

Denys Arcand et l'« alié-nation » québécoise. Une lecture séguiniste de Réjeanne Padovani

OLIVIER LEMIEUX

Résumé

Au sein de la cinématographie québécoise, *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand est l'une des rares œuvres à aborder de front la question de la corruption. Souvent accusé de cynisme ou de pessimisme, ce cinéaste aborde cette thématique avec une certaine froideur, laquelle n'est pas sans rappeler ses premiers documentaires ou ses dernières fictions. Le but de cet article est donc double : si nous souhaitons offrir une relecture de ce film souvent oublié aux côtés des autres œuvres d'Arcand, nous désirons encore plus procéder à une analyse des fondements intellectuels de son « cynisme » à l'endroit de la collectivité québécoise.

Le thème de la corruption est omniprésent dans l'histoire du Québec et du Canada (Brodeur, 2011). Après tout, le Canada n'est-il pas né dans une série de scandales entourant la construction de chemins de fer? Néanmoins, bien qu'omniprésent dans l'actualité, ce thème fut assez peu abordé par le cinéma québécois, exception faite de *Réjeanne Padovani* (1973) de Denys Arcand. Alors que, avant *Réjeanne Padovani*, les documentaires de Denys Arcand s'inscrivaient surtout dans la lignée des films d'avant-Octobre [1], la censure d'*On est au coton* (1970) [2] de l'Office national du film (ONF) à laquelle il fait face le pousse à se tourner vers la fiction pour mener à bon escient ses projets (Lever, 1975). À la suite de son premier film de fiction, *La Maudite Galette* (1971), il s'attaque à l'écriture de *Réjeanne Padovani* (La Rochelle, 2004; Coulombe, 1998). Pour ce faire, il s'inspire d'informations et d'observations (chantage, pots-de-vin, etc.) récoltées au cours de la réalisation d'*On est au coton* et de *Québec : Duplessis et après* (1972) [3] qu'il n'avait pas pu utiliser à ce moment-là (Lever, 1995; Bonneville, 1979).

Dans son second long-métrage, Arcand aborde le thème de la corruption avec froideur. Sans doute liée à un certain cynisme d'Arcand, qui ne reste plus à être démontré – grâce aux travaux de Carl Bergeron (2012) –, cette froideur découle, d'après nous, de sa formation en histoire à l'École de Montréal. Notre question se pose donc dans ces termes : quels sont les fondements intellectuels du cynisme d'Arcand vis-à-vis de la nation québécoise? Nous posons l'hypothèse

qu'ils proviennent d'une filiation avec son ancien maître, soit Maurice Séguin.

Évaluer l'influence du séguinisme sur la pensée intellectuelle au Québec est un exercice complexe. Cette complexité découle d'abord du fait que Séguin a laissé peu d'écrits derrière lui, ce qui oblige celui qui s'intéresse à sa pensée à se rabattre sur ses cours ou, encore, sur l'œuvre des autres historiens de l'École de Montréal comme Guy Frégault ou Michel Brunet. Il demeure néanmoins qu'un certain consensus règne dans la littérature : c'est Séguin qui est à l'origine de l'École de Montréal. Cette École, qui a considérablement marqué l'historiographie québécoise, tire en effet ses racines de la thèse de Séguin, premier jalon d'une interprétation globale de l'histoire nationale (Wallot, 1987). Ainsi, pour vérifier notre hypothèse, nous procéderons à la démarche suivante. D'abord, nous exposerons notre cadre théorique et notre cadre conceptuel, lesquels reposent d'abord et avant tout sur le séguinisme et, dans un second temps, sur le marxisme, la ramonetisme et l'aquinisme. Ensuite, nous présenterons le film en suivant d'assez près sa narration et en y joignant les éléments d'analyse que nous offrent notre cadre théorique et notre cadre conceptuel. En dernier lieu, nous reviendrons sur notre hypothèse.

Le séguinisme : l'agir-par-soi, un paradigme pessimiste?

L'interprétation séguiniste de l'histoire et de la nation est intimement liée à celle de Lionel Groulx. La nation (ou la *race*), dans l'optique groulxiste, est un groupe défini génétiquement et doté de traits distinctifs (Rudin, 1998). Issue du vouloir-vivre collectif, la nation n'est pas une condition, mais une vocation, et sa cohérence repose avant tout sur l'homogénéité. C'est pourquoi les Canadiens français, étant donné leur harmonie culturelle (langue et culture françaises), historique (héritage et tradition) et religieuse (rôle providentiel), constituent une nation (identité psychologique ou spirituelle). Cette définition groulxiste de la nation, qui se rapproche d'une conception herderienne, prétend que la nation, comme tout individu, naît, grandit et atteint un jour l'âge adulte (Boily, 2005).

Durant ses études de 1^{er} cycle, le seul cours d'histoire qu'a suivi Séguin est celui du chanoine Groulx, qui lui inspire son sujet de thèse. Soumise en 1947, cette thèse prend pour point de départ la crise agricole de la première moitié du XIX^e siècle et enrichit la théorie de son directeur en se penchant sur les obstacles restreignant le développement rural : les problèmes ne sont pas d'ordre technique, d'après Séguin, mais plutôt d'ordre commercial, car, faute de marché, les Canadiens français n'ont jamais été appelés à dépasser le stade agraire de leur économie ni à diversifier ou spécialiser leurs métiers et professions, ce qui aurait signifié une évolution *normale* (Wallot, 1987). En d'autres termes, ils ont stagné au stade agraire et, de cette façon, ils se sont auto-positionnés dans un état d'infériorité économique. Ainsi, alors que

l'enracinement dans le milieu rural était, pour Groulx, le meilleur moyen de résister à l'assimilation, pour sa part, Séguin accuse ce même repliement d'être responsable de la minorisation nationale (Tousignant, 1987).

Dans sa thèse, la question que pose Séguin est moins celle du problème agricole que celle de l'infériorité économique. L'historien postule implicitement que la progression *normale* de la nation canadienne-française s'est vue brusquement freinée par la Conquête (Lamarre, 1993). Pour bien l'illustrer, il consacre l'essentiel de sa carrière à dégager ce qu'aurait été un parcours *normal*. Les *Normes* (1965), pièce maîtresse à l'École de Montréal, expose les principes de la normalité nationale. Reprenant l'idée groulxiste d'une nation organiciste, Séguin suggère que toutes les nations sont dotées, comme l'homme, d'un certain « instinct vital » poussant vers l'« agir-par-soi ». Le but ultime se trouve donc dans l'autoréalisation, laquelle est indissociable de l'autogouvernance (Boily, 2003). Si l'agir-par-soi détermine le niveau de vivacité, ce sont les rapports de forces entre les nations qui déterminent laquelle se réalise complètement, alors qu'une autre doit se résoudre à l'annexion ou l'assimilation (Trépanier, 2006).

Avec ses *Normes*, Séguin procède à une révolution épistémologique. Proposant une vision quasi matérialiste centrée sur l'analyse systémique des rapports de forces et embrassant une histoire structuraliste ouverte au modernisme, il rejette l'histoire groulxiste mettant de l'avant une épopée messianique de la nation (Monière, 2006). Selon Gilles Bourque (2006), les normes modifient l'interprétation par laquelle les historiens lisent l'histoire : handicapée et déficiente, ils ne chercheront plus ce que la nation était, mais, davantage, ce qu'elle aurait dû être. Comme Groulx, Séguin constate que les Canadiens français forment un peuple à l'époque de la Nouvelle-France. Ainsi, jusqu'à la Conquête, tout indiquait qu'ils étaient en voie de devenir une nation normale. Cause de l'infériorité sociale, économique, politique et culturelle, la Conquête prive la nation de sa classe dynamique : l'organisme s'est retrouvé décapité de sa bourgeoisie.

Pour plusieurs, le principal apport du séguinisme se trouve dans la modernisation et la laïcisation de la conception groulxiste de la nation. Grâce à Séguin, l'histoire s'écrit dorénavant autour d'un nouveau paradigme, soit l'idée intuitive d'une quête de la liberté nationale (Bock-Côté, 2007). Sur cette question aussi, le groulxisme et le séguinisme se dissocient : alors que le premier anticipe une indépendance politique en tant que moyen de survivance, le second perçoit cette même indépendance comme une fin, soit l'agir-par-soi. En d'autres termes, la nation séguiniste n'est chargée d'aucune mission, sinon celle d'une pleine maîtrise de ses ressources matérielles et humaines (Trépanier, 2006). Autant au plan individuel que collectif, Séguin vient ici soulever la question de la finalité de la vie. Vivre et agir, voilà ce qui doit déterminer l'action

et assurer l'épanouissement (Lamarre, 1993).

Les axiomes économique, politique et culturel : Marx, Ramonet et Aquin

Comme nous venons de le mentionner, Séguin suggérerait que toutes les nations sont dotées, comme l'homme, d'un certain « instinct vital » poussant vers l'agir-par-soi. Or, cet agir-par-soi s'exprime par une pleine possession de la tripolarité du développement intégral, lequel s'articule autour des axiomes économique, politique et culturel. À la lumière de nos lectures et de notre analyse de *Réjeanne Padovani*, nous suggérons que l'axiome économique mis de l'avant dans ce long-métrage s'articule autour du marxisme, que l'axiome politique est abordé sous un angle ramonetiste et que l'axiome culturel est marqué par l'aquinisme (Wallot, 1987).

Alors que, pour plusieurs, l'État moderne n'a fait que remplacer les formes de domination de l'Ancien régime, au cours du XIX^e siècle, un grand nombre d'intellectuels se sont penchés sur les systèmes pouvant définitivement mettre fin aux inégalités. De là est né le marxisme. Le marxisme repose sur l'idée que, dans l'État moderne, le matérialisme dialectique entraîne, par la propriété privée, une inégalité des classes en faveur de la classe dominante – la bourgeoisie – versus la classe dominée – le prolétariat. Ainsi, le marxisme défend l'idée que le matérialisme dialectique de la lutte des classes entre la bourgeoisie et le prolétariat mène inévitablement à la révolution prolétarienne. Cette révolution, en mettant fin à la lutte des classes, signifiera la fin de l'Histoire, puisque les hommes vivront libres et égaux dans un régime communiste. C'est pourquoi, lorsque nous parlons de « lecture marxiste », nous entendons par là une lecture axée autour d'une « lutte des classes » et un certain déterminisme historique (Marx et Engels, 2008).

Ensuite, le ramonetisme est une réinterprétation de la division des pouvoirs dans les sociétés modernes. Tirant son origine des travaux de l'intellectuel Ignacio Ramonet, connu principalement pour avoir dirigé le mensuel *Le Monde diplomatique*, cette théorie défend l'idée que nous assistons, dans le système démocratique (post)moderne, à une modification des pouvoirs. Alors que, dans le système démocratique traditionnel, le pouvoir est divisé en quatre catégories, soit le législatif, l'exécutif, le juridique et le médiatique, le ramonetisme suggère que, en réalité, le premier pouvoir est l'économique et que celui-ci manipule le deuxième pouvoir, le médiatique, véritable instrument d'influence, d'action et de décision, ainsi que le pouvoir politique et juridique (Ramonet, 1999). Autrement dit, une lecture ramonetiste cerne d'abord le pouvoir économique, ensuite le pouvoir médiatique, puis le pouvoir politique et le pouvoir juridique.

L'aquinisme, pour sa part, s'articule autour de la notion de « fatigue culturelle ». Éminemment négative, cette notion possède tout de même un caractère positif, car la

« fatigue » s'accompagne à tout coup d'une « vitalité ». Selon Hubert Aquin, la « vitalité culturelle » est un idéal d'accomplissement de l'être collectif. Cet idéal, qui vise la plénitude de l'être historique, ne peut prendre de forme réelle que dans une véritable révolution, qui permettrait au peuple de sortir de la fatigue culturelle. Dans cette optique, lorsque les Canadiens français ont voulu se doter d'une « identité moderne » au cours de la Révolution tranquille, ils ont rompu les chaînes qui les liaient à l'histoire et, par le fait même, ils ont procédé à une déconstruction de l'imaginaire collectif canadien-français. Plus que jamais, cette collectivité s'est fatiguée culturellement, car les nouveaux « Québécois » se sont enfermés dans une impasse mémorielle à travers laquelle l'avenir ne se construit qu'à l'encontre du passé, minant du même coup toute légitimité à la vitalité culturelle. Autrement dit, dans l'optique aquiniste, la fatigue culturelle est à la fois la cause et l'effet des échecs nationaux (Pleau, 2002; Jacques, 2008).

Enfin, si Séguin élabore une théorie qui indique très clairement que l'indépendance est la seule normalité possible pour une nation, il se distingue de la plupart des néonationalistes par son « réalisme » souvent présenté comme « pessimiste » (Wallot, 1987). Rationaliste, réaliste ou pessimiste, l'historien fait preuve de peu d'espoir à l'endroit de la collectivité canadienne-française. C'est sur ce point, croyons-nous, que le regard que porte Arcand dans *Réjeanne Padovani* sur la nation québécoise et, du même coup, sur le phénomène de la corruption – véritable gangrène de la nation – est en filiation avec le séguinisme. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans les lignes suivantes, lesquelles joignent l'analyse à la description du film. Précisons toutefois que le scénario d'Arcand s'inspire dans une très grande mesure de la matrice de la tragédie grecque, laquelle s'articule en trois temps, soit l'exposition, le nœud et le dénouement (La Rochelle, 2004). C'est donc cette matrice que nous suivrons.

L'exposition

Comme ouverture, Arcand met en scène une limousine ministérielle faisant son entrée dans la cour d'une luxueuse résidence. Le ministre de la Voierie et des Travaux publics, Georges Bouchard (J.-Léo Gagnon) en sort et est accueilli par l'un des serviteurs de l'hôte, Dominique Di Muro (Pierre Thériault). Arrivant en retard à la réception donnée en honneur de l'inauguration de l'autoroute est-ouest, Bouchard rejoint son hôte, le Président de Padovani Paving Ltd., c'est-à-dire Vincent Padovani (Jean Lajeunesse), et les autres convives ayant pris part au grand projet. Outre Padovani et le ministre, nous comptons l'avocat de Padovani, Jean-Léon Desaulniers (Roger Lebel), le Secrétaire particulier du ministre, Jean-Pierre Caron (Jean-Pierre Lefebvre), ainsi que le maire de la ville, Jean-Guy Biron (René Caron). Tous sont accompagnés de leurs

épouses (Tadros, 1973). Ainsi sont rassemblés autour de la table ceux grâce auxquels l'autoroute fut construite : l'entrepreneur, ayant mis à contribution son matériel mécanique et humain, le maire, ayant permis la démolition de certains quartiers de la ville, et le Ministre, ayant accordé les contrats (Vanasse, 1973). L'ambiance est festive, les invités ne parlent ni d'affaires ni de politique : c'est l'harmonie.

Si Poirier et Thériault (2012) ont démontré de quelle façon la politique et l'éthique sont représentées dans *Réjeanne Padovani*, nous estimons que la lecture ramonetiste nous permet de saisir d'une autre manière la vision qu'offre le film de l'appareil politique québécois et, surtout, de sa division des pouvoirs. À la manière d'un microcosme de la société québécoise, ce partage des pouvoirs présenté par la lecture ramonetiste est très exactement celui que nous retrouvons dans la résidence de Padovani. Il s'agit d'un système où la loi du plus fort prime sur tout le reste (Lévesque, 1975). Évitant de personnaliser la politique, Arcand a conçu ses personnages non pas en termes de psychologie individuelle, mais plutôt en tant qu'êtres sociaux interreliés et témoins de leur condition sociale (Euvrard, 1989; Tadros, 1973; Bédard, 2006). En ce sens, nous proposerons ici d'identifier les personnages qui, d'après nous, représentent chacun des pouvoirs.

Le pouvoir économique est représenté par Padovani : « c'est lui qui établit les règles du jeu, qui fait élire ses hommes, qui finance nos régimes "démocratiques" » (Lévesque, 1975, p. 9). En ce qui a trait au pouvoir médiatique, même si certains de ses représentants (des journalistes entrent en scène plus loin dans le film) tentent d'ébranler l'ordre établi, il n'empêche que leur lutte paraît vaine, puisque ce pouvoir semble davantage contribuer au maintien d'un système corrompu qu'il ne l'ébranle (Lévesque, 1975). C'est bien cela, d'ailleurs, le microcosme auquel nous expose Arcand : tout ce qui menace le *statu quo* est soit acheté, soit anéanti. Pour continuer, il paraît clair que M^e Desaulniers représente le pouvoir judiciaire et qu'il en va de même du ministre Bouchard en ce qui concerne le pouvoir politique.

Au sous-sol se trouvent les subordonnés, lesquels fraternisent et se détendent au bar tout en assurant la tranquillité de la fête. Sont présents le leader des hommes de main de Padovani, soit Dominique Di Muro, présenté dès la première scène, et ses compagnons Maurice Del Vecchio (Jean-Pierre Saulnier), Normand Lombardi (Normand Lanthier) et Carlo Lucky Ferrara (Gabriel Arcand). Pour leur part, le ministre et le maire sont escortés par des gardes du corps, c'est-à-dire Lucien Bertrand (André Mélançon) pour le ministre ainsi que Roger Saint-Hilaire (Julien Poulin) et Bernard Gosselin (Bernard Gosselin) pour le maire (Tadros, 1973). Enfin, ces derniers jouissent de la présence de deux charmantes hôtesse du restaurant de Padovani, soit les sœurs

Micheline (Céline Lomez) et Manon Bluteau (Guylène Lefort).

C'est précisément ici que nous retrouvons une lecture marxiste. En effet, la lutte des classes s'incarne à travers le parallélisme créé par Arcand entre l'étage et le sous-sol (Barrette, 2000). Par ailleurs, cette stratification des classes dépasse la simple division des lieux, puisqu'Arcand attribue aussi des niveaux de langage à ses personnages (Marsolais, 1975). Ainsi, par ce parallèle entre l'étage et le sous-sol, le cinéaste crée une certaine tension, par laquelle se développe l'intrigue (Euvrard, 1989). Cependant, les « gens du bas » (prolétaires), complices et dociles, n'apparaissent pas être sur le point de renverser l'ordre établi. En effet, rien ne semble pouvoir rompre le bon ordre de la fête.

Padovani profite de l'occasion pour distribuer des cadeaux-souvenirs. Autre plaisir, Stella (épouse de Me Desaulniers), à la demande discrète de Padovani (son amant), accompagne un quatuor à cordes et chante un opéra. Magnifique, elle offre à la galerie le *Che faro senza Eurydice*, extrait de *l'Orphée et Eurydice* de Gluck. Dès lors, pour la première et la dernière fois du film, le haut et le bas fusionnent, alors que le chant élégiaque attire « les gens du bas » vers le haut, lesquels admirent la chanteuse avec stupéfaction (Goyette, 1988). Or, si les « gens du bas » se montrent aussi admiratifs, il en est tout autrement des « gens du haut » qui demeurent, pour la plupart, indifférents. Mais voilà que le téléphone sonne...

Le nœud

En plein spectacle, Di Muro vient chuchoter à l'oreille de Padovani. Troublé, ce dernier gagne son bureau. Dès lors, nous apprenons que Réjeanne (Luce Guilbault), son ex-femme exilée depuis quatre ans aux États-Unis avec le fils du chef rival, Lennie Tannenbaum (Stan Gibbons), a été aperçue dans un lieu public de la ville. Inscrite sur la liste noire, sa présence est un affront. Consternés, Padovani, Desaulniers et Di Muro délibèrent de son sort et conviennent que, pour l'instant, Di Muro et Ferrara iront s'informer chez le chef du clan rival, Sam Tannenbaum (Henry Gamer). Dès lors, les deux hommes se rendent à sa demeure (Tadros, 1973). Dérangé par leur présence, mais ayant conscience du danger de la situation, Sam obtempère à leur demande et leur indique le motel où se cache Réjeanne. Il s'assure que son fils sera épargné. Les deux mafieux se rendent alors au motel, mais Réjeanne leur échappe. Devant ce premier échec, Di Muro et Ferrara regagnent le château fort.

Au même moment, dans la résidence, à la suite d'un premier chant harmonieux, Stella est à nouveau mise en scène par Arcand alors qu'elle chantonne *Carmen* d'un air décousu. D'après nous, Stella ou, plutôt, l'opéra, représente la liberté dans *Réjeanne Padovani*. En effet, dans la scène précédente, si son chant avait attiré les « gens du bas » vers l'étage, c'est que la liberté

fascine le prolétaire, lequel en admire la beauté avec une certaine incompréhension (Bonneville, 1979). De leur côté, les « gens du haut » ont une tout autre attitude. Stella (liberté), épouse du représentant du pouvoir judiciaire (Desaulniers), est la maîtresse du représentant du pouvoir économique (Padovani). En ce sens, nous pouvons comprendre que si, dans un État de droit, la liberté (Stella) doit être garantie et protégée par le pouvoir judiciaire (Desaulniers), Arcand nous indique que, en fait, elle est entre les mains du grand capital (Padovani). Bien plus, dans cette scène, le représentant du pouvoir politique (le ministre Bouchard), soit le seul qui, mis à part Desaulniers, aurait le pouvoir légitime de garantir la liberté pour tous, s'illustre par son insignifiance : trop obsédé par sa gourmandise, il ne porte aucun intérêt au chant (à la liberté). L'image est percutante. Il n'est peut-être pas innocent que le *nœud* – le moment où l'intrigue arrive à son point culminant, mais où le dénouement demeure toujours incertain – prenne forme à cet instant. Les « gens de l'extérieur » du microcosme du pouvoir, lesquels n'ont pas l'honneur de jouir du spectacle de la liberté, viennent perturber cet ordre, ce système qui les en prive. La liberté est, du même coup, elle aussi perturbée par les événements : le seul moment où nous entendons un air d'opéra durant le *nœud*, c'est lorsque Stella chante *Carmen* d'un air décousu. La liberté, perturbée, ne sait plus chanter ou, plutôt, pour qui chanter (Ciment, 1974).

La scène suivante se déroule dans le bureau de Padovani où nous retrouvons l'hôte et le ministre qui s'entretiennent. La discussion est toutefois interrompue par un homme de main de Padovani. Des journalistes (les « gens de l'extérieur ») sont à la porte et demandent à parler au maire. Le secrétaire de Bouchard indique cependant à l'homme de main de les chasser, et les journalistes, contrariés, font fi de partir et prennent l'homme en photo. Dès lors, la tension augmente d'un cran : l'homme de main, rejoint depuis peu par Di Muro et Ferrara, agresse les journalistes et détruit leur film. Il apprend qu'une manifestation contre l'autoroute se prépare le lendemain. Bref, ces éléments nouveaux viennent rompre la symétrie entre le prolétaire (sous-sol) et la bourgeoisie (étage) : les journalistes et le groupe citoyen créent une nouvelle dialectique venant modifier la topographie de l'ordre social (Goyette, 1988).

Après que le maire ait été invité par Di Muro sur le nouveau yacht de Padovani et qu'il ait été rejoint par les deux hôtes du restaurant de Padovani – lesquelles sont en fait des escortes – l'homme de main regagne la résidence et apprend que Réjeanne se trouve dans la serre. Surpris, il se presse de la rejoindre. Vêtue de blanc tel un fantôme en devenir, Réjeanne nous apparaît alors de dos dans cette serre éclatante de verdure. Sa présence évoque le mystère. Se tournant tranquillement pour faire face à l'homme, elle est dévoilée [4]. Héroïne tragique, le caractère de Réjeanne est à l'antipode de ceux des autres personnages d'Arcand. Expressive et chaleureuse, impulsive mais fragile, elle est dotée de qualités humaines, alors que les autres ne

sont que les pièces d'un système. Ceux-ci sont d'ailleurs toujours présentés selon leur fonction. Quoi qu'il en soit, l'héroïne est sortie de sa cachette, et ce, non sans intention : rejetant son passé et inquiète de son avenir, elle souhaite revenir aux côtés de Padovani et de ses enfants. Après qu'elle ait communiqué ses intentions à Di Muro, Padovani envoie Desaulniers traiter avec elle. Elle lui avoue ne plus pouvoir vivre séparée de ses enfants, à la suite de quoi l'avocat lui répond que ce serait plus facile de l'aider « si [elle] n'avai[t] pas toujours été aussi indépendante ».

C'est le personnage de Réjeanne qui reflète le mieux la fatigue culturelle québécoise (aquinisme). Contre-modèle de la Canadienne française garante de la nation, anti-Maria-Chapdeleine qui choisit son bonheur individuel avant le devenir de sa famille, Réjeanne, femme moderne, est à l'image du Québec post-Révolution tranquille. Comme les Canadiens français du Québec, lesquels se sont rebaptisés « Québécois » pour rompre les chaînes qui les liaient au passé, Réjeanne Padovani est devenue Réjeanne Tannenbaum. Tout comme la nation, elle a quitté son passé dans l'espoir d'un avenir meilleur. Coincée entre son passé et son avenir, elle s'est aperçue que son avenir ne lui permet plus d'atteindre la vie dont elle voulait. Elle regrette son choix. Bref, comme le Québec, Réjeanne est plus que jamais fatiguée. Ayant saisi tardivement qu'un réel « nouveau départ » n'est possible que dans une paix du passé, elle aimerait revenir en arrière pour faire les choses différemment. Mais il est trop tard. En suivant ce chemin, en reniant son passé, Réjeanne s'est du même coup éloignée pour de bon de son avenir. Une mort certaine les attend, elle et le Québec, pouvons-nous déduire.

Le dénouement

Alors que Réjeanne tente toujours de se faire entendre par Vincent, le secrétaire s'assure de tuer dans l'œuf une manifestation qui se prépare. Ainsi, il confie cette tâche à l'un des gardes du corps du maire. Se rendant au bureau du comité de citoyens préparant la manifestation, le garde du corps et les hommes de Padovani écrasent la menace (local saccagé, femme défenestrée, hommes enlevés). Opération réussie, le secrétaire s'occupe désormais de désamorcer la crise médiatique en achetant le silence d'un rédacteur en chef (Bergeron, 2012). Arcand fait donc triompher la complémentarité qui subsiste entre l'élite et le prolétaire du sous-sol, c'est-à-dire la complémentarité entre les « gens du haut » et les « gens du bas », contre la menace des « gens de l'extérieur » et, par le fait même, il nous indique que le Québec est encore loin de la révolution prolétarienne si attendue par les marxistes. Ainsi, le cinéaste aborde l'axiome économique avec la prudence d'un séguiniste croyant la puissance structurelle trop pesante pour envisager un renversement de situation (Bergeron, 2012).

Le cas de Réjeanne est aussi sur le point d'être réglé [5]. Avec le consentement de Padovani, Lucky Ferrara est envoyé à la serre. Armé d'une arme d'épaule, il se balance sur une chaise en fixant Réjeanne. La dimension tragique progresse comme un long crescendo. En panique, l'héroïne formule un monologue à la manière d'une longue plainte, faisant penser à un aria italien. Se doutant que sa mort est imminente, elle en appelle de la clémence de Lucky et procède à une rétrospection de sa vie. L'écoutant en silence, inébranlable, l'homme de main ne montre pas l'ombre d'un sentiment. Les jeux sont faits, le sort en est jeté, Réjeanne est condamnée. Elle est condamnée pour avoir fui ce système dont il est interdit de sortir. Reculant progressivement, l'héroïne entre dans la pénombre, dans l'antichambre de la mort, puis elle se projette vers la sortie. Lucky bondit de sa chaise et la pourchasse.

Alors que Padovani et les convives sont à la fenêtre pour admirer les feux d'artifice, Réjeanne Padovani, courant dans la nuit illuminée, est abattue telle une bête. Trop absorbés par les feux, personne n'y porte attention. En est-il ainsi des Québécois, trop pris par le divertissement pour s'apercevoir de la mort lente, mais certaine, de leur nation? Gémissant de douleur, puis poussant un long cri, Réjeanne est atteinte une seconde fois par Lucky. Ainsi, le dernier souffle de Réjeanne Padovani s'inscrit aux côtés de ceux des Manon Lescaut ou Madame Butterfly, soit les héroïnes de ces œuvres où un destin tragique correspond à une mort flamboyante.

La fête continue de battre son plein, les deux problèmes de la soirée sont résolus. De son bureau, Padovani les a réglés sans avoir à se salir les mains. Rien ne semble pouvoir perturber ce système bien ancré; l'homme d'affaires, le ministre, le maire et leurs subalternes peuvent dormir en paix. Le corps de Réjeanne est caché, coulé dans le béton de l'autoroute, laquelle est inaugurée, comme prévu, le lendemain. Cette dernière scène, qui dévoile les belligérants de ce système, se termine par l'insertion de séquences documentaires qui font défiler les images d'un quartier modeste, exproprié, dévasté et démoli. Par ces images finales, le film indique sa référence à une réalité sociale et politique, laquelle semble justement avoir nourri la fonction.

Au dernier plan, Arcand offre un panorama de la ville centré sur la tour de la place Victoria, dans laquelle loge la Bourse de Montréal (Bachand, 2006). Cette dernière scène est d'ailleurs accompagnée, à nouveau, du *Che faro senza Eurydice*, soit un opéra qui représente, rappelons-le, la liberté. De fait, nous comprenons que l'ordre est maintenu et que, tout compte fait, l'argent dirigera encore pour longtemps ce pays, que le pouvoir économique gardera entre ses mains la liberté (Lever, 1973). C'est ainsi que Arcand nous fait comprendre la défaite d'un peuple écrasé par les pouvoirs et les structures (Levesque, 1975). En d'autres termes, ce peuple

inerte et condamné à la médiocrité se laisse lentement mourir dans le confort et l'indifférence (Major, 1980).

Conclusion

Nous posons en introduction la question des fondements intellectuels du cynisme d'Arcand vis-à-vis de la nation québécoise. Nous avons suggéré que ce cynisme se trouvait en filiation avec la pensée de son ancien maître Maurice Séguin. Nous avons ensuite proposé de récupérer la tripolarité du développement intégral menant à l'agir-par-soi, lequel s'articule autour des axiomes économique, politique et culturel exprimés par le marxisme, le ramonetisme et l'aquinisme. À la suite de cette analyse, nous avons l'intime conviction d'être parvenus à démontrer qu'une lecture séguiniste de *Réjeanne Padovani* est à la fois possible et pertinente. Ceci étant dit, pouvons-nous formellement établir que le cynisme d'Arcand a pour fondement le séguinisme? À nos yeux, cette hypothèse demeure valable et nous croyons que notre analyse la renforce. Il nous apparaît toutefois nécessaire de la relativiser.

Comme nous l'avons dit en introduction, au cours des années 1960 et 1970, le cinéma d'Arcand contient assurément un aspect militant. Or, si certains ont transformé le séguinisme en un mouvement d'affirmation, cette pensée s'avère bien plus passive que militante. C'est d'ailleurs ce que soutenait Léon Dion dans un article de *Cité libre* datant de 1957, où il comparait le groulxisme et l'École de Montréal. Dans ces pages, il reprochait aux historiens de l'École de Montréal de considérer la défaite comme étant irrémédiable. Il concluait alors que ce qui est le plus triste chez ces défaitistes, c'est le constat de leur inutilité. Ainsi, le bilan que Dion faisait des séguinistes était très négatif, car, d'après lui, ils ignoraient la richesse de la mise en commun des peuples et ils attendaient la mort plutôt que de chercher des solutions. Dans cette optique, le militantisme d'Arcand au cours des années 1960 et 1970 s'écarte d'un séguinisme classique, car qui dit militantisme dit espoir de changer les choses. En fait, c'est peut-être bien l'expérience de la censure d'*On est au coton* ou encore les tractations dont Arcand a été témoin durant le tournage de *Québec : Duplessis et après* qui l'ont amené vers un tel pessimisme.

Pour Arcand, la désintégration de la nation est un phénomène irréversible, car nous ne faisons pas l'histoire; nous la subissons (Bédard, 2006). Aliéné sur tous les plans, le Québec est condamné à la médiocrité perpétuelle (Bergeron, 2012). Bref, plus qu'aucun cinéaste, Arcand est fatigué. Il est fatigué de constater l'impuissance de la nation à transformer ses rapports. Trop confortable, trop indifférent, ce petit peuple qui en est venu jusqu'à s'indigner de son nom ne s'indigne maintenant plus pour rien (Lévesque, 1975). Inerte, la nation, comme Réjeanne, finira immobilisée dans le ciment et sera oubliée. Tragique, la vie de Réjeanne l'est sans

contredit; le destin du Québec l'est encore plus. Ses seuls crimes furent son inconscience et sa mémoire, c'est trop devant le tribunal de l'histoire.

NOTES

[1] Comme l'affirme l'historien du cinéma Yves Lever (1975), les films d'*avant-Octobre* « décrivent les situations explosives qui seront bientôt mises en évidence » (p. 14).

[2] Réalisé en 1970, mais distribué en 1976, ce premier film, censuré par l'ONF, illustre les conditions misérables des travailleurs du coton de la Dominion Textile et, surtout, la totale indifférence vis-à-vis de leur exploitation (La Rochelle, 2004).

[3] Réalisé en 1970, ce documentaire est une suite logique d'*On est au coton*, qui se conclut dans le bureau du premier ministre Jean-Jacques Bertrand et qui proposait, du même coup, qu'aucune solution n'était envisageable sans l'intervention de l'appareil politique. Cette fois-ci, Arcand fait l'hypothèse que, finalement, aucune solution valable ne viendra d'un individu ou d'un parti politique, puisque les structures économiques et culturelles – la culture de la corruption au premier chef – sont trop lourdes pour espérer tout changement (La Rochelle, 2004).

[4] Comme l'indique Louis Goyette (1988), en intitulant son film du nom de l'héroïne, Arcand Arcand nous reporte [...] aux grands opéras tragiques verdiens et pucciniens, qu'il s'agisse d'*Aida*, *La Traviata*, *Madame Butterfly* ou *Manon Lescaut* » (p. 28).

[5] Rappelons que c'est en lisant Tacite et Suétone qu'Arcand a imaginé son histoire : « j'ai été frappé par la mort de l'impératrice Messaline. Revenant, un soir, dans les jardins de l'empereur pour se faire pardonner, elle est abattue par des courtisans sur les ordres de l'empereur » (Bonneville, 1979, p. 44).

BIBLIOGRAPHIE

BACHAND, Denis, « Denys Arcand, réalisateur et scénariste. Les voies croisées du documentaire et de la fiction », dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec : Tradition et modernité*, Montréal, Fides, 2006, p. 91-112.

BARRETTE, Pierre, « Images d'un territoire imaginaire », *24 images*, n° 103-104, 2000, p. 27-29.

BÉDARD, Éric, « Présences de Maurice Séguin dans le cinéma québécois », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, n° 9, 2006, p. 163-180.

BERGERON, Carl, *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Boréal,

2012, 134 p.

BOILY, Frédéric, « Les intellectuels et le destin de la nation : La question de la postérité de Groulx », dans Robert Boily (dir.), *Un héritage controversé : nouvelles lectures de Lionel Groulx*, Montréal, VLB, 2005, p. 13-30.

BOILY, Frédéric, *La Pensée nationaliste de Lionel Groulx*, Québec, Septentrion, 2003, 229 p.

BONNEVILLE, Léo, *Le Cinéma québécois par ceux qui le font*, 2^e éd., Montréal, Paulines, Paris, A.D.E., 1979, 783 p.

BOURQUE, Gilles, « La nation et l'historicité chez Maurice Séguin », dans Robert Comeau et Josiane Lavallée (dir.), *L'Historien Maurice Séguin : Théoricien de l'indépendance et penseur de la modernité québécoise*, Québec, Septentrion, 2006, p. 74-83.

BRODEUR, Magaly, *Vice et corruption à Montréal : 1892-1970*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 144 p.

CIMENT, Michel, « Cinéma, politique, plaisir et jouissance (à propos de Réjeanne Padovani) », *Positif : revue de cinéma*, n° 155, 1974, p. 50-53.

COULOMBE, Michel, *Denys Arcand : La vraie nature du cinéaste*, Montréal, Boréal, 1998, 136 p.

DION, Léon, « Le Nationalisme Pessimiste. Sa source, sa signification, sa validité », *Cité libre*, n° 18, novembre 1957, p. 5-18.

EUVRARD, Michel, « Homo Ludens », *24 images*, n° 44-45, 1989, p. 54-55.

GOYETTE, Louis, « L'Opéra revisité : Réjeanne Padovani et *Au pays de Zom* », *Copie zéro*, n° 37, 1988, p. 27-30.

JACQUES, Daniel D., *La Fatigue politique du Québec français*, Montréal, Boréal, 2008, 168 p.

JEAN, Marcel, « Le théâtre et la mort », *24 images*, n° 115, 2003, p. 6-7.

LAMARRE, Jean, *Le devenir de la nation québécoise selon Maurice Séguin*, Guy Frégault et Michel Brunet (1944-1969), Québec, Septentrion, 1993, 561 p.

LA ROCHELLE, Réal, *Denys Arcand – L'Ange exterminateur*, Montréal, Leméac, 2004, 386 p.

LEVER, Yves, « Cinéma québécois et mémoire », dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, Montréal, Fides, 2006, p. 77-91.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1995, 635 p.

LEVER, Yves, « Réjeanne Padovani ou la conscience dans le béton », *Relations*, 1973, p. 318.

LEVER, Yves, « Une histoire à suivre : Octobre 70 dans le cinéma québécois », *Cinéma Québec*,

n° 5, 1975, p. 10-15.

LÉVESQUE, Robert, *Réjeanne Padovani*, Montréal, L'Aurore, 1975, 111 p.

MARX, Karl et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Flammarion, 2008 (1872), 91 p.

MAJOR, Ginette, « Un cinéma à la recherche d'un public », *Études littéraires*, n° 1, 1980, p. 211-244.

MARSOLAIS, Gilles, « Denys Arcand : un pessimisme justifié? », *Vie des Arts*, n° 20, 1975, p. 64-65.

MONIÈRE, Denis, « Une lecture politologique des *Normes* de Maurice Séguin », dans Robert Comeau et Josiane Lavallée (dir.), *L'Historien Maurice Séguin : Théoricien de l'indépendance et penseur de la modernité québécoise*, Québec, Septentrion, 2006, p. 106-113.

PLEAU, Jean-Christian, *La Révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, 273 p.

POIRIER, Christian et Mélissa THÉRIAULT, « Cinéma, éthique et politique. La société québécoise au prisme de *Réjeanne Padovani* », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 13, 2012 [en ligne] www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-13-hiver-printemps-2012-le-cinema-quebecois-et-les-autres-arts-dirige-par-elspeth-tulloch/article-hors-dossier/cinema-ethique-et-politique-la-societe-quebecoise-au-prisme-de-rejeanne-padovani-par-christian-poirier-et-melissa-theriault [consulté le 28 janvier 2017].

RAMONET, Ignacio, *La Tyrannie de la communication*, Paris, Éditions Galilée, 1999, 290 p.

RUDIN, Ronald, *Faire de l'histoire au Québec*, Québec, Septentrion, 1998, 280 p.

TADROS, Jean-Pierre, « *Réjeanne Padovani* : Un film dramatique pour provoquer une série de sentiments », *Cinéma Québec*, n° 1, 1973, p. 17-23.

TOUSIGNANT, Pierre, « La genèse de l'interprétation du maître à penser de l'École néo-nationaliste », dans Robert Comeau (dir.), *Maurice Séguin*, Montréal, VLB, 1987, p. 62-71.

TRÉPANIÉ, Pierre, « De Lionel Groulx à Maurice Séguin : Mutation ou développement? », dans Robert Comeau et Josiane Lavallée (dir.), *L'Historien Maurice Séguin : Théoricien de l'indépendance et penseur de la modernité québécoise*, Québec, Septentrion, 2006, p. 41-63.

VANASSE, Michel L., « *Réjeanne Padovani* », *Séquences*, n° 74, 1973, p. 26-27.

VÉRONNEAU, Pierre, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire? », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, n° 1, 2008, p. 75-108.

WALLOT, Jean-Pierre, « À la recherche de la nation : Maurice Séguin », dans Robert Comeau (dir.), *Maurice Séguin*, Montréal, VLB, 1987, p. 31-61.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Olivier Lemieux est aux études doctorales en Administration et politiques de l'éducation à l'Université Laval. Titulaire d'un baccalauréat en Histoire et d'une maîtrise en Études politiques appliquées de l'Université de Sherbrooke, ses principaux travaux traitent des fondements politico-idéologiques de l'enseignement de l'histoire du Québec au niveau secondaire. Il a publié divers articles sur des questions identitaires notamment dans le *Bulletin d'histoire politique* et la revue *Histoire engagée*. Enfin, en matière de cinéma, il a publié un article sur les films de Pierre Falardeau dans les *Cahiers de recherche en politique appliquée*.