

Diapo 1

Donnie Darko : jeux de contrastes, de miroirs, de trajectoires d'un film devenu culte

Céline ROCHON
Formation LAAC Clermont-Ferrand
8-9 novembre 2023

Sorti le 26 octobre 2001 aux États-Unis pour Halloween (date proche de la soirée d'Halloween du 30 octobre de l'intrigue du film), après avoir initialement rencontré des difficultés de financement, le film de Richard Kelly ne trouve pas le succès escompté en salle (dans un contexte post-Columbine de 1999 et un mois seulement après les attentats du 11 septembre - avec les turbulences aériennes suggérées dans la bande annonce, des éléments peu propices à un accueil enthousiaste du public, la sortie en salles est par conséquent limitée) mais est propulsé au rang de film culte lors de sa sortie DVD.

Œuvre mystérieuse, atypique, suscitant toujours interrogations, exploration de diverses exégèses et tentatives de décodage plus de 20 ans après sa 1^{ère} projection, un puzzle que chaque spectateur tente de reconstituer de façon totalement subjective, un labyrinthe dans lequel chacun peut se plaire à évoluer visionnage après visionnage.

Richard Kelly, âgé de seulement 25 ans en juillet 2000 lors du tournage de son 1^{er} long métrage, *Donnie Darko*, qu'il a écrit 3 ans auparavant, a même obtenu une version *Director's Cut* sortie en 2004, sans pour autant renier la version d'origine, modifiant quelques pistes sonores et rallongeant le film d'une vingtaine de minutes, offrant plus de réflexions aux spectateurs sur l'aspect spatio-temporel.

Le film réussit à capter les maux de son époque et même si le récit se situe dans les années 80, le réalisateur s'attache à parler du présent.

Le film est ressorti en salle dans une version restaurée en 2019.

Dès la séquence de pré-générique et l'ouverture du film, celui-ci tisse déjà sa toile invitant le spectateur à franchir peu à peu l'entrée d'un labyrinthe spatio-temporel.

Diapo 2

• Trajectoire(s)

Extrait pré-générique *Donnie Darko* (0'00''00 à 0'02''29)

L'ouverture dans le film, dans la séquence pré-générique, se fait par le son (auquel R. Kelly accorde beaucoup d'importance) avant même que le 1^{er} plan à l'image apparaisse.

Le tonnerre retentit sur le carton du logo de la production Pandora puis un fondu au noir. L'étrangeté s'introduit dans le film dès les premières secondes. Celle-ci se poursuit avec le 1^{er} plan qui s'ouvre sur un panoramique inhabituel dans son sens de lecture, de droite à gauche, laissant découvrir un paysage montagneux, au lever du jour, plutôt paisible en apparence, aux tons pastels auxquels le directeur de la photographie Steven Poster s'est montré attentif, contrastant avec cette bande son tourmentée. La partition de Michael Andrews, qui signe la BO, prend le relais dans une composition qui n'est pas sans rappeler celles de Badalamenti, le compositeur attitré de David Lynch, maître de l'inquiétante étrangeté au cinéma.

Diapo 3 Ce panoramique fait écho à une séquence miroir (une toute première avant beaucoup d'autres) à la fin du film où ce paysage est davantage en adéquation avec la bande son du début du film, rappelant le ciel apocalyptique de la séquence introductive et finale de *Take Shelter* de Jeff Nichols sorti en 2011. (**Extraits ouverture et fin**)

Le panoramique s'arrête sur un corps allongé en plein milieu de la route, la caméra opérant un mouvement vers l'avant qui répond à notre curiosité déjà piquée par le contraste son/image initial. Nous assistons très rapidement à l'éveil rassurant de ce corps, écartant ainsi la piste d'une mort accidentelle, potentielle hypothèse que la présence d'un vélo au bord de la route aurait pu confirmer. Quelques notes de piano accompagnent la levée de ce corps, puis la Steadicam, chère à Kubrick, tourne autour de celui-ci sans nous en révéler encore l'identité. Un plan de profil présente le principal protagoniste : un jeune homme en pyjama, décontenancé, perdu dans cet espace. Un nouveau panoramique nous le fait quitter momentanément en rétablissant le sens classique gauche-droite de lecture, le jour s'est maintenant levé pour faire apparaître un paysage plus identifiable, même s'il reste encore brumeux.

Diapo 4 Nouvelle trajectoire de la caméra, surprenante et peu conventionnelle : l'entrée dans le champ se fait par le bas pour accompagner l'éveil, celui d'un adolescent, en adoptant le code des *comics*, du super-héros en pleine initiation qui s'ouvre au monde qui l'entoure. La musique renforce cet effet avec l'arrivée de chœurs au synthétiseur (que l'on retrouve également dans les musiques de Badalamenti avec la voix de Julie Cruise dans *Blue Velvet*, *Mysteries of love* ou dans *Twin Peaks*, *main theme* ou *Nightsea Wind*, films dont R. Kelly assume totalement l'héritage – **extraits audio YouTube**).

Cela préfigure, d'ores et déjà, la mutation de l'adolescent, du super-héros qui s'apprête à prendre conscience du pouvoir qu'il a sur les événements, qui se prépare à découvrir et à accepter les forces surnaturelles dont il dispose.

Extrait YouTube *Peter Parker gets his powers* de Sam Raimi (sortie ciné mai-juin 2002 US/Fce- film post 11/09 lui aussi)

A noter que le 1^{er} X-men est sorti été 2000

La caméra devient fixe et c'est désormais le personnage qui opère une rotation en plein cadre, lui conférant le rôle principal. Le contraste est de nouveau présent sur l'expression de son visage. Encore déconcerté dans un premier temps, il se met à rire comme s'il avait saisi la saugrenuité de la situation, ce qui lui donne un temps d'avance sur le spectateur, pour qui l'énigme reste entière. Rien ne laisse encore entrevoir le somnambulisme du personnage (R. Kelly dresse, en fait, ici, une partie de son autoportrait d'adolescent et a finalement choisi Jake Gyllenhaal pour l'incarner à l'écran, après avoir dû renoncer à un 1^{er} acteur pressenti, Jason Schwartzman vu dans *Rushmore* de Wes Anderson, engagé dans un autre projet, ce qui lui a permis d'entrer en relation avec son oncle Francis Ford Coppola qui ne financera pas le film mais qui a laissé un livret de notes précieuses au jeune réalisateur)

Diapo 5 La caméra quitte le champ par la gauche pour laisser place au titre : Donnie Darko. L'allitération en D fait bien sûr penser à un nom de super-héros (Autre allitération en P cette fois avec Peter Parker. Une séquence en miroir confirme cette hypothèse quand Gretchen qui n'est pas encore « officiellement » sa petite amie lui fait cette remarque) et le choix graphique de la police qui grossit semble chercher à nous le présenter ainsi.

Diapo 6 Le halo de lumière qui vient l'effacer (et qui précède d'autres halos dans des séquences ultérieures, dont celle de l'œil du lapin dans le miroir de l'armoire à pharmacie de la salle de bain de Donnie) annonce les trajectoires temporelles à venir.

Un fondu au blanc cette fois vient clore le pré-générique.

Ainsi, dès les 2 premières minutes 30 du film, tout est déjà question de contrastes, de dualité, de miroirs à venir, cela créant déjà de l'étrangeté : fondu noir puis blanc / sens des pans/contraste son-image/séquence miroirs « explicatives » des questions en suspens ou simple reflet.

Les références à l'univers de Kubrick, de Lynch (le double ou le dédoublement dans *Lost Highway*) et aussi des *comics* sont déjà révélées : l'emploi de la Steadicam, l'expression changeante du visage de Donnie (puis route labyrinthe à venir), ambiance inquiétante, la musique, la mise en scène de la révélation du personnage... concourent à confirmer cette filiation.

Richard Kelly dit aussi avoir voulu faire référence à Montgomery Cliff dans *A place in the sun* (**extrait YouTube à 0'00''17**) pour le plan introductif de Donnie.

Diapo 7 *Twin peaks* pancarte en contrebas d'une autre montagne brumeuse

Diapo 8

• **Le(s) monde(s) de Donnie Darko**

Le contraste des trajectoires fait la transition pour nous faire découvrir le(s) monde(s) de Donnie Darko.

Extrait ouverture post-générique *Donnie Darko* Au fondu au blanc succède la descente de Donnie sur son vélo sur une route sinueuse qui n'est pas sans rappeler celle de l'ouverture de *Shining* et de l'arrivée de la famille Torrance à l'Overlook Hotel : **extrait *Shining*** (Cette arrivée à l'Overlook annonce l'entrée dans le labyrinthe final, ici toute la famille est embarquée sur cette route sinueuse, réf. à la *Donner Party*, // montagne brumeuse) La citation n'est bien sûr pas identique à l'original avec une différence majeure : dans *Donnie Darko*, on ne suit pas le véhicule à distance au moyen d'une caméra embarquée dans un hélicoptère, laissant découvrir les lacets, cette fois, la caméra embarquée à la même hauteur fixant le vélo et Donnie, seul, en pyjama poursuit son éveil, se frottant les yeux dans cette descente sinueuse, que nous empruntons même dans un plan subjectif.

Rien de semblable non plus dans le choix de la musique : c'est un titre à succès sorti en 1984 d'*Echo and the Bunnymen* (déjà un clin d'œil à Frank ?) *The Killing moon*, choix musical qui n'est pas laissé au hasard, le texte faisant allusion au manque de contrôle face à la mort. Ce n'est pas ce titre qui était initialement prévu par Richard Kelly qui préférait INXS avec *Never tears us apart* mais face à des problèmes de droits, il a opté pour ce titre du groupe anglais (tous les chansons pop des années 80 étaient déjà mentionnées dans le script. Kelly souhaitait intégrer *West end girls* des Pet Shop Boys pour le concours de danse des Sparkle Motion mais pour les mêmes raisons, il a dû renoncer et choisir pour *Notorious* de Duran Duran). Sa préférence initiale est effective dans la version *Director's Cut* (**extrait même séquence version *Director's Cut***), le titre d'Echo ayant été conservé mais déplacé lors de la séquence de la fête d'Halloween.

Un tracé, même linéaire, ne préfigure par pour autant une entrée rassurante dans le récit : dans *Lost Highway* de D.Lynch, l'ouverture se fait aussi par la route, rectiligne cette fois, mais le choix de mise en scène (toute comme la bande sonore) la rend d'autant plus angoissante (**extrait générique *Lost Highway***).

Lynch renouvelle cette entrée routière dans *Mulholland Drive*, empruntant l'itinéraire des hauteurs de Los Angeles cette fois (la séquence de *Donnie Darko* a d'ailleurs été tournée en Californie même si l'histoire est censée se dérouler dans l'Est des Etats-Unis, Kelly ayant vécu successivement en Virginie et en Californie). On ne peut cependant pas établir de lien direct avec *Donnie Darko*, la sortie des deux films étant concomitante en 2001, *Mulholland Drive* est sorti 2 semaines avant *Donnie Darko* aux États-Unis (**extrait ouverture *Mulholland Drive***)

C'est désormais une voie urbaine linéaire qui nous amène à la pancarte de la fête d'Halloween, nous permettant ainsi de nous situer dans le temps (la fin du mois d'octobre imminente) et dans l'espace (le comté de Middlesex en Virginie, là où Richard Kelly a grandi et passé son adolescence... dans les années 80)

C'est une nouvelle référence à Lynch qui vient à l'esprit, à Blue Velvet cette fois-ci, avec la découverte d'une certaine Amérique des années 80, des banlieues des petites villes résidentielles, également présentées dans certains blockbusters, vus par Richard Kelly dans les cinémas ou son vidéo-club local de Virginie quand il était ado, des Gremlins à Retour vers le Futur. Il y a déjà beaucoup de Richard Kelly dès les 1ères minutes du film.

Extrait Séquence d'ouverture de Blue Velvet : similitude de l'habitat pavillonnaire avec jardin (l'arroseur transposé en souffleur à feuilles) Kelly dépeint alors une Amérique centrée sur la réussite personnelle avec l'accès à la propriété, le culte du corps avec ces deux femmes s'activant sur une marche rapide... En coupant cette trajectoire linéaire, Donnie nous mène progressivement vers son environnement familial.

Déjà, plusieurs éléments annonceurs sont présentés : la voiture de Frank (un des nombreux Frank du film, sans compter le Frank de Blue Velvet, sans que l'on ait vu son visage) petit-ami de la sœur de Donnie, Elizabeth, qui l'a déposée chez elle peu de temps auparavant. Son goût pour les voitures de sport est commun avec le père de Donnie, qui est lui aussi présenté en amorce par sa Porsche, ce qui renforce la vision d'une Amérique des années 80 consumériste, focalisée sur le paraître. Certains traits de caractère des membres de la famille se dévoilent par la mise en scène : le jeu entre le père et la fille (la sœur aînée de Donnie, Elizabeth) laisse entrevoir une forme de complicité et d'espièglerie chez eux confirmée plus tard, accompagné d'un jeu visuel sur les ralentis et les accélérés (opérés par différentes vitesses à la Steadicam).

L'arrivée de Donnie devant le domicile familial est interrompu par un nouveau ralenti cadrant la petite sœur de Donnie qui saute sur trampoline (le procédé filmique est identique : ralenti puis accéléré)

Le ralenti sur chaque membre de la famille, même s'il est relativement furtif, nous invite à prendre le temps de découvrir ce « cadre » familial. La toute dernière à nous être présentée est la mère de Donnie, qui lit Ca de Stephen King, autre clin d'œil mais littéraire cette fois (R. Kelly révèle l'avoir lu au cours de l'été 88 – ce n'est pas la seule œuvre de Stephen King citée dans le film. Un peu plus loin, alité, le père lit une autre œuvre de King The Tommyknockers, publié en 1988) .

Diapo 9 La mère de Donnie est la première personne à partager le champ avec Donnie mais dans un cadre subdivisé par les carreaux de la porte de la cuisine (nous apprenons dans la séquence de la chambre de Donnie qu'ils prennent tous les deux des cachets pour troubles psychologiques mais, visiblement, pour des pathologies différentes) Les difficultés de communication entre eux est déjà en jeu, d'autant plus qu'aucun échange verbal n'a eu lieu. La toute première bribe de communication se matérialise par une interrogation inscrite par la mère de Donnie, Rose, écrite sur une ardoise accrochée à l'imposant frigo américain de la cuisine, objet symbolique par excellence de l'usage commun à toute la famille : « Where is Donnie ? » (Ce questionnement peut se comprendre dans sa forme polysémique : où est-il physiquement - ces absences nocturnes s'expliquant par son somnambulisme qui nous est révélé assez rapidement mais déjà connu des autres membres de la famille - mais aussi dans quel monde est-il ? dans quel état psychologique ?)

Une ellipse qui nous fait passer du frigo du petit déjeuner au repas du soir. Un plan large nous présente la disposition de la famille autour de la table, qui est tout ce qu'il y a de plus traditionnel. La discussion s'oriente immédiatement vers le sujet politique du moment : nous sommes en octobre 1988 (la fête d'Halloween nous indique cette temporalité) et aussi en pleine période électorale pour les présidentielles. Pour mémoire, Dukakis est le candidat démocrate face à George Bush, candidat républicain (on sort alors de 2 mandats de Reagan dont le slogan pour sa campagne de 1^{er} mandat était « America is back ») Qui dit discussion familiale autour d'un sujet politique dit forcément divergence d'opinions traduite par une succession de champ/contre champ. L'expression est libre dans cette famille, même si l'annonce d'Elizabeth concernant ses intentions de vote fait l'effet d'une bombe, interrompant son père dans la bouchée de sa part de pizza. Toujours est-il que la politique et le débat font partie de l'environnement familial (**Diapo 10** un peu plus tard, Eddie regarde Dukakis et Bush faire

campagne à la télé lors du débat traditionnel entre les deux candidats à la Maison Blanche puis les deux candidats disparaissent en neige cathodique) et donnent lieu à des échanges de regards complices de la mère vers sa fille. Kelly nous propose une nouvelle dualité mais de la société américaine cette fois, scindée en 2 tendances politiques.

L'Amérique conservatrice, puritaine d'une part, pour une Amérique forte et puissante qui est en phase de remporter la guerre froide, qui recherche la sécurité avant tout, qu'Eddie, le père, semble incarner en projetant sa fille dans un schéma familial plus que classique et celle d'une Amérique qui se veut progressiste, cherchant à rompre avec les années Reagan. Une Amérique alors bipolaire qui oppose le Bien et le Mal (cf. Reagan qui ciblait l'URSS en la qualifiant d' « Empire du Mal » // fête d'Halloween T-Shirt Ronaldmania + masques à l'effigie du futur ancien président en fin de 2nd mandat)

Diapo 11 Ce supposé manichéisme fait écho à la séquence où Donnie, alors « encapuchonné » sort du cinéma qui projette *The Last Temptation of Christ* en même temps qu'*Evil Dead* (Sam Raimi a d'ailleurs laissé la possibilité à Kelly de refaire son propre montage pour les séquences au ciné) mais ce sont, chacun dans leur genre, des films transgressifs. Kelly dépeint déjà une société rongée par le conformisme, le consumérisme dans laquelle Donnie Darko a du mal à s'insérer. Il ne prend d'ailleurs pas part à ces échanges de positionnement purement politique jusqu'à ce qu'il provoque sa sœur sur son job d'alors.

Le schéma n'est donc pas si manichéen qu'il n'y paraît et plus complexe en réalité. Le père tient à la fois un discours conservateur tout en laissant fuser les attaques verbales et les grossièretés à table, en s'en amusant même, tout en continuant de mordre dans sa pizza. On est loin du *Pater familias* (Après l'accident, la FAA - Federal Aviation Administration – s'adresse à Rose, c'est elle qui gère le rendez-vous chez la psy, qui coupe court aux échanges houleux entre frère et sœur...) incarnant une quelconque autorité. Les tensions dans la fratrie, les provocations de Donnie relèvent plus de la taquinerie sans être dénuées d'informations ayant leur importance : c'est Donnie lui-même qui nous révèle son suivi psychologique puis Elizabeth (Maggie Gyllenhaal, sa sœur à la ville comme à l'écran) qui le dénonce, les parents restant muets, s'échangeant simplement quelques regards qui en disent long. La discussion tournant aux insultes dans une surenchère verbale, c'est finalement la mère qui intervient comme arbitre pour mettre fin à cette joute verbale. Côté mise en scène, les plans fixes tournent autour de la table se disposant alternativement à proximité de certains membres de la famille, avec des plans légèrement désaxés qui nous placent à côté du regard de Donnie comme si nous étions le sixième convive, ou dans le regard de la mère, mais sans jamais se positionner dans celui du père ni celui de Samantha.

Diapo 12 Nous entrons ensuite dans le monde plus intime de Donnie, sa chambre, et aussi lieu de sa mort prochaine : celle-ci a tout d'une chambre assez classique d'un adolescent avec beaucoup d'affiches ou d'images au mur. La rébellion qui suit l'intrusion de la mère dans ce qui semble être son espace n'a rien de surprenant, la tension s'invite dans le champ-contre champ et s'amplifie verbalement dans la double injonction de Donnie envers sa mère à sortir. Les difficultés de communication suggérées par le plan précédemment cité s'illustrent ici : les réponses se font par des questions. Donnie veut dominer ce rapport de force, plongé vraisemblablement dans la lecture du livre de Graham Greene étudié dans son cours de littérature anglaise dont il a saisi tous les enjeux. L'échange tourne court sur le somnambulisme de Donnie et Rose sort d'elle-même, de dépit, en claquant la porte puis reçoit un « bitch » une fois à l'extérieur, qui vient ponctuer cette tension maximale qu'on pensait pourtant retombée avec la sortie de Rose.

Même si les échanges sont parfois houleux, Donnie vit au sein d'une famille aimante avec des parents qui ne l'accablent pas et qui se montrent plutôt ouverts et compréhensifs, avec une sœur qui exprime son attachement à son frère de façon espiègle.

A l'univers familial de Donnie s'ajoute le « cadre » scolaire composé notamment de ses amis et qui accueille sa future petite amie. Malgré tout, Donnie confie à sa psy se sentir désespérément seul. D'ailleurs, à chaque fois que Donnie établit un contact avec sa petite amie (au ciné, lors de leur premier rapport sexuel le soir d'Halloween), il se réfugie dans son imaginaire : il entame un voyage dans le temps, se projette dans un fantasme.

Cette école, il lui fera d'ailleurs littéralement prendre l'eau. **Extrait *Donnie Darko*** La séquence clip qui la présente se veut délibérément ancrée dans une esthétique très « années 80 », rappelant les clips de la chaîne musicale américaine MTV et rythmée par le titre de *Tears for Fears* *Head over Heels* (une fois de plus, le choix de ce titre n'est pas le fruit du hasard puisqu'il est question d'amour et de rapport au temps qui passe)

La présentation de ce deuxième « cadre », ou environnement fréquenté quasi quotidiennement par Donnie, renvoie aux premières images que Kelly nous livre de sa famille, sur un fond musical tout aussi pop.

Même si les années 80 font écho à la propre adolescence de Kelly, il ne regarde pas en arrière avec nostalgie. Cette fin de décennie est marquée par la sortie des années Reagan, période faste où se propageait le culte de la réussite, du développement personnel, mue par le conservatisme et le mythe de l'« America first » en proie à écraser les derniers vestiges d'une URSS en pleine crise de puissance, ne parvenant pas à se relever, malgré les réformes de Gorbatchev, des ultimes sursauts de la guerre froide, lors du nouveau bras de fer engagé par les États-Unis pendant la guerre fraîche. Quand Kelly nous dépeint cette période, il nous parle du début des années 2000 avec le même sentiment d'instabilité et de décadence, notamment dans le milieu scolaire et vis-à-vis d'une jeunesse perdue, la fusillade de Columbine ayant profondément marqué les esprits.

La séquence s'ouvre sur une esthétique singulière avec un plan oblique sur la porte arrière du bus scolaire d'où surgissent Donnie et ses copains en uniforme, sur les premières notes de clavier de l'introduction du titre de *Tears for Fears* et se complète par une succession de ralentis et d'accélération. La séquence dure tout le temps du morceau, ce qui fait penser au format clip et tend presque vers le plan séquence. On retrouve tous les attendus du *Teen Movie* avec l'établissement scolaire comme passage obligé : le school bus, le couloir bordé de casiers, à la fois lieu de rivalités, de rapport de force (le face à face entre celui qui incarne le caïd du lycée et Donnie) et aussi de rapports amoureux, les élèves en uniforme, priorisant par l'uniformisation, la voie vers une société lissée. Difficile d'ailleurs pour Cherita Chen de pouvoir s'y intégrer, du fait de ses origines ethniques, cible d'un racisme non dissimulé. S'écarter de cette droite ligne, n'est pas plus toléré pour le corps enseignant.

Ce couloir nous présente Gretchen que Donnie ne connaît pas encore et qui s'apprête lors d'un dernier check-up dans le miroir (un autre...) placé à l'intérieur de son casier. Les clichés se succèdent uniquement à l'image, le son étant exclusivement réservé à la bande musicale, le son in étant totalement couvert. La caméra tourne pour suivre les personnages emblématiques de ce lycée, comme s'il s'agissait d'un plan séquence et s'arrête sur certains d'eux pour mieux décrire la complexité de cet établissement.

Lieu d'uniformisation mais visiblement pas d'interdits...les deux caïds sniffent de la cocaïne (tout comme Laura Palmer dans *Twin Peaks*) sans que cela n'arrête ni ne choque le proviseur qui passe à proximité d'eux sans sourciller.

Se télescopent, alors ici, apparence d'ordre et de désordre ostensiblement assumés, Kelly montre ce que l'on voudrait cacher. Sur le bus figure l'inscription « Mongrels Rule » (« règle de bâtards », c'est aussi le nom de la mascotte canine) sur la vitre de la porte arrière couverte de poussière, marque du rejet de ce conformisme imposé. Pour ce qui est du corps enseignant, la première membre à être dévoilée est Kitty Farmer, qui tient fort dans ses bras l'ouvrage de Cunningham Attitudinal Beliefs et lance un regard désapprobateur à l'élève border line. La morale face à la dépravation...

L'ouverture de la porte de l'établissement permet l'incursion d'un fondu au blanc et l'arrivée d'un plan sur la mascotte canine du lycée, transition vers Cherita isolée sans camarade (victime de racisme et de grossophobie) et plongée dans la lecture puis vers les présentations officielles de Jim Cunningham (non membre de la communauté enseignante mais intervenant extérieur) par Kitty au proviseur. Peu importe le son, les expressions corporelles sont suffisamment signifiantes pour comprendre l'enthousiasme des personnages, vite estompé par la rencontre d'un nouveau couple d'enseignants, qui modifie radicalement la physionomie du visage de Kitty qui reprend la même expression initiale que celle du couloir, son jugement sur ses deux collègues semble identique à celui porté sur l'élève sniffeur. Les sourires sonnent faux, les échanges sont très furtifs, de nouveau tout passe par le regard des deux jeunes enseignants. Nous venons d'assister à un premier face à face, alors qu'ils sont tous réunis dans le même plan, entre les adultes qui incarnent le puritanisme d'une part et le progressisme d'autre part. A peine plus âgés que leurs élèves, ce jeune couple se voit obligé, malgré lui, de se soumettre à l'institution. Cela vaut à l'une, Karen Pomeroy, d'être exclue du système pour le programme littéraire qu'elle a choisi d'enseigner aux élèves alors que l'autre, le professeur Kenneth Monnitof, opte pour la résignation, ne s'aventurant pas trop loin dans ses explications sur le voyage dans le temps (si ce n'est des références à des ouvrages majeurs sur la question comme Une brève histoire du temps de S. Hawking), peu en phase avec l'approche rigoriste de l'établissement. Il remet tout de même à Donnie l'ouvrage de Roberta Sparrow (alias *Grand Ma Death* qui n'est pas sans rappeler la femme à la bûche de *Twin Peaks*), La philosophie du voyage dans le temps. Entre Kitty (et son gourou Jim) et les profs de littérature et de physique, les approches didactiques sont aux antipodes : la démonstration des toutes jeunes danseuses entraînées par Kitty qui présentent un enchaînement digne de pom pom girls mettent en avant l'esprit de compétition inculqué à l'équipe de Samantha par Kitty, leur professeur de gym, les filles s'entraînant même en uniforme, dans la cour, avant les premières heures de cours, afin d'être performantes pour le prochain concours, ce qui semble désoler Miss Pomeroy avant qu'elle pénètre dans sa salle de classe, sur la fin du morceau du groupe britannique. Les dernières paroles chantées par Roland Orzabal s'enchaînent avec le début de son cours de littérature.

Avec cette séquence, Kelly ancre délibérément son film dans la pop culture. Par sa forme et aussi par la distribution. Plusieurs acteurs ont connu un réel succès dans leur carrière, justement dans les années 80 et se trouvent un peu plus dans le creux de la vague à la fin des années 90-début 2000.

Patrick Swayze est Johnny Castle, le professeur de danse dans Dirty Dancing en 1987, et Sam Wheat de Ghost en 1990. Celui-ci casse volontairement et courageusement son image avec ce rôle de Jim Cunningham, un télévangéliste qui s'affiche comme un moralisateur exemplaire alors qu'il cache des vidéos pédopornographiques dans sa cave. Dans sa vidéo promotionnelle diffusée aux élèves par Kitty Farmer, on le voit enlacer un jeune garçon en le touchant de façon plutôt inappropriée... (**Diapo 13**)

La carrière de Drew Barrymore est en pause (après son retour à l'écran dans Scream en 1996) quand le projet de Donnie Darko est lancé et c'est en grande partie à elle que l'on doit sa réalisation. Elle a, en effet, permis de débloquer une partie du budget, dans un contexte difficile pour trouver le financement : la tuerie de Columbine en 1999 et l'ambiance du scénario de Donnie Darko fourni aux éventuels financeurs ont eu tendance à les voir refermer leur portefeuille. Elle joue d'ailleurs, elle aussi, un rôle clé dans le film, proposant la lecture et l'analyse de The Destroyers de Graham Greene à ses

élèves. Même si peu d'entre eux semblent inspirés par le texte, cela n'en choque aucun que des enfants saccagent une maison dont le propriétaire absent ne leur avait fait aucun tort (contrairement à Kitty qui fait convoquer une réunion extraordinaire avec l'association des parents d'élèves pour dénoncer le caractère transgressif de l'œuvre et acquérir l'auditoire et le proviseur à sa cause). Drew Barrymore (Karen Pomeroy) face au proviseur Cole qui s'apprête à la limoger, prononce cette réplique (dans la version *Director's Cut*) qui fait sens avec l'essence du film et aussi avec son contexte post-Columbine : « *The children have to save themselves these days because the parents have no clue. They are sleeping away* » [« les enfants doivent se sauver eux-mêmes aujourd'hui car les parents ne savent pas quoi faire. Nous sommes en train de les perdre »] Kelly fait d'elle la seule adulte capable de comprendre cette génération perdue. C'est d'ailleurs sur ce point que Francis Ford Coppola, qui a eu le scénario entre les mains ambitionnant dans un premier temps de le produire, a encouragé Richard Kelly à tout mettre en œuvre pour que le film voit le jour.

Le choix de Drew Barrymore dans le casting fait, aussi, bien évidemment, écho à son rôle dans *E.T.*, **diapo 14** explicitement cité dans la séquence où Donnie et sa bande sortent la nuit en vélo avec leurs lampes de poche. Steven Spielberg et Amblin avec le logo formé du vélo et la Lune ne sont pas les seules citations cinématographiques des années 80.

La *DoLorean* de *Retour vers le Futur* de Robert Zemeckis fait l'objet d'une discussion entre M. Monnitoff, le prof de physique et Donnie, lors de leurs échanges sur le voyage dans le temps. D'autres influences, plus tardives des années 90, sont également présentes : *Abyss* de James Cameron avec le pseudopode d'apparence liquide qui sort de la poitrine de Donnie ou encore *L'Armée des douze singes* de Terry Gilliam avec une séquence au cinéma révélatrice.

D'autres acteurs, qui ont eu des films clés dans leur carrière, s'ajoutent au casting : Katharine Ross (qui incarne la psy) avec *Le Lauréat* ; Mary Mc Donnell (Rose Darko) avec *Danse avec les Loups* ; James Duval, acteur fétiche de Gregg Araki.

Même les Schtroumps ont leur séquence et font l'objet d'un débat pris très au sérieux entre Donnie et ses copains.

C'est dans la salle de classe de Miss Pomeroy que Donnie rencontre sa future petite amie Gretchen. **Diapo 15** La séquence où ils échangent en marchant le long de l'allée, après que Gretchen ait subi les allusions lourdes des deux cancre et où la conversation devient plus intime entre Donnie et Gretchen, n'est pas sans rappeler celle, nocturne cette fois, entre Kyle MacLachlan et Laura Dern dans *Blue Velvet*. Dans le deux cas, la dimension amoureuse s'y joue plus ou moins maladroitement.

Donnie est entouré d'une famille aimante, suit une scolarité plutôt brillante faisant preuve d'une finesse d'analyse et de maturité, se lie avec une petite amie lucide et compréhensive qui a elle-même un passif lourd mais pourtant, et peut-être est-ce dû à sa maturité, Donnie Darko se sent seul. Cet adolescent n'est pas simplement en lutte contre les figures d'autorité. La trajectoire à laquelle il s'oppose est plus complexe et le lapin comble un vide.

Diapo 16

• **Dualité dans Donnie Darko ?**

La question du double est omniprésente dans *Donnie Darko* (et dans les œuvres suivantes de Richard Kelly d'ailleurs, surtout dans *Southland Tales*, sorti en 2006 puis *The Box* en 2009).

Le double s'exprime d'ailleurs de différentes façons que ce soit dans le récit ou dans les choix de mise en scène : mondes parallèles, scènes en miroir, dualité, dichotomie. Mais tout cela n'est pas aussi simple

qu'il n'y paraît. Rien de manichéen, de classiquement tranché. Donnie Darko a lui même la maturité d'avoir compris la complexité du monde qui l'entoure, la saisissant mieux que certains adultes.

Diapo 17 Une scène clé allant en ce sens est celle où il défie Kitty Farmer en lui opposant une lecture alternative à la « *lifeline* » très linéaire, réductrice et manichéenne qu'elle cherche à imposer à toute sa classe, l'ayant elle-même absorbée de ses lectures très passionnées des théories de Jim Cunningham. Rien n'est purement et strictement ambivalent dans Donnie Darko ni chez Donnie Darko.

Plusieurs plans ou séquences sont construits en miroir : **Diapo 18** le réfrigérateur réapparaît assez rapidement lors de la 1^{ère} séquence de somnambulisme, puis plus tard avec un autre message vraisemblablement écrit par Elizabeth « *Vote Dukakis* » (et même lors de la fête d'Halloween pour expliquer l'absence momentanée de Frank, le Frank d'Elizabeth dans une lecture au 1^{er} degré). On comprend que cet espace de la cuisine joue un rôle important dans le domicile familial, peut-être un substitut aux difficultés que les membres de la famille rencontrent en matière de communication.

Eddie, se présentant dans ses premières scènes comme quelqu'un de plutôt conservateur du fait de ses prises de position politiques assez tranchées (il va jusqu'à qualifier Dukakis de « *son of a bitch* », rappel du « *bitch* » lancé par Donnie Darko à l'encontre de sa mère) est un père assez libre avec les règles au final, s'amusant des insultes qui fusent à table entre ses enfants ou encore, alors qu'il est convoqué chez le proviseur, de la répartie de son fils envers Kitty Farmer pour lui avoir indiqué un endroit propice pour sa ligne de vie...

La séquence familiale du repas trouve une autre séquence en écho lors de la discussion sur le livre de Grand-mère la mort, où une phrase-clé est ensuite prononcée par Donnie chez sa psy, faisant elle-même écho à son mal-être profond : « Tout créateur vivant sur Terre meurt seul » (redite ce que Grand-mère la mort lui a chuchoté à l'oreille) Rappelons que Donnie ambitionne de devenir écrivain et/ou peintre, d'où son rapport intime à la création.

Des objets sont filmés dans, au moins, deux versions alternatives : **Diapo 19** la mascotte du lycée sans, puis avec hache, **diapo 20** le calendrier apparaît dans un 1^{er} temps avec des cases totalement vierges puis entièrement cochées quand Rose y prête attention. Le rapport au temps s'est totalement modifié. Le trampoline est d'abord utilisé par Samantha seule, puis partagé entre Gretchen et Donnie dans une forme de complicité – en montage parallèle alors que Donnie confie, de façon désespérée, sa solitude à sa psy. Il en va de même pour le motif du portefeuille, présent dans l'exercice de la ligne de vie et celui trouvé par Donnie devant le domicile de Jim Cunningham qui lui permet d'identifier son lieu de résidence.

C'est aussi le cas de certains personnages : « Gros Lard » gêne Gretchen lors du 1^{er} baiser puis il apparaît de nouveau au début de la fête chez Donnie avec sa lampe torche, notamment.

Même le son est redondant : le tonnerre de l'ouverture retentit de nouveau lors d'un épisode schizophrénique, révélant, là encore, le trouble et la confrontation entre plusieurs mondes.

Diapo 21 On pourrait même opposer les éléments : lors de son premier acte de vandalisme, Donnie recourt à l'eau pour inonder le lycée puis au feu pour provoquer l'incendie chez Jim Cunningham. Cela fait écho à la nouvelle de Graham Greene dans laquelle les enfants inondent la maison et brûle l'argent qu'ils y ont découvert.

Mais ce sont peut-être les deux objets qui incarnent le plus le rapport au dédoublement et au temps qui apparaissent sous différentes variantes : le miroir et la pendule.

Après la première séquence de repas et suite à l'altercation de Donnie avec sa mère, celui-ci fait face au miroir (là où apparaît Frank plus tard), puis un gros plan sur les pilules de son traitement (peut-être aussi une référence au choix entre la pilule rouge ou bleue de Matrix, la 1^{ère} permettant une vérité potentiellement dérangeante ou qui peut changer la vie, la seconde faisant rester dans une ignorance satisfaisante. Pour Donnie, ce choix réside entre prendre ou ne pas prendre son traitement) le confronte à son identité, c'est alors qu'il opère un hochement de tête signifiant. Le miroir est aussi présent dans le programme de développement personnel où il n'est pas question de regarder dans le miroir mais à travers le miroir. Et bien sûr, c'est à travers le miroir que Donnie voit Frank et communique avec lui, transperce physiquement ce miroir avant d'être interrompu par Samantha. Le miroir, objet par excellence de l'expression du double : **extrait Shining** (Danny et Tony face au miroir)

Frank, aussi. Personnage multiple : le petit ami d'Elizabeth – déguisé, malheureusement pour lui, en lapin pour la fête d'Halloween, le défunt copain de lycée d'Eddie, un jeune homme pris comme exemple par Jim Cunningham. (Frank n'est d'ailleurs pas le seul cas d'homonymie à susciter la confusion : Graham Greene occasionne un amalgame sur le pseudonyme lors de la réunion des parents d'élèves - avec un lien très implicite avec Mary Mc Donnel (Rose) qui a joué avec un acteur portant ce nom dans Danse avec les loups - mais surtout par la confusion avec Lorne Greene, effectivement acteur dans Bonanza, le personnage de Kitty Farmer fait alors le lien entre culture littéraire et pop culture)

Mais Frank, le lapin, double inconscient de Donnie se présente tout d'abord par la voix, une voix grave et presque synthétique qui donne une injonction « *Wake up !* », comme pour le sortir d'un coma, accompagnée d'une composition musicale faite de percussions métalliques et de synthétiseur.

Diapo 22 Le monde de Donnie est, alors, composé de lignes le découpant de façon opposée quand il quitte sa chambre pour rejoindre le jardin et faire face, pour la 1^{ère} fois dans le film, dans une ellipse soudaine et une coupure espace-temps, à Frank sur le parcours golf : celles, horizontales du drapeau américain accroché au plafond de sa chambre, celles verticales des balustres de l'escalier, doublées par leurs ombres. Frank réitère avec « *I've been watching you* » « *Come, closer, closer* ». C'est dans la composition symétrique du jardin où se trouve Donnie et sur le parcours de golf que Frank fait sa 1^{ère} apparition à l'écran, Donnie au centre, cadré de dos ou de face, dans un champ contre champ, où Frank est, lui aussi, centré dans le cadre, peut-être à travers un miroir invisible, dans une même temporalité mais un espace différent. Un lapin au visage plutôt horrifique, dont le masque a été travaillé en rapport à ceux d'Eyes Wide Shut, nouveau clin d'œil à Kubrick. C'est lui qui annonce le décompte « *28 days, 6 hours, 42 minutes, 12 seconds* » (mais ces chiffres ne sont laissés pas au hasard : dans la séquence du coup de téléphone passé par Rose depuis l'aéroport, de façon presque imperceptible, on annonce le vol 2806 porte 42 à 12AM, et 28 jours, c'est le temps qu'il a fallu à Richard Kelly pour boucler le tournage de Donnie Darko) puis dans un retour en fondu enchaîné sur le visage de Donnie mêlant donc les 2 personnages, l'annonce apocalyptique s'achève sur une interrogation laissée sans réponse « *Why ?* ».

Ce lapin en appelle à une autre référence : Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll, son rapport au temps, celui qui précipite Alice à sa poursuite dans un autre monde. Cela questionne alors le spectateur sur tout ce qu'il tient pour acquis dans son environnement, au rapport entretenu au déterminisme, à la possibilité d'un monde sous notre monde. Le sourire et le regard narquois « par en dessous » de Donnie rappellent aussi le personnage incarné par Jack Nicholson, Jack Torrance de Shining. Donnie, toujours en pyjama n'est pas encore le super-héros accompli. C'est plus tard, alors qu'il sera dans l'accomplissement de ses 1^{ères} missions, qu'il apparaîtra dans son costume, encapuchonné.

Diapo 23 Le lapin ne peut que faire le lien avec la pendule et son balancier (le tic tac est perceptible lors de la 1^{ère} séquence de repas), chaque séquence alternative nous conduisant vers une temporalité malléable et au final modifiable. Juste avant le carton mentionnant une marque temporelle plus précise, celle du 2 octobre 1988 la date qui fait sens séparant la célébration d'Halloween de 28 jours, un zoom avant sur la pendule du domicile familial indique minuit... heure classique des transformations, des mutations récurrentes des contes de divers registres. Et un même plan sur la pendule indiquant minuit lors de la fête d'Halloween cette fois. C'est encore la pendule, dans un plan emprunté à Evil Dead, et son

balancier qui permet d'ouvrir le vortex, le portail et de faire apparaître le portrait de Jim Cunningham, révélant son domicile pour entraîner Donnie vers une nouvelle mission destructrice. Mais comme il le dit lui-même dans son interprétation de l'œuvre de Greene, « la destruction est une forme de création », elle permet de changer les choses. En effet, les destins de Jim Cunningham et de sa principale adepte s'en voient radicalement modifiés avec les révélations que l'incendie de la maison dévoile.

Il est alors trop réducteur de calquer un simple schéma de dualité ou de dichotomie sur *Donnie Darko*. Il n'y a rien d'une trajectoire linéaire dans *Donnie Darko*. Temporalités et mondes se superposent en plusieurs couches, dans un feuilletage spatio-temporel.

Diapo 24 Le plan sur la spirale du réacteur vient le confirmer dans la 1^{ère} séquence où le film semble basculer vers le fantastique, avec cet homme en scaphandre. Le zoom sur le réacteur met en évidence la spirale de Fibonacci, signe du passage d'un monde à l'autre mais aussi d'enfermement.

Il s'agit d'une suite de nombres entiers dont chaque terme successif représente la somme des deux termes précédents, et qui commence par 0 puis 1. Ainsi, les dix premiers termes qui la composent sont 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 et 34.

Le nombre d'or et la suite de Fibonacci sont des constantes qui débordent dans beaucoup de domaines, dont certains peuvent paraître très éloignés de l'univers des mathématiques. Ils apparaissent en effet tout autour de nous dans la nature, au sein de nombreuses formes biologiques : la ramification des arbres, la disposition des feuilles sur une tige, la floraison d'un artichaut, la disposition des pommes de pin, ou encore la coquille d'un escargot. Les marguerites ont également, pour la plupart, un nombre de pétales correspondant à la suite de Fibonacci.

La plupart des artistes, quel que soit leur domaine, utilisent la notion de proportion du nombre d'or qui lie leurs œuvres, musicales, artistiques, architecturales, photographiques, avec le rapport géométrique. En poésie également, un fib est un petit poème, similaire à un haïku, dont le nombre de pieds des premiers vers correspond aux premiers nombres de la suite 1, 1, 2, 3, 5, 8. (source : National Geographic)

Quelque chose a déchiré l'espace-temps juste avant et ce moteur n'en est qu'un signe, un artefact.

Diapo 25 + extrait Vertigo Sequoia National Park

Spirale et dualité que l'on retrouve dans *Vertigo* (diapo affiche, photo chignon + extrait où il est question du temps, de la naissance et de la mort, de l'impossibilité à se marquer dans le temps)

Donnie est-il un super-héros christique ? Le « *They made me to do it* » inscrit dans la cour du lycée en ferait un Élu, chargé d'exécuter un plan ? Aucune réponse tranchée à cette hypothèse dans la version de 2001. Donnie est avant tout un être cherchant à sortir de l'adolescence en trouvant une voie alternative au déterminisme, mais il se trouve seul pour accomplir cette mission. Richard Kelly dit de Donnie qu'il est un antihéros, « un antihéros de BD qui extériorise la frustration, l'aliénation et la colère que tout ado ressent à cet âge, s'il est un tant soit peu intelligent. »

Donnie Darko est un film à la croisée des genres, un mélange des genres. Richard Kelly a déclaré à propos de son film que « tout est question de choix et de dosage [...] les genres sont des ingrédients qui donnent lieu à un mélange harmonieux »

Un thriller, un film fantastique, de SF, un *teen-movie*, un film initiatique dans lequel un adolescent se trouve en proie à des peurs morbides pour entrer dans la vie adulte dans une société consumériste, société qui semble en quête d'un bonheur finalement superficiel où tout se résoudrait par la prise de médicaments et les pratiques de développement personnel.

Un film de super-héros avec tous ses codes : un super-héros qui s'est trouvé un nom, un costume (le *hooded* et la seconde peau « squelette »), des pouvoirs d'extralucidité et de force surhumaine, qui a aussi des points faibles (chaque apparition du lapin le fragilise), qui vit une histoire d'amour contrariée par sa mission secrète qui lui dicte de sauver le monde...

Donnie Darko ne mène pas une simple lutte contre les figures d'autorité, tout le pousse à aller à l'encontre d'un déterminisme tout tracé. Chacun fait ce qu'il est censé faire et la quête de Donnie s'apparente à un combat contre cet état d'apathie que Karen Pomeroy déplore face au proviseur : « *And we are losing them to apathy to this prescribed nonsense* » [Nous les abandonnons à l'apathie, à ces inepties imposées]

Dans l'épilogue, suite au *cover* de *Mad World* de Tears for Fears, relooké par le compositeur du film Michael Andrews et son ami Gary Jules, le corps de Donnie, écrasé sous le poids du réacteur, est évacué sur un brancard, le réacteur se retire - lui aussi - sur la remorque d'un poids lourd, l'effroi de la famille Darko se lit sur leur visage, des signes de la main s'échangent entre des personnes qui ne (re)connaissent pas...

Extrait Donnie Darko décompte où les deux voix (Frank et Donnie) se confondent et film monté à rebours jusqu'à la date initiale du 2 octobre 1988 (1'34''41 jusqu'à 1'38''35)

Chacun détail compte, selon Richard Kelly, et plusieurs visionnages nous permettent d'assembler peu à peu les pièces du puzzle. S'agit-il d'une fin alternative ou est-ce le film, lui-même, la proposition alternative ? Donnie prend la décision de « rentrer à la maison » pour ainsi remonter le cours de l'histoire à rebours et accomplir sa véritable mission, celle de se sacrifier pour faire échapper à la mort ceux (et celle(s)) qu'il aime.

Extrait Shining fin : Incontestablement, un film source pour Richard Kelly où il est aussi question de trajectoires, de dédoublement, de profil schizophrénique, de cheminement apocalyptique, de voyage dans le temps et d'une fin relevant du *Mind Fuck* (film dont la fin « retourne le cerveau », comme *Inception*, *Sixième sens*, *Usual Suspect*...).

Diapo 26