitérant toute différence, ici la présence de Réjeanne. Selon Marcel Gauchet (2005, p. 440), la caractéristique essentielle d'une société à visée totalitaire, dont le clan Padovani est en quelque sorte un microcosme, est l'affirmation de l'unité sociale. Le conflit doit être positivement considéré car il témoigne de la diversité inhérente des intérêts en société (Freund, 1983). Le politique a « pour fonction non pas son élimination, mais sa gestion, sa réduction et sa limitation au moyen de discussions, négociations et décisions. » (Hudon et Poirier, 2011, p. 39) Comme le rappelle Paul Ricœur (1986, p. 404) : « Est démocratique un État qui ne se propose pas d'éliminer les conflits mais d'inventer des procédures leur permettant de s'exprimer et de rester négociables. L'État de droit, en ce sens, est l'État de la libre discussion organisée. »

Son corollaire, le compromis, est donc bien visé dans *Réjeanne* : « [l]e compromis apparaît dès lors comme une dimension fondamentale des relations humaines, un élément primordial de l'échange, une condition du vivre ensemble. [...] » (Nachi, 2011, p. 9) Ainsi, « [m]oins on recourt à la coercition pour assurer la coordination, plus le compromis pourrait s'avérer nécessaire pour permettre la coopération de ceux qui sont engagés dans une action collective. » (Carens, 2011, p. 20) L'élimination de Réjeanne mais aussi le saccage des bureaux du comité de citoyens et les violences perpétrées contre ses membres constituent une représentation totalement inversée de ces dynamiques. Ces séquences incarnent le refus de la négociation, laquelle « repose sur la subordination du calcul rationnel (la conciliation des intérêts) à un consensus raisonnable sur les valeurs » (Canivez, 2011, p. 61). La politique permet une théâtralisation des divergences et, de la sorte, leur résolution (Hudon et Poirier, 2011, p. 41). Le « calme » tant recherché par le clan Padovani renferme donc des composantes antipolitiques majeures :

Le calme des individus, des sociétés, s'obtient par l'exercice de forces coercitives d'une violence telle qu'elle n'est plus nécessaire et passe inaperçue. [...] L'agitation, les luttes politiques, comme le « calme » politique sont contrôlés par des structures inamovibles, des comportements jamais questionnés. La vraie loi n'est pas légiférée. Elle se travestit en phénomène (Forrester, 1980, p. 11-12).

À l'inverse, la politique « permet le passage de la lutte ouverte et potentiellement désordonnée, voire violente, au combat réglementé. L'action politique ambitionne de faire passer le conflit de l'affrontement plus ou moins grégaire à la délibération modérée, à la rivalité encadrée. » (Hudon et Poirier, 2011, p. 54) La politique constitue de la sorte une violence ritualisée au sein de laquelle la satisfaction de ses intérêts propres passe inévitablement par la reconnaissance d'intérêts similaires ou divergents mis de l'avant par d'autres acteurs. On assiste plutôt dans le film d'Arcand à l'éclatement complet de la communauté politique, dans la mesure où celle-ci « rassemble des gens différents dont les visions sont opposées, mais qui se comprennent mutuellement et se considèrent comme appartenant à un même ensemble » (Schemeil, 2010, p. 34-35). La communauté politique, au sens

d'Hannah Arendt (2001), laquelle implique la libre discussion des finalités collectives au sein d'un espace public riche et diversifié, n'existe plus. Il n'y a que des intérêts particuliers et aucun intérêt plus général. La politique occulte domine, et elle prend la forme aussi bien de la pègre que d'une autre figure centrale du film, à savoir Jean-Pierre Caron, l'adjoint politique du ministre de la Voirie, qui incarne une forme pernicieuse de technocratisation du politique qui, utilisant son savoir et ses contacts, vide celle-ci de sa substance et consacre une colonisation du « monde vécu » par le « système » (Habermas, 1987, p. 167-216).

Au final, le film d'Arcand constitue une représentation particulièrement éclairante de la politique dite « étouffée ». Ainsi, selon Mark E. Warren (1999), deux éléments sont nécessaires afin de qualifier un phénomène social de politique : le conflit et le pouvoir. La figure suivante, adaptée de Warren (Hudon et Poirier, 2011, p. 51), synthétise sa perspective.

Figure 1
Le domaine de la politique

		POUVOIR	
		OUI	NON
CONFLIT	OUI	<p>POLITIQUE</p> <p>(Conflit, pouvoir défié, négociation)</p> <p>1</p>	<p>NON POLITIQUE</p> <p>(Évitement, impossibilité d'entente)</p> <p>2</p>
	NON	<p>POLITIQUE ÉTOUFFÉE</p> <p>(Routines, pouvoir non contesté en raison d'une position dépendante ou hégémonique)</p> <p>3</p>	<p>NON POLITIQUE</p> <p>(Action collective fondée sur le consensus)</p> <p>4</p>

Source : Hudon et Poirier (2011 : 51), adapté de Warren (1999).

La case n° 1, qui correspond au politique, comprend une reconnaissance aussi bien du conflit que des relations de pouvoir. La case n° 2 présente une situation conflictuelle sans qu'il y ait toutefois remise en question du pouvoir. Dans la troisième case, les relations de pouvoir sont en lien avec des acteurs (résistants et opposants) trop faibles ou la présence d'un pouvoir hégémonique. Le clan Padovani rejoint cette situation. Réjeanne, de son côté, ouvre le jeu en se situant d'emblée dans la première case, pour être ensuite littéralement étouffée dans la troisième : il y a ainsi « bétonnisation » du politique. Finalement, la case n° 4 présente une situation non politique en raison de l'absence aussi bien de conflits que de relations de pouvoir. Le film illustre également les cases n° 2 et n° 4 dans

l'impossibilité d'entente, la volonté d'éviter les conflits ainsi que l'unanimité consensuel apparent du clan. En fait, le seul moment durant lequel le film se situe dans la première case concerne la négociation qui a lieu entre le clan Padovani et les Tannenbaum.

En convoquant une définition élargie du politique, nous avons voulu montrer que *Réjeanne Padovani* constitue une illustration de divers phénomènes qui provoquent un déni radical du politique. Ce faisant, fidèles à la métaphore machiavélique de la bête évoquée plus haut, le clan Padovani se comporte à l'opposé de ce que préconise Aristote (cité dans Crick, 2000, p. 186) : « (T)he man who seeks to dwell outside the political relationship 'is either a beast or a god'. » Il appert cependant que le cinéaste semble oublier les fonctions fondamentales de la politique et qu'il élargit à l'ensemble de la classe politique et à d'autres acteurs politiques certains travers particuliers. Car, malgré la corruption ou la technobureaucratization des sociétés, il n'en demeure pas moins que la politique constitue encore le moyen permettant collectivement de débattre des orientations de la société et de réaliser ses intérêts et aspirations, dans la reconnaissance des intérêts des autres. L'oublier est précisément ce qui permet à d'autres forces, du néo-libéralisme à la pègre en passant par le cynisme, de déployer leurs dynamiques.

Conclusion

Cet article avait pour objectif, à partir du « prétexte » d'un retour important de plusieurs thèmes abordés par Denys Arcand dans *Réjeanne Padovani*, d'éclairer les représentations de l'éthique et du politique dans ce film. Nous avons souligné en quoi l'image qu'Arcand trace du monde politique québécois, quoique lucide (puisqu'elle repose sur des éléments factuels documentés), invite à deux types de réactions bien différentes. La première est de céder à la tentation de la généralisation : parce qu'il existe des politiciens corrompus, on en conclut que la corruption fait partie de l'essence même du système politique et que d'espérer voir des personnes agir éthiquement tient de l'utopie. En cela, Arcand n'est pas tant cynique que résigné, expression qui revient d'ailleurs fréquemment dans ses écrits. La propre posture du cinéaste s'appuie en outre sur une représentation particulière de l'évolution des sociétés, d'une part, et du Québec, d'autre part.

Il semble en effet que deux des topiques dominantes chez Arcand, à savoir la répétition de l'histoire (inspirée de Machiavel) ainsi que le déterminisme historique, se révèlent dans toute leur ampleur. Ces conceptualisations sont, notamment, à situer précisément durant cette première moitié des années 1970. Il vaut la peine à cet égard de relire le riche entretien réalisé par Michel Houle, Jacques Leduc et Lucien Hamelin (revu et complété par Arcand), en septembre 1971 (Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971, p. 12-31). Sur le premier plan, la réalisation d'*On est au coton* (1971) permet au cinéaste de repérer un certain nombre de continuités historiques fondamentales qui transcendent les partis ou dirigeants politiques au pouvoir. L'hypothèse de base est extrêmement audacieuse et ne sera reprise au sein de l'historiographie québécoise et, plus largement, des sciences sociales, qu'à partir des années 1990-2000 : « J'avais comme hypothèse de travail que ce qu'on a appelé la 'révolution tranquille' des années 1960 était en fait une création de l'esprit et constituait un phénomène relativement superficiel dans notre société. Historiquement, je n'avais jamais remarqué de discontinuité particulière entre 1935, 1955, et 1970. » (CQDC, 1971, p. 24) Les actions d'une Madeleine Parent apparaissent ainsi à Arcand plus pertinentes et cohérentes que celles des syndicats des années 1970, et celles d'un Trudeau aussi « noires » que celles de Duplessis. Nous partageons en bonne partie cette remise en question des démarcations usuelles associées à un « avant » et un « après » Révolution tranquille (Poirier, 2004). Fort de cette hypothèse, Arcand en déduit cependant une sorte d'essence historique confinant au déterminisme :

Bien entendu, les circonstances extérieures étaient changées, l'univers change, il faut bien que le Québec suive un peu, mais les structures de base et les lignes de force essentielles de notre société me semblaient relativement stables. Toutes ces hypothèses [à l'exception, selon Arcand, de la perte radicale d'influence de la religion catholique] se sont vérifiées pendant le tournage et le montage du film (CQDC, 1971, p. 24).

Québec : *Duplessis et après...* (1972) développe de façon encore plus approfondie cette idée de permanence. Questionné concernant la nature de la conclusion du film, Arcand répond : « Notre conclusion est que l'avenir sera vraisemblablement plus semblable au passé qu'à toute autre chose. » (CQDC, 1971, p. 25) Se dessine et se précise alors une vision relativement sombre de la société, ce dont témoigne les intentions derrière le projet *Les terroristes*, devenu *La maudite galette* (1971) : « compte tenu du bilan auquel j'étais abouti dans mes films précédents, je croyais qu'un nombre plus ou moins grand de personnes se jetteraient dans le terrorisme comme étant le dernier échappatoire avant le suicide collectif. » (CQDC, 1971, p. 27) Le cinéaste va jusqu'à affirmer : « Je n'ai plus d'idées sur rien, sauf des images de cauchemar. » (CQDC, 1971, p. 29)

Cette idée de permanence dans l'évolution des sociétés marque de façon importante la préparation de *Réjeanne*. Ainsi, questionné à l'automne 1971 sur ses projets en cours, Arcand répond : J'étudie la décadence et la chute de l'Empire romain. C'est une période de l'histoire qui semble bien près de la nôtre. Avez-vous déjà pensé au sort du peuple sous Caligula? Je vois là des ressemblances frappantes avec notre situation actuelle. Si l'occasion m'en est donnée, ce qui est loin d'être sûr, je voudrais faire bientôt un film, dans le style de Suétone, sur la corruption inouïe, la bêtise et la dépravation de ceux qui nous dominent (CQDC, 1971, p. 30).

Se développe ainsi une hypothèse qui deviendra thèse et qui parcourra de façon extrêmement cohérente l'ensemble de l'œuvre d'Arcand (incluant ses écrits, de 1971 à 2011 pour la période ici couverte), à savoir le déclin de l'Empire américain, calqué en quelque sorte sur le déclin de l'Empire romain. Et puisque le Québec se situe en « banlieue » des États-Unis, ce déclin s'applique inévitablement à la société québécoise, ses principaux paramètres surdéterminant les aléas spécifiques des sociétés particulières. Ainsi, si la société québécoise du début des années 1970 reproduit fondamentalement le déclin de l'Empire romain, Arcand ne pourrait sans doute que conclure à la véracité de sa thèse au regard de l'actualité récente (2008-2012) au Québec, qui semble répliquer en miroir la situation des années 1970. S'il affirmait, en 1993, que « Le Québec demeure une histoire impossible » (cité dans Coulombe, 1993, p. 120), il reprend en 2012 un constat similaire : « Il n'est pas interdit de penser que pour un peuple conquis, une assimilation rapide est, au bout du compte, moins douloureuse à vivre qu'une assimilation étendue sur trois siècles avec ses élections ratées, ses référendums perdus, ses campagnes d'achat chez nous, de bon parler français, etc., *ad nauseam*. » (cité dans Bergeron, 2012, p. 116)

Cette vision n'est donc pas *délibérément* cynique : Arcand a toujours prétendu décrire de façon « objective » la réalité québécoise et exposer les « structures profondes de la société » (cité dans Bergeron, 2012, p. 112), qu'il s'agisse du pouvoir des classes économiquement supérieures ou de la perpétuation du modèle fédéral, pour des raisons de confort et d'indifférence. Le problème réside plutôt, selon nous, dans cette volonté de représenter objectivement la réalité québécoise puisque notre lecture pose plutôt une indétermination fondamentale des sociétés et une multiplicité des postures interprétatives. Paradoxalement, ce qu'Arcand veut précisément remettre en question, à savoir l'hégémonie des vérités ou idéologies rassurantes ainsi que les perspectives téléologiques, est reproduit sous les auspices d'un structuralisme historique qui oriente aussi bien ses conceptions de l'éthique que du politique. Si nous rejoignons Carl Bergeron (2012, p. 13) lorsqu'il affirme que « La fameuse ironie d'Arcand que l'on perçoit dans ses textes et ses films ne dénote pas un biais pamphlétaire [...] mais découle au contraire d'une intellectualité mélancolique intimement liée à la condition historique des Québécois en Amérique », nous ajouterions de façon cruciale qu'il s'agit toujours d'une *interprétation* de cette évolution et non, comme semble le postuler Bergeron, d'un regard qui pourrait être, de façon panoptique, essentiellement objectif. L'évolution des sociétés nous semble davantage caractérisée par un amalgame complexe d'avancées et de reculs ainsi que par une certaine liberté des agents qui évoluent nécessairement au sein d'ensembles structurés et hiérarchisés dont ils doivent tenir compte et qui les contraignent de certaines façons. Pour ne prendre que deux exemples, les gouvernements québécois et canadien ont adopté, depuis l'époque

de Réjeanne, d'importantes lois en matière d'éthique. Si celles-ci sont considérablement lacunaires sur de nombreux plans, il n'en demeure pas moins qu'elles constituent une pièce importante du dispositif qui se construit peu à peu afin de mieux encadrer les pratiques politiques. Sur un autre plan, de nombreux mouvements et groupes citoyens ont obtenu gain de cause durant les dernières années au point où les mouvements sociaux et les groupes d'intérêt (incluant le tissu associatif) sont devenus une force politique majeure avec laquelle les gouvernements doivent compter.

Même s'il propose une représentation éminemment négative de la politique, le film d'Arcand permet toutefois une ouverture, par le dialogue instauré avec les interprètes que nous sommes, sur un questionnement concernant la politique et l'éthique. Si le cinéaste possède visiblement ses réponses, il y a lieu de considérer ses propositions filmiques comme des questions lancées à la société québécoise, questions qui appellent des réponses potentiellement variées. Le film interroge de façon radicale la possibilité d'édifier un intérêt général allant au-delà des intérêts particuliers. Notre approche de l'éthique et de la politique nous semble susceptible d'élargir ces questionnements en recentrant l'attention, notamment, sur les fonctions essentielles, aux plans aussi bien individuel que collectif, jouées par ces dimensions. De la sorte, une autre réaction, inspirée de Machiavel même, est envisageable. Déjà, pour le penseur florentin, la paix civile et les mœurs vertueuses étaient le fruit d'un travail constant, d'une action, ce qui indique que même en étant conscient de leur fragilité, il croyait en la possibilité de leur existence. Les récents scandales politiques et économiques peuvent évidemment suggérer des réponses négatives. Mais cela ne constitue absolument pas une raison qui justifierait que l'on abandonne le projet essentiellement politique, et qui passe par le politique, d'édifier un horizon commun de significations (Taylor) axé sur la justice et l'équité, et respectueux des différences et des intérêts divers et divergents de chacun. Une telle entreprise va nécessairement de pair avec une revalorisation de la chose publique et du bien commun, de même que le développement d'une sphère publique active et diversifiée.

NOTES

[1] Disponible à l'adresse web suivante : <https://www.ceic.gouv.qc.ca/la-commission/mot-de-la-presidente/transcription-du-mot-de-la-presidente.html> [page consultée le 3 mai 2012]. Les auteurs souhaitent remercier Stéphane Labbé (INRS-UCS), qui a contribué à la recherche portant sur les contextes des époques abordées (années 1970 et 2000), de même que les évaluateurs anonymes ainsi que le directeur de la revue pour leurs commentaires pertinents.

[2] *La fin de semaine est à 7 heures*, Société Radio-Canada (Première chaîne), 17 décembre 2011. Disponible à l'adresse web suivante:

www.radio-canada.ca/audio-video/pop.shtml=<http://www.radio-canada.ca/Medianet/2011/CBJ/Lafindesemaineesta7h201112170931.aspx> [page consultée le 3 mai 2012].

[3] Martin Patriquin, « Quebec: The most corrupt province. Why does Quebec claim so many of the nation's political scandals? », *Macleans*, 24 septembre 2010. Disponible à l'adresse web suivante : www2.macleans.ca/2010/09/24/the-most-corrupt-province/ [page consultée le 3 mai 2012].

[4] Sur les relations entre documentaire et fiction chez Denys Arcand, voir notamment *La Rochelle* (2004, p. 129-132).

[5] C'est plutôt *Les invasions barbares* (2002) qui traitera des aspects syndicaux. Notons par ailleurs que la position d'Arcand au sujet des syndicats change substantiellement au fil des années : alors que l'on perçoit un appui en leur faveur dans *On est au coton* (1971), ils sont dépeints comme des organisations quasi mafieuses dans certaines œuvres récentes.

[6] Voir également *La maudite galette* (1971), premier film de fiction d'Arcand réalisé suite au refus de l'Office national du film de produire le projet *Les terroristes*, ainsi que *Gina* (1975), allusion directe à *On est au coton* (1971).

[7] Concernant le *monde* déployé par la rencontre entre une œuvre et son interprétation, voir Poirier (2004).

[8] Il est intéressant de relever qu'on a aussi fréquemment accusé Arcand de cynisme, ce dont il se défend.

[9] Par exemple, lorsque la présence d'un ministre à la fête de Padovani est découverte par une journaliste qui risque d'en faire un scandale, le secrétaire génère une fuite afin de parer à d'éventuels dommages.

[10] Le prénom de Padovani signifie d'ailleurs en latin *vincere*, « vainqueur ».

[11] Titre du chapitre XXVI du troisième livre de Machiavel (1980 [1531]).

[12] *Stardom* (2000) développera une critique particulièrement acerbe de l'univers médiatique.

[13] Voir également Bégin (2005 : 51).

[14] « Il y a donc entre la loi et la moralité une implication réciproque : sans bonne loi, pas de bonnes mœurs, sans bonnes mœurs, pas de bonne loi » (Dejardin, 2004, p. 17).

[15] Les oppositions, chez Arcand, procèdent fréquemment par le montage parallèle : la hiérarchie est représentée par l'étage (dirigeants) ainsi que par le sous-sol (subalternes), l'action et les conversations étant présentées de façon alternée durant une partie importante du film. De même, les rouages politiques sont évoqués par l'intérieur de la maison (ceux qui les contrôlent) et par l'extérieur (ceux qui tentent de les remettre en question).

[16] Intrigue également inspirée par la lecture de Suétone qui évoque la figure de Messaline, assassinée par son mari l'empereur Claude (La Rochelle, 2004, p. 138).

[17] Alors qu'elles sont les seules à ne pas recevoir de cadeaux de la part de Padovani, elles signifient leur mécontentement à Di Moro : « - Pis nous autres? - Vous avez été oubliées. - Ouain, c'est fin en crise ! - Je vais aller acheter quelque chose demain et vous l'apporter. »

[18] Incidemment, Machiavel discute fréquemment de l'importance du couple pouvoir/savoir.

[19] Voir Pitkin concernant l'érotisation du pouvoir dans les œuvres de fiction de Machiavel (1984, p. 25-26).

[20] Les rapports entre le clan Padovani et le clan Tannenbaum ne sont d'ailleurs pas dénués de civilité, car ce sont des relations d'affaires, et non une réelle haine.

BIBLIOGRAPHIE

ARCAND, Denys, *Hors champ. Écrits divers 1961-2005*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005.

ARENDDT, Hannah, *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points Essais, 2001.

BÉGIN, Luc, « Nommer l'éthique : le cas de l'éthique publique » dans Yves Boisvert *et al.*, *Qu'est-ce que l'éthique publique?*, Montréal, Liber, 2005, p. 47-58.

BERGERON, Carl, *Un cynique chez les lyriques. Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2012.

BERGES, Michel, *Machiavel, un penseur masqué?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000. Disponible à l'adresse web suivante :

(http://classiques.uqac.ca/contemporains/berges_michel/machiavel_penseur_masque/machiavel.html [page consultée le 3 mai 2012]).

BOISVERT, Yves, « L'éthique publique : une nouvelle avenue pour les sciences sociales », dans *Qu'est-ce que l'éthique publique?*, Yves Boisvert *et al.* (dir.), Montréal, Liber, 2005, p. 9-28.

BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Denys Arcand », *Séquences*, n° 74, octobre 1973, p. 4-11.

BOUVIER, Luke, « Where Spain lies: Narrative Dispossession and the Seductions of Speech in Mérimé's Carmen », *Romanic Review*, vol. 90, n° 3, 1999, p. 353-377. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.haverford.edu/french/dkight/Fr101Fall09/WeekFive/carmen.pdf> [page consultée le 3 mai 2012].

CANIVEZ, Patrice, « Action démocratique et compromis raisonnable », dans *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Mohamed Nachi (dir.), Paris, Armand Colin, Coll. Recherches, 2011, p. 37-63.

- CARENS, Joseph H., « Le compromis en politique », dans *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Mohamed Nachi (dir.), Paris, Armand Colin, Coll. Recherches, 2011, p. 16-36.
- CHARBONNEAU, Jean-Pierre, *La filière canadienne*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1975.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Denys Arcand*, Montréal, Cinéastes du Québec 8, 1971.
- COULOMBE, Michel, *Denys Arcand. La vraie nature du cinéaste*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993.
- CRICK, Bernard, *In Defence of Politics*, New York, Continuum, 2000.
- DEJARDIN, Bertrand, *Terreur et corruption. Essai sur l'incivilité chez Machiavel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DENNI, Bernard et Patrick LECOMPTE, *Sociologie du politique*, 2 tomes, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Coll. Le politique en plus, 1999.
- DOGAN, Mattei, « Méfiance et corruption : discrédit des élites politiques », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 3, n° 10, 2003, p. 415-432.
- FORRESTER, Viviane, *La violence du calme*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points, 1980.
- FREUND, Julien, *Sociologie du conflit*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. La politique éclatée, 1983.
- GAUCHET, Marcel, *La condition politique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2005.
- HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome 1. *Rationalité de l'agir et rationalisation de la société* et Tome 2. *Critique de la raison fonctionnaliste*, Paris, Éditions Fayard, Coll. Espace du politique, 1987.
- HUDON, Raymond et Christian POIRIER, *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Sociologie contemporaine, 2011.
- LA ROCHELLE, Réal, *Denys Arcand. L'ange exterminateur*, Montréal, Leméac, 2004.
- LA ROCHELLE, Réal, « Réjeanne Padovani de Denys Arcand : petite chronique d'un choc culturel », *24 images*, n° 100, 2000, p. 27. Disponible à l'adresse web suivante : id.erudit.org/iderudit/23683ac [page consultée le 3 mai 2012].
- MACHIABEL, Nicolas, *Discours de la première décade de Tite Live*, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, Coll. Stratégies, 1980 [1531]. Disponible à l'adresse web suivante : classiques.uqac.ca/classiques/machiavel_nicolas/machiavel_nicolas.html [page consultée le 3 mai 2012].
- MACHIABEL, Nicolas, *Le Prince*, dossier présenté par Yves Vaillancourt, Anjou, Éditions CEC, 2008 [1532].
- MacINTYRE, Alasdair, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Paris, Flammarion, Coll. Libro, 1994.
- NACHI, Mohamed, « Introduction. Vers une « "société du compromis"? », dans *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Mohamed NACHI (dir.), Paris, Armand Colin, Coll. Recherches, 2011, p. 7-13.
- PITKIN, Hanna Fenichel, *Fortune is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*, Berkeley, University of Berkeley Press, 1984.
- POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1. L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004.
- POIRIER, Christian, « Cinéma et politique : perspectives pour une analyse filmique du politique », dans *Cinéma anglophone et politique : Vers un renouveau du sens*, Trudy Bolter (dir.), Paris, L'Harmattan, Coll. Champs visuels, 2007, p. 21-43.

POIRIER, Christian et Mélissa THÉRIAULT (à paraître) « Récits et recettes : Nouvelles représentations du politique dans le cinéma de fiction québécois? », dans *Images, médias et politique*, Claire SÉCAIL (dir.), Paris, CNRS/Institut National de l'Audiovisuel, 2012.

RENAUDET, Augustin, *Étude d'histoires des doctrines politiques*, Paris, Gallimard, 1942. Disponible à l'adresse web suivante :

classiques.uqac.ca/classiques/renaudet_augustin/machiavel/renaudet_machiavel.pdf [page consultée le 3 mai 2012].

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

ROSANVALLON, Pierre, *Pour une histoire conceptuelle du politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

SCHEMEIL, Yves, *Introduction à la science politique. Objets, méthodes, résultats*, Paris, Presses de Sciences Po/Dalloz, Coll. Amphi, 2010.

SZABADOS, Béla et Eldon SOIFER, *Hypocrisy: Ethical Investigations*, Peterborough, Broadview Press, 2004. Disponible à l'adresse web suivante : site.ebrary.com/lib/uqam/docDetail.action [page consultée le 3 mai 2012].

TADROS, Jean-Pierre, « Un film dramatique pour provoquer une série de sentiments. Entretien avec Denys Arcand », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 1, septembre 1973, p. 18-19.

TAYLOR, Charles, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Fides, 1992.

THUDEROZ, Christian, *Négociations. Essai de sociologie du lien social*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Le sociologue, 2000.

VALLIÈRES, Pierre, « Le refus de l'imposture », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 3, novembre-décembre 1973, p. 8.

WARREN, Mark E., « What is Political? », *Journal of Theoretical Politics*, vol. 11, n° 2, 1999, p. 207-231.

WUNENBERGER, Jean-Pierre, « La communauté morale », *Questions d'éthique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 227-268.

DESCRIPTIFS BIOGRAPHIQUES

Christian Poirier est professeur-chercheur à l'Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation Culture Société. Codirecteur du laboratoire/art et société/terrains et théories (I/as/tt) et responsable de l'axe « Industries culturelles » à la Chaire Fernand-Dumont sur la culture, ses recherches et publications portent principalement sur le cinéma et les industries culturelles. Ses travaux s'intéressent aussi bien à l'analyse filmique qu'au champ cinématographique ainsi qu'aux dimensions sociologiques, politiques et économiques de la culture. Il est l'auteur, notamment, de *Le cinéma québécois. A la recherche d'une identité ? Tome 1. L'imaginaire filmique* et *Tome 2. Les politiques cinématographiques* (2004), de *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques* (2011, avec Raymond Hudon) et de « L'industrie cinématographique québécoise : Enjeux culturels, économiques et politiques » (dans Claude Martin et al. (dir.), *Enjeux des industries culturelles au Québec. Identité, mondialisation, convergence*, 2012).

Après avoir enseigné à l'UQAM et à l'Université de Moncton, **Mélissa Thériault** est présentement rattachée au Collège Montmorency (Laval). Spécialisée en philosophie de l'art, elle mène des recherches qui portent sur les notions d'art de masse, d'art populaire et sur le cinéma québécois. On compte parmi ses réalisations plusieurs contributions à la *Revue canadienne d'esthétique* et au magazine *Spirale*, de même que de nombreuses conférences au Québec et à l'étranger. Elle a publié *Arthur Danto ou l'art en boîte* (L'Harmattan) en 2010.