

## *Crooklyn*

Johanne Larue

---

Number 172, May–June 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59453ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Larue, J. (1994). *Crooklyn*. *Séquences*, (172), 37–38.

la Fontaine (Julie), Dominique Michel (Aline Jobin), Yves Jacques (Jean-François Gobeil), Patricia Tulasne (Charlotte Dubreuil), Benoit Brière (Caméraman Gourmand), Gilbert Lachance (Rémi), Jean L'Italien (Roger) — **Prod.:** Richard Sadler et Jacques Dorfmann — Canada/France — 1994 — 93 minutes — **Dist.:** Malofilm Distribution

## Crooklyn

**A** mon avis, *Crooklyn* est sûrement le film le plus décevant de Spike Lee. On ne se réjouit jamais de voir un bon cinéaste s'investir pendant deux ans sur un projet qui, au bout du compte, finit dans la médiocrité. Le ratage s'avère ici d'autant plus dommage que, pour la première fois depuis longtemps, Spike Lee fait de son personnage principal une héroïne. Le scénario de *Crooklyn* provient en partie des réminiscences de la soeur du cinéaste, Joie Susannah Lee. Cette dernière a puisé à même ses souvenirs d'enfance pour nous livrer une chronique consacrée à sa jeunesse passée à Brooklyn, au début des années 70. Je ne sais si la faute revient à l'auteure ou aux scénaristes subséquents, dont font partie le cinéaste et un troisième membre de la famille, Cinqué Lee, mais il apparaît très tôt que la structure même du scénario fait défaut. Et c'est là le problème majeur du film.

Par exemple, ce n'est qu'après avoir visionné tout le film que le spectateur comprend enfin que le récit avait comme but principal de montrer les liens unissant la jeune héroïne, Troy, à sa mère, Carolyn. Ironiquement, l'importance de cette dernière nous est révélée par son absence. Le personnage meurt dans les dernières minutes du film, dialoguant ensuite avec son enfant par delà la mort. Ce sont là les seuls véritables moments d'intimité entre la mère et la fille; les seules scènes où Spike Lee délaisse le mode hystérique qui caractérise son film pour nous offrir quelques secondes d'introspection, voire même de contemplation. Ce n'est qu'alors qu'il nous émeut enfin. Avant cette accalmie, le film tourbillonne et part en tous sens, sans que l'on puisse distinguer une évolution véritable chez les personnages ou un sens concret à l'histoire. Durant les premières minutes du film, il est même assez difficile de savoir qui, du groupe d'acteurs présents à l'écran, deviendra le personnage principal. En fait, l'attente s'avère si longue que l'on finit par croire qu'aucun des protagonistes n'agira comme point d'ancrage et que *Crooklyn* se

veut une fresque sociale. Notons cependant, qu'ici comme ailleurs dans le film, la réalisation vient à la rescousse de cette scénarisation déficiente. Parmi les plans d'ouverture en mouvements, par ailleurs très beaux, un seul demeure fixe et nous renvoie l'image d'un personnage défiant l'oeil de la caméra. La petite Troy, le dos appuyé à un mur, se fait interpeller par quelqu'un hors champ. Elle ne dit mot mais affiche un sourire narquois. C'est par cette seule variation subtile dans la mise en scène que le cinéaste nous indique qui, du lot, deviendra l'héroïne. L'idée n'est pas bête, au contraire, mais il demeure frustrant de constater que le scénario n'emboîte pas le pas à la réalisation. Durant près d'une heure, l'écriture demeure *démocratique* à l'excès, l'histoire n'étant pas encore celle de Troy mais de toute sa famille et, par extension, du quartier au complet, sans que le tableau ne devienne jamais particulièrement intéressant, drôle ou touchant.

En fait, il faut attendre le voyage qu'effectue la petite pour relever une certaine originalité dans l'écriture et comprendre que le film veut adopter le point de vue de la fillette. Lorsque cette dernière va demeurer chez sa tante en Alabama, les auteurs se désintéressent de la vie à Brooklyn et fouille la psychologie de leur héroïne. De plus, Spike Lee a tourné tout ce passage, qui dure au moins vingt minutes, avec une lentille anamorphique. L'image s'en trouve comme dilatée, les personnages et les décors allongés à la verticale. L'effet est des plus comiques et souligne bien l'impression d'aliénation que ressent la

Zelda Harris,  
Alfre Woodard,  
Tse-Mach  
Wasahington,  
Delroy Lindo,  
Carlton Williams,  
Chris Knowings,  
et Sharif Rashid



jeune Troy au contact de ce nouvel environnement familial (sa tante vit dans une maison propre de banlieue au charme horriblement kitsch).

À l'origine, Joie et Cinqué Lee devait développer une série pour la télévision. Pas surprenant alors que *Crooklyn* revête l'apparence d'une chronique partiellement étoffée. Outre le filon mère-fille, on n'y trouve que des ébauches de personnages et de drames interpersonnels; des croquis qu'une émission télévisée étalée sur une ou plusieurs saisons aurait eu le temps de développer. Il faut ajouter à cet handicap celui, plus stylistique, d'une utilisation envahissante de la musique, plus précisément de chansons populaires. Au fil de sa carrière, Spike Lee a développé un penchant marqué pour le *tapissage* musical. Parfois l'effet s'avère brechtien — comme dans les films de Scorsese —. Le réalisateur nous distancie de l'émotion démesurée qu'affichent ses protagonistes en nous forçant à écouter la bande sonore qui commente l'action. Parfois encore, l'effet est expressionniste. Le volume assourdissant des chansons ajoute alors à la violence des sentiments exprimés verbalement et physiquement à l'écran. L'hystérie se fait ainsi *sculpture* audiovisuelle. Dans *Crooklyn* cependant, la même stratégie ne fait qu'exaspérer le spectateur car elle ne vient pas chapeauter une dramatique assez définie. Redondante, facile et complaisante, la musique érige un mur opaque entre regardés et regardants qui court-circuite toute communication. Faut-il préciser qu'il est alors impossible de ressentir la moindre compassion pour les personnages? Dans un film moderniste, la distanciation est un phénomène attendu, recherché même, mais *Crooklyn* se veut avant tout un drame humain. Spike Lee a même avoué avoir voulu tourner un film «familial», que tout un chacun pourrait apprécier. Il s'y est pris d'une bien drôle de façon.

Il est bien triste que le réalisateur n'ait pas voulu exploiter la mine d'or enfouie dans le scénario. Quelque chose de palpable et de profond se lit sur le visage d'Alfre Woodard dans les plans où elle s'adresse à la jeune Zelda Harris. Les deux actrices communiquent et créent... mais Spike Lee semble occupé ailleurs.

Johanne Larue

**CROOKLYN** — **Réal.:** Spike Lee — **Scén.:** Joie Susannah Lee, Cinqué Lee, Spike Lee — **Phot.:**



Arthur Jafa — **Mont.:** Barry Alexander Brown — **Mus.:** Terence Blanchard — **Son:** Skip Lievey — **Dir. art.:** Wynn Thomas — **Cost.:** Ruth E. Carter — **Int.:** Zelda Harris (Troy), Alfre Woodard (Carolyn), Delroy Lindo (Woody), David Patrick Kelly (Tony Eyes), Carlton Williams (Clinton), Sharif Rashed (Wendell), Tse-Mach Washington (Joseph), Christopher Knowings (Nate), Frances Foster (Tante Song), Patrice Nelson (Viola), Joie Susannah Lee (Tante Maxine), Snuffy (Spike Lee) — **Prod.:** S. Lee — **Etats-Unis** — 1994 — 132 minutes — **Dist.:** Universal

## Mina Tannenbaum

**C**omment peut-on être juif et français? C'est une question que les Nord-Américains se posaient dans les années 50 et au début des années 60. Aujourd'hui, avec le dégel des frontières, les vagues d'immigration de partout vers partout, les mariages mixtes, les familles aux nombreux traits d'union et surtout une toute nouvelle (?) ouverture d'esprit, les gens sont devenus citoyens du monde. Quel bonheur de pouvoir enfin parler de ce que l'on veut. Et de filmer ce qu'on avait toujours eu envie de filmer.

Il a fallu environ trois ans à Martine Dugowson pour mettre un point final au projet **Mina Tannenbaum**: six mois d'écriture, un an pour permettre au producteur Georges Benayoun de boucler le budget, trois mois de tournage, sept mois de montage, le mixage, la promo. Le résultat final: un des plus beaux films français qui aient jamais traversé l'Atlantique, l'histoire d'une amitié certes, mais où l'imagination se manifeste dans les images, le scénario, la musique et l'interprétation. La nuance, Martine Dugowson connaît ça: pas une virgule de trop dans les dialogues, des comédiennes qui jouent dans la retenue, des mouvements de caméra tout à fait originaux.

Lorsque Mina et Ethel naissent le même jour à la clinique Rotschild, elles ne se connaissent pas. Elles ne sont que deux parmi la dizaine de bébés que bercent les infirmières en une «valse de corridor» mémorable. Et lorsqu'elles se rencontrent enfin, on est en 1968, en mai naturellement, mais elles n'ont que dix ans, c'est leur propre petite révolution qui couve en elles. Mina est sombre, soucieuse (le bout incandescent de sa cigarette est montré en un immense gros plan «volcanique» à deux reprises), Ethel plus vivace, plus fantaisiste. Plus tard, devenues adolescentes, ce sont deux filles



Romane Bohringer

qui se complètent, mais qui vivent plus ou moins les mêmes situations: elles ne s'aiment pas telles qu'elles sont, leur physique les horripile, et lorsqu'elles se rencontrent sur «leur» banc ou dans un de ces cafés de jeunes «où on ne parle que de trucs nuls», elles regardent «passer les mecs» (la majorité d'entre eux pris au ralenti par la caméra-sentiment de Martine Dugowson).

La réalisatrice a eu la bonne idée de faire raconter l'histoire de Mina (et, par extension, celle de l'amitié qui la lie toute une vie à Ethel) par une cousine. Celle-ci apparaît tantôt en chair et en os tantôt en commentaires off. Ceux-ci rappellent beaucoup le cinéma de Truffaut par ses allers et retours, le ton de la voix et certains clins d'oeil au spectateur (par personnages interposés).

On n'a pas attendu **Mina Tannenbaum** pour reconnaître le talent de Romane Bohringer. **Les Nuits fauves** et **L'Accompagnatrice** ont fait d'elle une des plus sûres représentantes du jeune cinéma français d'aujourd'hui. Elle a réussi à perdre la moue de Charlotte Gainsbourg qu'elle avait dans ces films, gagnant de surcroît certains rôles (dont celui-ci) qu'on

avait destinés à cette dernière. De son côté, bien que découverte dans l'admirable **Van Gogh** de Pialat, Elsa Zylberstein effectue une montée en flèche dans le firmament des nouvelles venues. Son sourire à lui tout seul vaut le déplacement. Il faut aussi la voir rire aux éclats lors d'une interview qu'Ethel, le personnage qu'elle joue, essaie d'entamer avec une personnalité de la peinture, et l'entendre chanter «Il venait d'avoir dix-sept ans» ...avec Dalida. Moments uniques, qu'on voudrait conserver comme l'après-tennis de la Diane Keaton d'**Annie Hall**, ou l'avant-enlèvement de la Johanna der Steege de **L'homme qui voulait savoir**.

Un grand film donc, mais on aurait aimé suivre l'évolution des deux amies d'une façon plus étalée dans le temps. Plus de la moitié du film se déroule au cours des cinq dernières années. Mais c'est vraiment un détail. Car les deux filles sont d'un naturel tellement véridique qu'on a souvent l'impression qu'elles sont assises tout près de vous et qu'on les imagine se demander si vous êtes «le type cool» ou simplement «une immondice»...

Maurice Elia