

Tombeau de Pauline Kael

André Lavoie

Volume 20, numéro 2, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33296ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, A. (2002). Tombeau de Pauline Kael. *Ciné-Bulles*, 20(2), 52–55.

Tombeau de Pauline Kael

PAR ANDRÉ LAVOIE

L'automne dernier, quelques jours avant la destruction des tours jumelles du World Trade Center à New York, un autre monument, intellectuel celui-là mais reflétant tout autant la complexité paradoxale de cette métropole du meilleur et du pire, venait de disparaître. Le 3 septembre 2001, Pauline Kael, la célèbre critique de cinéma de l'hebdomadaire *The New Yorker*, s'éteignait à l'âge de 81 ans des suites de la maladie de Parkinson, qui l'avait déjà forcée à déposer sa plume en 1991. Au cours de la décennie 1990-2000, une seule question venait aux lèvres de ses collègues ainsi que de ses nombreux admirateurs (sans compter tous ses détracteurs!) après le visionnement d'un film de Clint Eastwood, Brian De Palma ou Robert Altman: «Qu'en penserait Pauline?»

Il y a tout de même quelque chose d'étrange dans ce culte autour de cette grande figure de la critique américaine, une icône reconnaissable entre toutes, même si elle fuyait les médias électroniques et préférait sa maison victorienne du Massachusetts à la frénésie new-yorkaise puisque la dame, avec le salaire que lui accordait *The New Yorker*, ne pouvait se payer le luxe de vivre dans la métropole. Kael a longtemps et souvent dénoncé l'«auteurisme», décrochant quelques flèches au passage à l'endroit d'Andrew Sarris (il avait affirmé: «Pauline is loved by people who don't know movies»¹), son «rival» du *Village Voice* plus enclin à célébrer les vertus du réalisateur tout-puissant. Kael ne craignait jamais d'afficher des goûts que plusieurs qualifiaient de «plébéiens», lire «hollywoodiens». Cette Californienne installée sur la Côte Est pendant les années 1960 est devenue l'objet d'une admiration sans borne auprès de l'intelligentsia et d'une foule d'aspirants critiques qui l'ont souvent imitée, mais rarement égalée; on les surnommait d'ailleurs les «Paulettes»².

«Souvent dans l'erreur, jamais dans le doute»³, c'est ce qu'affirmait Sarris il y a plus de 20 ans à propos de Kael qui

a fait la pluie, le beau temps et bien des vagues au *New Yorker*, de 1967 à 1991. Mais elle n'en était pas à ses premières armes en débarquant à New York, ayant déjà aiguisé ses crayons et affûté ses couteaux à San Francisco dans différents magazines (dont les réputés *The New Republic* et *Sight & Sound*) et à la radio. La toute première critique «professionnelle» de cette diplômée de philosophie de l'Université Berkeley fut consacrée à *City Lights* de Chaplin en 1953; au *New Yorker*, elle donnera le coup d'envoi à sa carrière avec *Bonnie & Clyde* d'Arthur Penn, mettant en vedette Warren Beatty, qu'elle retrouvera plus tard à Los Angeles dans de curieuses circonstances.

Suffit-il d'écrire dans l'un des magazines les plus respectés parmi l'élite intellectuelle des États-Unis pour obtenir une célébrité que bien des collègues de Kael lui enviaient? Quelle était la véritable potion magique de cette critique pour faire autorité à ce point et connaître une renommée aussi durable qu'exceptionnelle? Il y a plusieurs facteurs qui expliquent le phénomène du «Kaelisme», surtout pendant la décennie 1970-1980, alors qu'à ses débuts on lui reprochait un ton académique, universitaire, qu'elle délaissera par la suite, au grand dam de plusieurs.

Les ingrédients du «Kaelisme»

Beaucoup disaient qu'il était préférable de lire une critique de Pauline Kael après avoir vu le film plutôt qu'avant; la raison étant qu'elle n'était pas avare de détails, décrivait

«Cela m'a toujours plu de parler des films avec ma famille et mes amis, mais là je me suis rendu compte à quel point c'était plus important pour moi que pour eux. Je pouvais me souvenir en détail de ce que j'avais vu à l'âge de quatre ou cinq ans, assise sur les genoux de mes parents, alors qu'ils me croyaient endormie. À l'université, j'ai eu des ennuis avec les garçons à cause de cela. À l'époque, on emmenait les filles au cinéma et on attendait d'elles qu'elles soient contentes — n'oubliez pas qu'elles étaient les invitées. Quand je commençais à discuter, les garçons avec qui je sortais se fâchaient parfois, dès que je m'enthousiasmais trop, cela devenait gênant. Et je me souviens très bien: c'était la comédie des frères Ritz, *Kentucky Moonshine*. J'avais tellement hurlé de rire que mon ami (il est devenu magistrat depuis) m'a dit qu'il ne me sortirait plus jamais. Donc, nous avons rompu, et j'ai trouvé un autre "boy friend" presque aussi fou de cinéma que moi. [...]

«Aux États-Unis, les compagnies organisent des projections pour les journalistes qui les intéressent le plus. J'évite au maximum d'accepter ce genre de faveurs, je vais dans les salles comme tout le monde, ou aux simples projections de presse. J'aime bien aller au cinéma le soir, et si possible, avec des amis. Je suis grégaire de nature, et il y a quelque chose d'un peu anormal à se rendre au cinéma seul, ou quand il fait beau.»

(KAEL, Pauline, «Devenir critique de cinéma», *Le Devoir*, 4 février 1978, p. 42)

1. NOBILE, Philip, «Adler vs Kael», *New York*, 11 août 1980, p. 27.

2. Pendant sa retraite, plusieurs lui ont reproché d'influencer de nombreux jeunes critiques, de les «placer» dans différents médias, grâce à ses relations. À cela elle répondait que, si c'était vrai, comment aurait-elle pu les encourager à acclamer des films comme *Unforgiven* de Clint Eastwood, *The Piano* de Jane Campion et *Naked* de Mike Leigh...?

3. SARRIS, Andrew, «The Queen Bee of Film Criticism», *The Village Voice*, 28 juillet 1980.

avec une minutie quasi maniaque les bonnes comme les mauvaises scènes, tout en reprenant les répliques les plus percutantes. Et ce qui ne manquait pas de fasciner le lecteur, même encore aujourd'hui, c'était cette capacité de mémorisation exceptionnelle (elle voyait rarement un film deux fois) qui lui permettait d'exposer toute l'armature d'une œuvre pour en déceler la faille, ou pour en révéler le génie. À la source de ce don, il y a sans doute l'époque, difficile, où Kael était propriétaire de salles de cinéma dans les années 1940, ayant rédigé des centaines de fiches résumant les intrigues des films qu'elle proposait, si bien faites qu'elles furent reprises par d'autres compagnies à travers tous les États-Unis.

Mais la dame ne pratiquait pas que l'art méticuleux de la dissection; elle maîtrisait aussi une arme redoutable, celle de l'ironie, et les victimes de la Kael pansent encore les plaies de leur orgueil blessé. Celles-ci sont d'ailleurs nombreuses et, contrairement à ce que la réputation du **New Yorker** pouvait laisser croire, elles se recrutaient autant chez les «auteurs», que chez les tâcherons, sans compter qu'elle s'attaquera à des films que plusieurs qualifieraient d'intouchables. La liste est nombreuse, impressionnante: **2001: A Space Odyssey** de Stanley Kubrick, un film amateur «unendurably boring» et **A Clockwork Orange** «the work of a strict and exacting German professor who set out to make a porno-violent sci-fi comedy»; **Zabriskie Point** de Michelangelo Antonioni, une œuvre «anti-américaine»; **Dirty Harry** de Don Siegel, le tout premier de la série, «a deeply immoral movie»; **L'Année dernière à Marienbad** d'Alain Resnais, «the snow job in the ice palace».

De nombreuses stars ou figures incontournables du cinéma américain subiront aussi ses foudres, à commencer par Clint Eastwood, qui fut sans doute plus réjoui qu'attristé d'apprendre le décès de la dame. Jamais la vedette de **Dirty Harry** n'a trouvé grâce aux yeux de Kael, sauf dans les westerns-spaghetti de Sergio Leone et dans **In the Line of Fire** de Wolfgang Petersen. En résumé, elle considérait qu'Eastwood ne pouvait être qualifié de mauvais acteur puisqu'il faut faire quelque chose pour mériter le titre d'acteur... Dans sa célèbre critique de **Dances with Wolves** de Kevin Costner, où elle descend le film en flammes, elle conclut que la star a autant de plumes dans le cerveau que dans les cheveux. Et devant Ali MacGraw, pour expliquer

«What mistakes are critics guilty of?
— We tend to exalt the works that we're emotionally and intellectually ready for. And we expect the audience to be in the same spot in their life that we are. There are teenagers who think that **Grease** or **Titanic** is the greatest movie ever made — it may be indeed the greatest movie they've seen. After all, their parents might have thought **Gone With the Wind** or **Five Easy Pieces** was the greatest movie ever made. Critics have engaged with so many works they may forget that the young audience now has engaged with relatively few. Only a twerp would castigate an audience for its enjoyment of something. It's like a hectoring teacher telling a class that what they're howling at isn't funny. The most a critic can do is to try to understand the audience's responses — and maybe enlarge them a tiny bit.»
(SAWHILL, Ray, «A Talk With Pauline Kael», **Newsweek**, vol. 131, n° 25A, Été 1998, p. 94)



Pauline Kael

son peu de charisme, elle tentera une explication cinglante, celle voulant que l'actrice aurait étudié l'art dramatique sous la direction de Natalie Wood!

Il n'y a pas de doute: pour une intellectuelle de sa trempe, Pauline Kael avait des goûts à tout le moins singuliers. Tous connaissent sa préférence pour les «bad boys» de Hollywood, les Martin Scorsese, Robert Altman, Brian De Palma, William Friedkin, Stanley Kramer, Sam Peckinpah, allant même jusqu'à défendre avec l'énergie du désespoir certains de ces cinéastes (particulièrement Kramer et Friedkin) alors que suintaient de partout les limites évidentes de leur talent respectif.

Même tentation d'aller à contre-courant du côté des acteurs (elle avoue un faible pour Cary Grant, Marlon Brando, Warren Beatty, Debra Winger, Barbra Streisand et Robin Williams), de défendre des figures parfois mal-aimées de la critique nord-américaine: sans doute faut-il y voir une volonté d'affirmer son autonomie, de résister aux trafics d'influence mais également de faire un pied de nez à une certaine élite et surtout, ironiquement, à celle qui fréquente les cinémas d'art et essai («The educated American is a social worker at heart⁴.»). Car, pour Kael, le cinéma est peut-être un art mais il s'agit, d'abord et avant tout, d'un art populaire, et les critères pour l'évaluer ne doivent pas être dictés par un establishment quelconque, culturel, social ou autre. Chez Pauline Kael, la pseudo-objectivité compte moins qu'une subjectivité parfaitement admise, quitte à nager (parfois vigoureusement) à contre-courant. À ceux qui lui reprochaient de faire l'apologie de films tels **Carrie** de Brian De Palma ou **Taxi Driver** de Martin Scorsese, elle répondra: «If you're afraid of movies that excite your senses, you're afraid of movies.»

4. ANSEN, David, «The Passion of Pauline», **Newsweek**, 18 mars 1991, p. 59.



Clint Eastwood ne l'a pas toujours trouvée drôle...

Les errances de Pauline

Une telle popularité, surtout pour une critique dont chaque phrase, chaque jugement étaient analysés à la loupe, les faux pas sont inévitables et, bien évidemment, la collaboratrice étoile du *New Yorker* a vu son éclat pâlir quelques fois. Il faut aussi souligner que la star Kael a brillé de tous ses feux, surtout pendant les années 1970, époque où ses enfants chéris (De Palma, Scorsese, Coppola, Altman) étaient au sommet de leur art. De son propre aveu, après cette période florissante, le bonheur d'aller au cinéma a rapidement cédé le pas à celui d'écrire — mais rarement de répondre à ses détracteurs, une tâche qui occupait parfois plus de temps que l'écriture même de ses articles...

Une subjectivité admise, soit, mais Pauline Kael utilisait parfois des comparaisons hasardeuses et ses débordements d'enthousiasme étaient, disons-le, mal maîtrisés. Même

*«What do you think about the esteem in which Clint Eastwood is now held? — As a director? It's a delicious joke — further proof that there's no such thing as objective judgment in the arts. I did think Eastwood's performance in **In the Line of Fire** was one of the best he's ever given, perhaps the best. But when he was fun in his early movies, it wasn't because of his acting skill, and now that he has a little skill he's lost the spaghetti sexiness that made him fun. He's all sinews. He has become a favorite of intellectuals just when he's losing his mass audience. It has to be a consolation prize.»* (ESPEN, Hal, «Interview: Kael Talks», *The New Yorker*, n° 70, 21 mars 1994, p. 140)

encore aujourd'hui, ce n'est pas sans étonnement que l'on relit sa critique du controversé film de Bernardo Bertolucci, *Last Tango in Paris*: l'œuvre aurait causé chez elle un choc semblable à celui de la création du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, le 29 mai 1913. Ah bon?

On n'attaque pas impunément les stars de l'intelligentsia new-yorkaise. Renata Adler l'a appris à ses dépens quand, en 1980, dans un texte intitulé «The Perils of Pauline» et commandé par le *New York Review of Book* pour souligner la sortie d'un recueil de critiques de Kael, *When the Lights Go Down*, elle dénonce sa trop grande notoriété, son «obsession de l'invective», et ajoute: «The degree of physical sadism in Ms. Kael's work is, so far as I know, unique in expository prose⁵.» Également collaboratrice au *New Yorker* (cette position rendait l'attaque encore plus polémique), elle recense toute une série d'erreurs qui, mises bout à bout, suscitent un certain malaise. On a bien sûr accusé Adler de mesquine jalousie mais, pendant toute la période qu'a duré la tempête, Kael s'est retranché derrière un «no comment» qui a jeté quelques doutes sur sa crédibilité et sur son professionnalisme. Plusieurs n'ont pas manqué de comparer Adler à un redoutable journaliste du *Washington Post* fouillant le scandale du Watergate: Kael devenait son Richard Nixon... sans pour autant réussir à entraîner sa chute.

En 1979, à la fin de la décennie la plus glorieuse de Pauline Kael, elle décide de prendre une année sabbatique (soulignons qu'elle n'écrit que six mois par année au *New Yorker*), et cette Californienne fortement identifiée aux cercles intellectuels de la Côte Est se retrouve à Hollywood, à l'invitation de son ami Warren Beatty. Elle y sera productrice, au grand étonnement de tous, mais pas de Kael: «[...] I think he was fundamentally right that I would make a good producer... because he said what I do in a review after a movie comes out is what needs to be done ahead of time⁶.» L'argument est valable mais devant la dure réalité de Hollywood, Kael reconnaîtra qu'elle n'a ni la force, ni la diplomatie, ni la patience pour se battre pour des projets, des scénarios, qui ne relèvent pas de sa propre écriture. Dès 1980, elle reprendra son trône au *New Yorker* jusqu'à sa retraite, en 1991.

La passion du cinéma en héritage

Si, depuis quelques mois, les «Paulettes» et les autres portent le noir en signe de deuil pour respecter la mémoire d'une critique qu'ils vénéraient malgré ses errances, ses erreurs et ses égarements passagers, son départ marque encore davantage le grand vide laissé derrière elle. On pourrait discuter longtemps sur ceux qui la considèrent

5. NOBILE, Philip, «Adler vs Kael», *New York*, 11 août 1980, p. 27.

6. MANUEL, Bruce, «Critic Pauline Kael — Sharp Eye on Hollywood», *The Christian Science Monitor*, 11 août 1980.

comme «the best critic in the world», mais il apparaît évident que son style mordant, sa grande capacité d'analyse et ses partis pris audacieux ont fait d'elle un cas de figure unique dans les annales de la critique américaine. De plus, ceux qui l'admiraient ne manquaient pas de l'opposer à tout un courant européen, principalement français, dont les goûts devaient forcément être à l'opposé de ceux du grand public pour être valables; une attitude qu'exécrait Pauline Kael.

Sa disparition met une fois de plus en lumière la position relativement fragile de la critique dans le contexte nord-américain, particulièrement à une époque de concentration de médias, de triomphe de la pensée unique et d'une expansion vertigineuse des moyens promotionnels qui contrecarrent, voire anéantissent, les opinions discordantes. Dans ce tourbillon, même la voix de Pauline Kael serait en pratique noyée, étouffée, marginalisée.

Plusieurs rêvaient d'une autobiographie où la Kael évoquerait son amitié pour Jean Renoir, ses prises de bec avec John Cassavetes, une explication pour le peu d'intérêt qu'elle portait au travail de Rainer Werner Fassbinder, ses démêlés avec l'éditeur du *New Yorker*, William Shawn, et le plaisir de la lire sur des acteurs qui ont émergé après sa retraite et qu'elle admirait: Judy Davis, Daniel-Day Lewis... et la voix de Morgan Freeman! À ceux-là elle répétait que l'on pouvait reconstruire le fil de son existence en se plongeant dans ses critiques. Après avoir publié de nombreux recueils, la somme de son travail se retrouve dans *Pauline Kael For Keeps: 30 years at the movies* (New York, Penguin Group, 1994, 1291 p.), où tous ses articles importants (et pas que sur des films majeurs...) s'y retrouvent, en ordre chronologique.



Il ne faut pas nécessairement la lire pour la prendre bêtement comme modèle, mais s'en inspirer, ne serait-ce que pour se dégager de maîtres à penser qui n'observent le monde, et le cinéma, que d'une manière froide, désincarnée, sans passion. Et nous permettre, autant à titre de critique que de cinéophile, d'admettre ses goûts, ses choix... et de ne pas avoir peur de les défendre, envers et contre tous. C'est, sans aucun doute, le plus bel héritage que pouvait nous léguer Pauline Kael. ■

«Movies for her are not a circus. They are neither an escape nor a hobby nor even a job. They are accepted, familiar part of ordinary life, like breathing or breakfast, and they become the same for us while we read her. She helps us while we read her. She helps to believe not only in movies but in criticism.»
(WOOD, Michael, «Home in the Dark», *The New York Times Book Review*, 6 avril 1980, p. 20)

COUPON D'ABONNEMENT À LA REVUE CINÉ-BULLES

- Abonnement d'un an / 4 numéros**
Québec et Canada: 22,95 \$ (taxes comprises)
À l'étranger 40 \$
- Nouvel abonnement**
à partir du Vol. ____ n° ____
ou du numéro en cours ____
- Réabonnement**

Nom: _____

Organisme ou compagnie: _____

Adresse: _____

Ville: _____

Code postal: _____ Téléphone: _____

Abonnement-cadeau fait par: _____

CHÈQUE OU MANDAT À L'ORDRE DE L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC
4545, av. Pierre-De Coubertin • C.P. 1000, Succursale M • Montréal (Québec) H1V 3R2
Téléphone: (514) 252-3021 poste 3413 • Télécopieur: (514) 251-8038 • Courriel: cinebulle@loisirquebec.qc.ca