

André Leroux : l'homme qui aimait trop Pauline Kael

Marcel Jean

Numéro 155, décembre 2011, janvier 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66694ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2011). André Leroux : l'homme qui aimait trop Pauline Kael. *24 images*, (155), 40–41.

ANDRÉ LEROUX : L'HOMME QUI AIMAIT TROP PAULINE KAEL

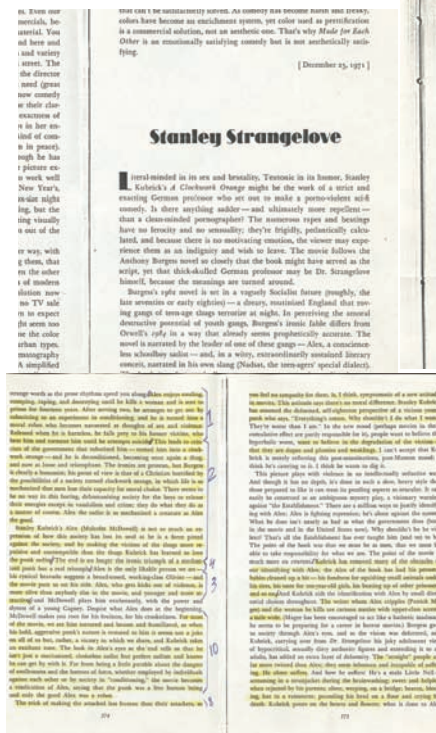
par Marcel Jean

EN 1986, L'ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES CRITIQUES DE CINÉMA (AQCC) CRÉE UN PRIX André-Leroux décerné au meilleur moyen métrage québécois de l'année. Les membres de l'AQCC désirent par ce prix rendre hommage à un critique québécois querrelé, décédé peu de temps auparavant. En 1995, toutefois, le prix est renommé sèchement prix de l'AQCC pour le meilleur moyen métrage québécois de l'année. Le tout se fait sans explication. Étrange! Les raisons de ce changement de dénomination se trouvent peut-être dans l'admiration que Leroux portait à la célèbre critique américaine Pauline Kael...

Collaborateur de *Séquences*, du *Devoir* et de *Cinéma Québec*, André Leroux fut l'un des critiques de cinéma les plus respectés au Québec, du milieu des années 1960 à la fin de 1970. Critique de cinéma au *New Yorker* de 1968 à 1991, Pauline Kael fut longtemps la star de la critique américaine, personnalité influente qui fut l'un des instruments de l'avènement du nouvel Hollywood. Adorant la controverse, Kael contribua à installer Coppola, Scorsese et Altman au haut de la liste des cinéastes américains tout en se moquant de la politique des auteurs émanant des *Cahiers du cinéma*, théorie qu'Andrew Sarris, de *Village Voice*, défendait aux États-Unis. Son influence fut telle auprès de nombreux critiques américains que ses ennemis, tournant ses disciples en dérision, surnommèrent ceux-ci les « Paulettes ».

Dans le numéro 48 de la revue *Séquences*, en février 1967, André Leroux, alors jeune critique, signe un texte intitulé « Une nouvelle critique », dans lequel il attaque sévèrement les *Cahiers du cinéma* : « On ne jure plus que par les *Cahiers*. Ceux-ci glorifient et exaltent de façon fort tempétueuse l'activité de certains cinéastes (Minnelli, Lewis, Fuller...). Ils défendent avec acharnement certains films absolument inintéressants et témoignent du plus mauvais goût (*L'amour à la chaîne* de Claude de Givray). Ils se complaisent à élaborer de minutieuses exégèses d'une quelconque portée métaphysique sur l'œuvre de Jerry Lewis. Est-ce sérieux? »

Leroux poursuit : « Les films de Samuel Fuller, ce bon technicien américain, renferment, selon ces savants polémistes, des significations d'une infinie profondeur. Tous accueillent avec un délire effréné les œuvres



les plus récents de Hitchcock et de Hawks. » Très en verve, Leroux ajoute : « Cette critique s'engage donc dans les sentiers tortueux d'un intellectualisme outrancier. Toutes les interprétations, digressions et divagations sont maintenant permises sur le septième art. » Idéologiquement opposé aux *Cahiers du cinéma*, André Leroux était donc prédisposé à apprécier le travail de Pauline Kael. Ce qu'il fit, un peu trop, même...

Le 1^{er} janvier 1972, Pauline Kael publie un texte intitulé « Stanley Strangelove », qui constitue une descente en flammes de *A Clockwork Orange*. Dans le numéro de mars-avril 1972 de *Cinéma Québec*, André

Leroux signe aussi une critique négative consacrée à ce film, sous le titre « Une mystification ». Leroux ne croyait pas si bien dire, car si les deux textes diffèrent dans leur premier paragraphe, les choses se corsent dès le milieu du deuxième, alors que le texte de Leroux devient ni plus ni moins que la traduction française de celui de Kael. À partir de ce point, 70 % de la critique signée par Leroux correspond à 50 % du texte signé par Pauline Kael. Des exemples? Passons sur les parties plutôt descriptives de l'histoire racontée où les similitudes pourraient relever de la simple coïncidence pour nous concentrer sur les segments plutôt

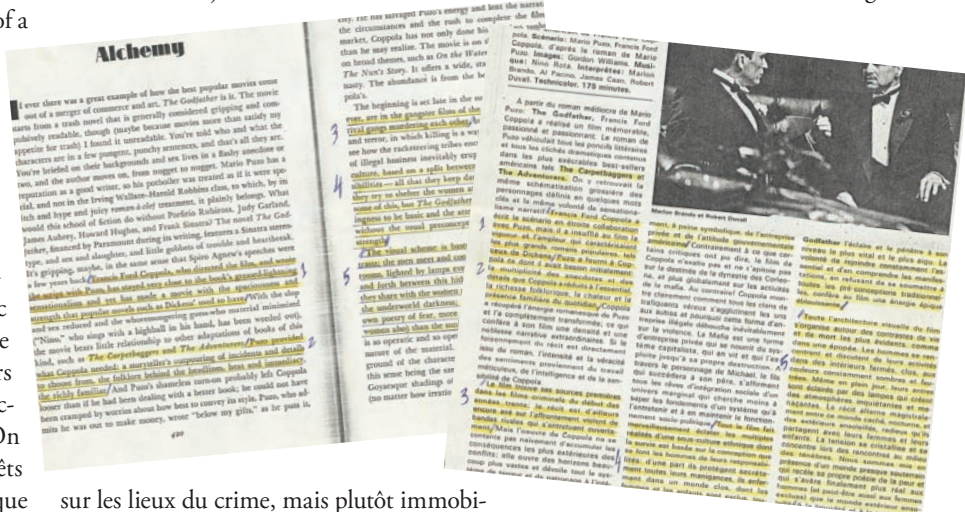
critiques, comme celui-ci où sont abordées les différences entre le roman d'Anthony Burgess et le film de Kubrick : Kael écrit « Kubrick has removed many of the obstacles to our identifying with Alex; the Alex of the book has had his personal habits cleaned up a bit – his fondness for squishing small animals under his tires, his taste for ten-years-old girls, his beating up of other prisoners, and so on. » Sous la plume d'André Leroux, on peut lire : « Or, tous les obstacles empêchant notre identification à Alex ont soigneusement été balayés. Dans le roman, Alex prend plaisir à écraser de petits animaux, à battre d'autres prisonniers, et a un goût très particulier pour les petites filles de dix ans. »

Un autre exemple ? Chez Kael : « Kubrick seems infatuated with the hypnotic possibilities of static setups; at times you feel as if you were trapped in front of the frames of a comic strip for a numbing ten minutes per frame. [...] When Alex comes home from prison, his parents and the lodger who has displaced him are in the living room; Alex appeals to his seated, unloving parents for an inert eternity. Long after we've got the point, the composition is still telling us to appreciate its cleverness. » Chez Leroux : « Il faut voir avec quelle assurance et quelle complaisance Kubrick semble fasciné par les pouvoirs apparemment hypnotiques de ses constructions visuelles constamment statiques. On se croirait devant une série de tableaux prêts à être accrochés aux murs. Ainsi, lorsque Alex retourne au domicile familial après avoir subi le traitement, il est confronté à ses parents et au nouveau locataire, tous confortablement assis au salon. [...] Or le plan, toujours inébranlablement fixe, s'étire inutilement pour que nous puissions en admirer l'intelligente organisation plastique. »

Troisième exemple, concernant cette fois l'appréciation de la scène de l'affrontement avec le gang rival, où le spectateur est témoin d'une tentative de viol sur l'air de *La gazza ladra* de Rossini. Pauline Kael écrit : « Do people notice things like the way Kubrick cuts to the rival teen-age gang before Alex and his hoods arrive to fight them, just so we can have the pleasure of watching that gang strip the struggling girl they mean to rape? Alex's voice is on the track announcing his arrival, but Kubrick can't wait for Alex to arrive, because then he couldn't show us as

much. That girl is stripped for our benefit; it's the purest exploitation. » Dans le texte de Leroux, on peut lire : « Ainsi dans une longue séquence, un gang rival de celui d'Alex déshabille une fille et se prépare à la violer. Kubrick se croit obligé de tout montrer même s'il annonce, en contrepoint sonore, l'arrivée d'Alex et de ses compagnons. S'il avait attendu l'arrivée d'Alex pour nous montrer le comportement de la bande rivale, Kubrick n'aurait pas eu le plaisir de nous décrire minutieusement les longs préparatifs du viol, car l'affrontement se serait immédiatement déroulé. La jeune fille est déshabillée pour notre seul plaisir de spectateur. » Détail révélateur, la description de la scène faite par Kael et Leroux, identique dans les deux textes, est biaisée et en conséquence ne correspond pas exactement au film. En effet, Alex et sa bande ne sont jamais montrés arrivant

ron 40 % du texte de Leroux qui semble puisé dans le long texte de Kael (les parties litigieuses concernent un peu moins de 20 % de celui-ci). Parmi les éléments les plus éloquentes se trouve le fait que Kael compare le roman de Mario Puzzo à deux best-sellers médiocres de Harold Robbins, *The Carpetbaggers* et *The Adventurers*. Leroux reprend exactement la même comparaison, pour en tirer les mêmes conclusions où Dickens est convié ! On peut ainsi lire chez Kael : « Francis Ford Coppola, who directed the film, and wrote the script with Puzzo, has stayed very close to the book's greased-lightning sensationalism and yet has made a movie with the spaciousness and strength that popular novels such as Dickens' used to have. » Puis, chez Leroux : « Francis Ford Coppola a écrit le scénario en étroite collaboration avec Puzzo, mais il a insufflé au film la vigueur et



sur les lieux du crime, mais plutôt immobiles, bien installés au fond du théâtre désaffecté, leur posture suggérant qu'ils ont été eux aussi témoins de la scène, ce que tend d'ailleurs à confirmer la voix hors champ d'Alex. Curieusement, les deux critiques font ici exactement le même raccourci qui arrange bien leur thèse...

André Leroux a publié des centaines de textes. Plusieurs portent sur le cinéma québécois et comptent parmi les plus éclairants de leur époque. On ne peut toutefois pas ramener ces emprunts à Pauline Kael à une simple et unique erreur de parcours. En effet, d'autres textes montrent la même propension à « s'inspirer » de la grande dame. Parmi ceux-là, un texte portant sur *The Godfather* de Coppola. La critique de Kael, intitulée « Alchemy », est publiée le 18 mars 1972. Celle de Leroux dans le numéro de mai/juin 1972 de *Cinéma Québec*. Ici, c'est envi-

l'ampleur qui caractérisaient les plus grands romans populaires, tels ceux de Dickens. » Le reste est à l'avenant : alors que Kael écrit que « Brando's acting has mellowed in recent years », Leroux remarque que « Brando, dont le jeu s'est assoupli pendant ces dernières années [...] ». Quand Kael parle du « sunny false Eden in which they try to shelter the women and children », Leroux remarque qu'ils « se créent un Eden merveilleux, un monde de surface lumineux où ils essaient de mettre à l'abri les femmes et les enfants. » Et nous pourrions citer ici une dizaine d'autres exemples du genre...

Woody Allen a dit un jour à propos de Pauline Kael : « Elle a tout ce dont un grand critique a besoin, sauf le jugement. » André Leroux admirait tellement madame Kael qu'il semble qu'il ait tout fait pour que la formule s'applique aussi à lui.