



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisateur</b> À contre-courant	2
<b>Genèse</b> Tombé du ciel	3
<b>Musique</b> Le parfum du temps	4
<b>Découpage narratif</b>	5
<b>Récit</b> Vortex, cortex	6
<b>Genre</b> Sortir de la boîte	8
<b>Personnages</b> Microcosme	10
<b>Mise en scène</b> Espaces des relations Écrans fantastiques Miroirs d'eau Contrastes	12
<b>Séquence</b> Dans le couloir du temps	16
<b>Motif</b> Une autre fin du monde est possible	18
<b>Document</b> <i>La Philosophie du voyage dans le temps</i>	20

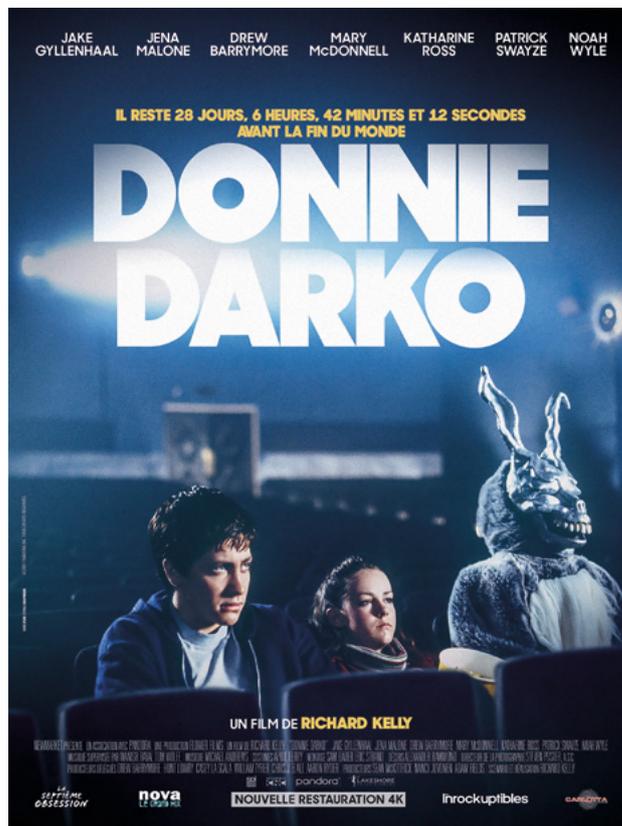
#### ● Rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

#### ● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique



## ● Générique

### **DONNIE DARKO**

États-Unis | 2001 | 1h 53

#### **Réalisation et scénario**

Richard Kelly

#### **Image**

Steven B. Poster

#### **Montage**

Sam Bauer et Eric Strand

#### **Son**

Coleman Metts

#### **Musique**

Michael Andrews

#### **Décors**

Alec Hammond

#### **Costumes**

April Ferry

#### **Producteurs**

Adam Fields et

Sean McKittrick

#### **Production**

Flower Films, Adam Fields

Productions et Gaylord Films

#### **Distribution**

Carlotta Films

#### **Format**

2,35:1, couleur

#### **Sortie**

26 octobre 2001 (États-Unis)

30 janvier 2002 (France)

#### **Interprétation**

Jake Gyllenhaal

*Donald «Donnie» Darko*

Jena Malone

*Gretchen Ross*

Drew Barrymore

*Mme Karen Pomeroy*

Mary McDonnell

*Rose Darko, la mère de Donnie*

Katharine Ross

*Dr Lilian Thurman*

Patrick Swayze

*Jim Cunningham*

Noah Wyle

*Dr Kenneth Monnitoff*

Holmes Osborne

*Eddie Darko, le père de Donnie*

Maggie Gyllenhaal

*Elizabeth Darko*

## ● Synopsis

Un matin, Donald «Donnie» Darko se réveille en pyjama au milieu d'une route de montagne. Si son entourage ne témoigne à son retour d'aucune inquiétude, sa mère l'interroge le soir venu pour savoir où il part la nuit. Selon elle, son comportement a changé depuis quelque temps. Donnie est suivi par une psychiatre et doit prendre un lourd traitement. Alors que minuit sonne, l'adolescent se lève dans un état somnambulique. Un lapin géant prénommé Frank lui annonce que la fin du monde aura lieu dans 28 jours. Le réacteur d'un avion tombe dans sa chambre. S'éveillant sur un terrain de golf, Donnie se rend compte en rentrant chez lui qu'il a échappé à la mort. Au lycée, il fait la rencontre d'une nouvelle élève, Gretchen Ross, qui deviendra sa petite amie. Suivant avec intérêt les cours de littérature, il supporte de moins en moins les leçons de développement personnel inspirées des préceptes de Jim Cunningham, une célébrité locale. Sur les suggestions de Frank, Donnie saccage son lycée, avant de mettre le feu à la vaste demeure de Cunningham. Son attitude en classe lui vaut une sanction. La psychiatre pense diagnostiquer une schizophrénie paranoïaque. Progressivement, Donnie découvre la possibilité de voyager dans le temps. Le soir de Halloween, alors que la fin du monde est imminente, Gretchen est tuée accidentellement par Frank, le petit ami de la grande sœur de Donnie. Celui-ci est déguisé en lapin. L'adolescent le tue, puis remonte le temps jusqu'à la nuit où le réacteur est tombé du ciel. Cette fois, il meurt dans l'accident, mais une nouvelle réalité est apparue.

# Réalisateur

## À contre-courant

Considéré au milieu des années 2000 comme l'un des grands espoirs du cinéma américain, Richard Kelly a connu un parcours difficile, au point d'avoir aujourd'hui un statut des plus ingrats : celui de réalisateur culte qui ne tourne pas.

### ● Fiasco

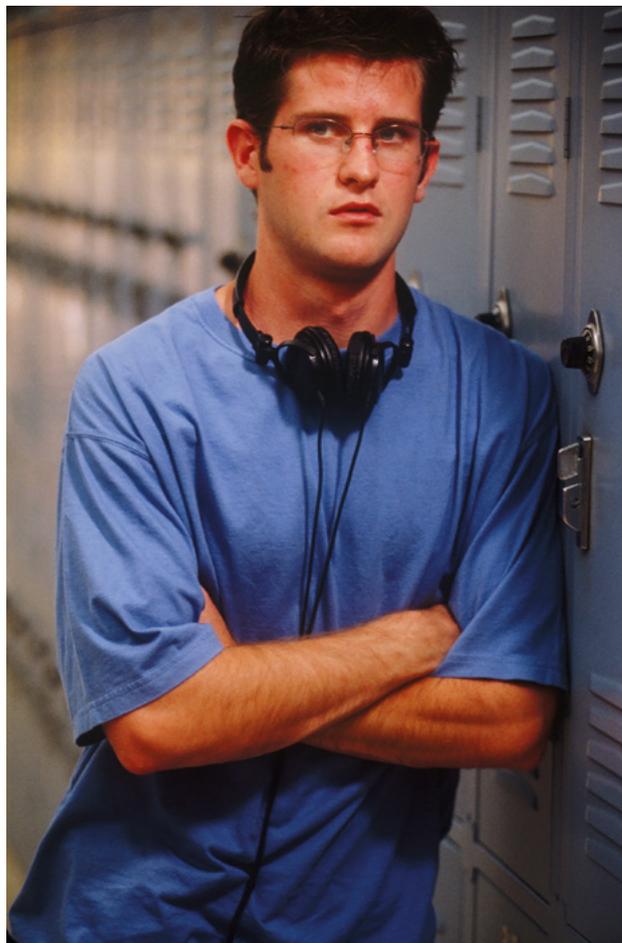
Né en 1975 dans l'État de Virginie, Richard Kelly étudie le cinéma à la prestigieuse université de Californie du Sud, où se formèrent notamment Robert Zemeckis, George Lucas et John Carpenter. Il y écrit et réalise deux courts métrages, *The Goodbye Place* (1996) et *Visceral Matter* (1997), déjà imprégnés de science-fiction. Le relatif succès et surtout la réputation de son premier long métrage *Donnie Darko* [Genèse], sorti en 2001, attirent l'attention des studios. Les propositions abondent, parmi lesquelles celle de tourner *X-Men: L'Affrontement final*. Kelly les refuse toutes. «J'ai toujours été extrêmement précis dans ce que je voulais faire, et il est difficile pour moi d'accepter une commande, en particulier quand elle concerne la réalisation, si je n'ai pas un rapport organique à l'histoire», confie-t-il. Sollicité par Tony Scott, il écrit le scénario de *Domino* (2005), puis s'attelle à *Southland Tales*. Le budget, près de quatre fois supérieur à celui de son premier film, s'élève à 17,5 millions de dollars. L'histoire, imaginée par Kelly, fait se croiser dans un Los Angeles dystopique des vétérans de la guerre d'Irak, une star du cinéma pornographique, un baron, un sénateur et des membres d'un groupuscule néo-marxiste. Le réalisateur Kevin Smith décrit le film comme un «*Pulp Fiction* politique». Sélectionné en 2006 au Festival de Cannes, *Southland Tales* est présenté dans une copie de travail. Les effets spéciaux en particulier ne sont pas achevés. La réaction est violente, les huées montent. Achevé à moindre coût, le film sort aux États-Unis dans une version raccourcie un an et demi plus tard. La grève des scénaristes entraîne l'annulation de toutes les émissions dans lesquelles les acteurs étaient venus en faire la promotion. L'échec au box-office est total. La version longue a cependant ses adeptes, et durant près de quinze ans se propage la rumeur d'un chef-d'œuvre sacrifié. En 2021, Kelly rendra celle-ci disponible dans les coffrets DVD et Blu-ray du film.

## « Faire des films peut être comme bâtir un château de cartes au milieu d'une tempête »

Richard Kelly

### ● Dans la boîte

En 2007, Richard Kelly fonde la société de production Darko Entertainment. Celle-ci assurera le financement de peu de projets, dont le seul notable est le troisième long métrage de Kelly lui-même, *The Box* (2009). La nouvelle de Richard Matheson «Button, Button», publiée en 1970 dans *Playboy*, avait déjà connu une adaptation – jugée trop peu fidèle par l'auteur – pour la série télévisée *La Cinquième Dimension*. Une fois de plus, Kelly écrit lui-même le scénario. Les prémisses sont simples : un matin, un couple découvre au pas de sa porte un carton. Celui-ci contient une boîte en bois surmontée d'un bouton rouge protégé par un dôme de verre. Un homme défiguré leur en précise plus tard l'usage : s'ils appuient sur le bouton, ils recevront un million de dollars et une personne qui leur est inconnue mourra. S'ils n'appuient pas, il présentera la boîte à quelqu'un d'autre.



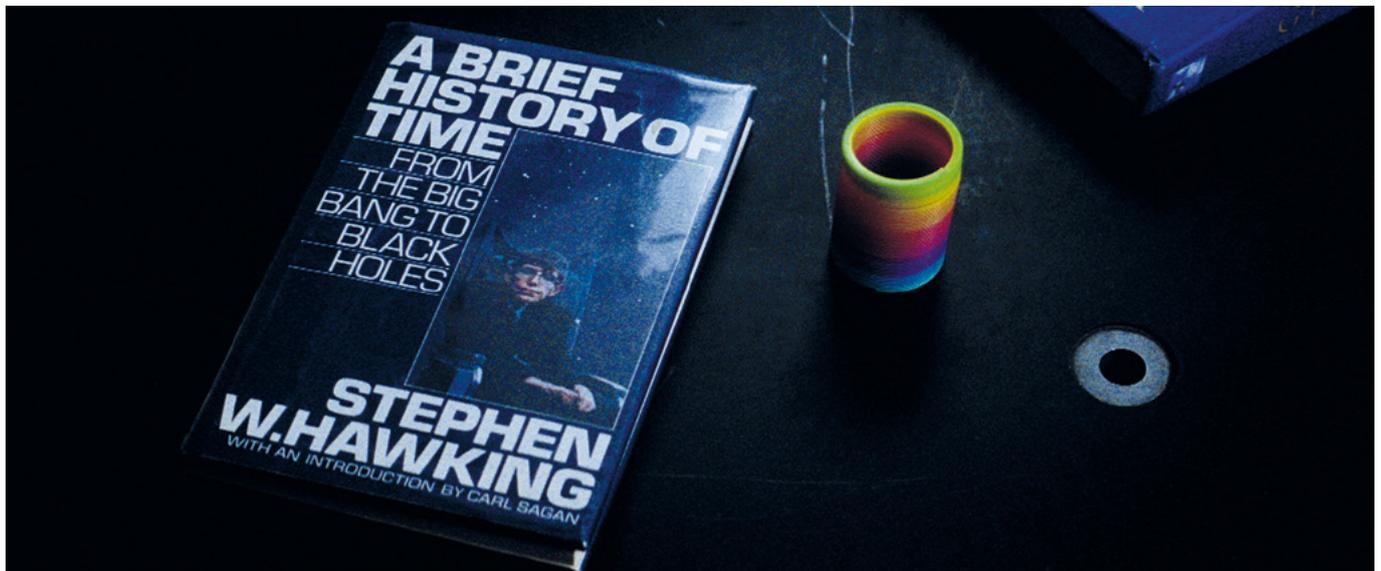
Donnie Darko © Pandora Inc. Tous droits réservés

Comme les précédentes œuvres du cinéaste, *The Box* croise interrogations existentielles, échos bibliques, motifs aqueux et intrigue de science-fiction. Il retrouve certains acteurs comme Holmes Osborne ou Lisa K. Wyatt et, pour la troisième fois, travaille avec le directeur de la photographie Steven Poster et le monteur Sam Bauer. Kelly déclare espérer «faire un film qui soit à la fois haletant et très commercial, tout en conservant [sa] sensibilité artistique». Malgré un accueil critique moins enthousiaste, *The Box* est son plus grand succès au box-office.

### ● Suites

Depuis 2009, Richard Kelly n'est parvenu à faire aboutir aucun de ses projets. La liste, longue, contient notamment un thriller en 3D, un scénario baptisé *Corpus Christi*, un biopic du créateur de *La Cinquième Dimension* Rod Serling ou encore l'adaptation d'une véritable histoire criminelle, *Amicus*, dont le rôle principal aurait dû revenir à James Gandolfini, mort en 2013. Le «culte» qui entoure certaines de ses réalisations semble encourager Kelly à développer des suites. C'est ce qu'il annonce en 2017 à propos de *Donnie Darko* et en 2021 à propos de *Southland Tales*. S'agissant de ce dernier, il serait question de mettre en scène les trois premiers chapitres du récit, publié en 2007 sous la forme de roman graphique illustré par Brett Weldele – le film originel portant sur les chapitres 4 à 6 –, soit pour le cinéma, soit pour une plateforme. Le chemin semble encore long.

1 Tatiana Siegel, «Anatomy of a Cannes Disaster: What Happened After *Southland Tales* Was Booed», *The Hollywood Reporter*, 9 mai 2016.



## Genèse Tombé du ciel

Fraîchement diplômé, Richard Kelly a 23 ans lorsqu'il entreprend l'écriture de *Donnie Darko*. S'il ne lui faut que 28 jours pour aboutir à une première version du scénario (le chiffre est significatif, puisque c'est le délai annoncé dans le film avant la fin du monde), le chemin sera plus long pour le porter à l'écran.

### ● Évocation

Un énorme bloc de glace se détache de l'aile d'un avion et tombe dans la chambre d'un garçon, heureusement absent. Cette histoire, lue dans le journal durant l'enfance, marque Kelly au point de devenir le germe de son premier long métrage. Le terreau en sera son expérience même. La banlieue résidentielle fictive de Middlesex, en Iowa, emprunte sa sociologie et son ancrage républicain à Midlothian, en Virginie, où Kelly grandit dans une famille «très classique». Le couple formé par Karen Pomeroy et Kenneth Monnitoff évoque les parents du réalisateur, dont la mère était une enseignante particulièrement intéressée par la littérature et le père un ingénieur de la NASA. Bien que plus jeune que son personnage éponyme, Kelly a suivi les élections présidentielles de 1988. D'autres éléments, plus épars, peuvent être ajoutés à la liste : la lecture de Graham Greene et Stephen Hawking, les cours de développement personnel ou encore le personnage de Roberta Sparrow, inspiré d'une personne réelle. Ainsi que Kelly le confie : «Quand on a peu de sources d'angoisse, il faut aller chercher son art ailleurs. J'imagine que j'ai trouvé mon inspiration dans le banal, l'ordinaire.»<sup>1</sup>

### ● Production

Le scénario est vite remarqué. Richard Kelly signe un contrat avec la puissante Creative Artists Agency (CAA), qui le met en relation avec les cadres des studios hollywoodiens. Durant une année, Kelly présente son projet. Les réactions sont contrastées, tantôt enthousiastes, tantôt dubitatives. Personne en tout cas ne semble prêt à lui confier la réalisation. D'aucuns lui recommandent de se servir de ce projet comme d'une carte de visite, et de s'atteler à un récit plus conventionnel. Mais, alors que tout espoir semble perdu, l'acteur Jason Schwartzman manifeste son intérêt pour le rôle-titre. Une première offre est faite par une société de production, à hauteur de 2,5 millions de dollars. Puis le scénario atterrit chez Flower Films, que dirigent la

productrice Nancy Juvonen et l'actrice Drew Barrymore. C'est cette dernière qui va véritablement débloquer la situation. La star accepte le rôle de Karen Pomeroy à condition que sa compagnie entre en coproduction. Le budget passe alors à 4,5 millions de dollars. La présence de Barrymore permet d'attirer d'autres acteurs et actrices qui acceptent, à sa suite, d'être payés au tarif syndical minimum. Parmi eux, Jake Gyllenhaal, qui remplace Schwartzman, devenu entre-temps indisponible. Le tournage, qui va évidemment durer 28 jours, se déroule durant l'été 2000.

### ● Distribution

Grande messe du cinéma indépendant américain, le festival de Sundance aurait dû être une vitrine idéale pour *Donnie Darko*. Mais le film, pourtant précédé d'une excellente réputation, n'est acheté par aucun distributeur. Trop difficile à catégoriser, et donc à vendre. Sans compter que l'usage des effets spéciaux numériques dérouta les puristes. La seule perspective, peu réjouissante pour un jeune cinéaste, semble la diffusion sur une chaîne câblée. Un accord est finalement trouvé avec Newmarket Films, qui vient de réussir un coup avec le thriller kaléidoscopique de Christopher Nolan, *Memento* (2000). La sortie en salles a lieu quelques semaines après les attaques du 11 septembre 2001 et se solde par un échec cuisant, malgré une presse favorable. *Donnie Darko* reste toutefois à l'affiche d'un cinéma new-yorkais, le Pioneer Theater, qui a la particularité de proposer des séances de minuit. Peu à peu, il acquiert le statut de film culte. Un site Internet dédié puis les bonus du DVD ajoutent des pièces au puzzle et relancent la machine interprétative. En Angleterre, l'enthousiasme est au rendez-vous. Les recettes dépassent rapidement celles générées sur le sol américain en dépit d'un nombre de copies inférieur. Cela encourage Richard Kelly et le distributeur Bob Berney à monter une version longue, *Donnie Darko: The Director's Cut*, dont la sortie en 2004 offre au film une nouvelle vie en salles. À noter qu'une suite non-officielle, *Donnie Darko 2 – L'héritage du sang*, a été réalisée en 2009 par Chris Fisher. À ce propos, Kelly déclare : «Je ne porte pas vraiment dans mon cœur les personnes impliquées dans ce projet dont je n'ai pas pu empêcher l'existence. [C]e film est un objet insignifiant dont j'ignorerai l'existence jusqu'à la fin de ma vie.»<sup>2</sup>

1 Entretien avec Kevin Conroy Scott, «Autour de questions cosmiques», mars 2003, repris dans le livret du coffret Carlotta.

2 «Richard Kelly. Le coup du lapin», entretien avec Jean-Baptiste Herment, *Mad Movies* n° 331, juillet-août 2019.



## Musique

### Le parfum du temps

Popularisée par Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969) ou encore Martin Scorsese (*Mean Streets*, 1973), l'utilisation de chansons préexistantes peut se réduire parfois à un effet juke-box. Pour sa part, *Donnie Darko* parvient à combiner avec subtilité la pop des années 1980 et la musique originale de Michael Andrews.

#### ● Synchrone

Outre la campagne présidentielle de 1988, divers éléments culturels ancrent la fiction dans son époque. Rose lit *Ça* de Stephen King, publié en édition de poche courant 1987, et l'Aero présente *La Dernière Tentation du Christ*, sorti en salles en août 1988. De la même manière, les chansons fonctionnent comme des repères temporels. Leur actualité est parfois très forte : «Under the Milky Way» du groupe australien The Church date de février 1988. Si, lors de la fête de Halloween, certains morceaux sont employés comme un arrière-plan quasiment indifférent, d'autres séquences sont au contraire construites comme de véritables numéros musicaux, la chanson devenant un élément déterminant à la fois en termes de mise en scène et de signification. Ainsi, «The Killing Moon» d'Echo and the Bunnymen et «Head over Heels» de Tears for Fears [Séquence] confèrent un rythme et une tonalité spécifiques à ces passages.

Mais l'effet de synchronisation le plus troublant se joue entre les actions des personnages et les paroles. La première modalité relève du commentaire. Lorsque le principal Cole sert la main de Jim Cunningham, Roland Orzabal chante : «*I am lost in admiration, could I need you this much?*» («Je suis éperdu d'admiration, ai-je à ce point besoin de toi?»). La seconde s'apparente à une prophétie. De retour dans son quartier après avoir dormi dans les montagnes, Donnie croise une Pontiac rouge qui s'avérera être celle de Frank (le spectateur peut imaginer qu'il vient de déposer Elizabeth chez elle). Ian McCulloch prononce alors les paroles suivantes : «*The killing time / Unwillingly mine*» («L'heure de tuer / Malgré moi»). La suite est tout aussi révélatrice : «*Fate / Up against your will / Through the thick and thin / He will wait until / You give yourself to him*» («le Destin / contre ta volonté contre vents et marées / attendra que tu te donnes à lui»). Le nom même du groupe, Echo and the Bunnymen («Echo et les Hommes-lapins»), n'est bien sûr pas sans lien avec le récit. De façon certes plus attendue, «Love Will Tear Us Apart» («L'amour nous séparera») de Joy Division, diffusée durant la fête, annonce le destin du couple formé par Donnie et Gretchen.

#### ● Atmosphère

La musique originale de Michael Andrews joue également un rôle capital. «Carpathian Ridge», qui ouvre le film, laisse d'emblée entendre la double dynamique qui la soutient. Le morceau débute par de lourdes nappes synthétiques, lointains grondements soudain percés par une vibration aiguë difficilement identifiable. Puis une mélodie au piano, très délicate, s'impose note après note. Des chœurs féminins éthérés s'y mêlent. L'inquiétude et le mystère côtoient la grâce – d'une façon qui peut rappeler les partitions d'Angelo Badalamenti pour David Lynch. Le mixage est un autre aspect décisif pour marquer les changements d'atmosphère. «The Artifact & Living» débute quand Donnie franchit le barrage de police, après la chute du réacteur dans sa chambre. Le thème au piano fait peu à peu disparaître tous les sons ambiants (la foule, les journalistes de la télévision, la radio de la police...) jusqu'à l'instant où, stupéfait, l'adolescent voit l'engin flotter au bout de la grue. De manière générale, l'intégration de la musique se fait avec une grande souplesse. Lors du spectacle de Sparkle Motion, «Notorious» de Duran Duran est progressivement avalée par «Burn It to the Ground» de Michael Andrews. Un autre exemple de cette alliance entre musique préexistante et musique originale est la reprise de «Mad World» de Tears for Fears. Andrews l'a dépouillée de ses arrangements synthétiques (hormis pour un écho durant le refrain) et en a ralenti le tempo. Le piano et la voix de Gary Jules, accompagnés par moments d'un violoncelle, confèrent une tonalité profondément mélancolique à cette interprétation. Là encore, les paroles se synchronisent à la situation : «*And I find it kind of funny / I find it kind of sad / The dreams in which I'm dying are the best I've ever had*» («Et je trouve amusant / Et quelque peu triste / Que les rêves dans lesquels je meurs soient les meilleurs»).

Vidéo clip de «The Killing Moon», Echo and the Bunnymen (1984) © VIMG



# Découpage narratif

## 1 RÉVEIL

[00:00:00 – 00:07:39]

Durant le générique, un orage gronde. Donnie se réveille au milieu d'une route de montagne, son vélo à ses côtés. Le titre apparaît, avant qu'une vive lumière ne sature l'écran. Le garçon retourne dans sa ville de Middlesex. Un repas familial est l'occasion d'une discussion politique animée. Elizabeth, la sœur de Donnie, révèle qu'il ne prend plus son traitement. Sa mère Rose vient dans sa chambre pour lui demander où il a passé la nuit. Après son départ, Donnie l'insulte. Il se rend dans la salle de bains et prend ses médicaments à contrecœur.

## 2 RÉVÉLATION

[00:07:39 – 00:11:17]

Eddie, le père, est pris d'insomnie. Il regarde à la télévision un débat politique. L'horloge sonne minuit. Une voix demande à Donnie de se réveiller. Celui-ci sort dans la rue dans un état somnambulique. Un lapin géant lui annonce la fin du monde dans 28 jours, 6 heures, 42 minutes et 12 secondes. Elizabeth rentre chez elle. La maison se met à trembler.

## 3 CHUTE

[00:11:17 – 00:15:20]

Donnie est réveillé par des golfeurs, dont Jim Cunningham. Les chiffres énoncés par le lapin sont inscrits au feutre sur son avant-bras. De retour chez lui, il constate que le réacteur d'un avion est tombé dans sa chambre. Des enquêteurs sont sur place.

## 4 VISIONS

[00:15:20 – 00:26:08]

Donnie et sa petite sœur Samantha se rendent au lycée. Karen Pomeroy donne un cours à propos des *Destructeurs* de Graham Greene. Une nouvelle élève, Gretchen, s'assoit à côté de Donnie. Eddie et Donnie manquent d'écraser Roberta Sparrow, une vieille dame qui attend au milieu de la route l'arrivée d'un courrier. Le garçon raconte à sa psychiatre qu'il a un nouvel ami imaginaire, Frank, qui n'est autre que le lapin géant. Un cours de développement personnel évoque le contrôle de la peur. Donnie voit en rêve son lycée inondé. Nouvelle apparition de Frank. Donnie se promène avec une hache.

## 5 PEUR ET AMOUR

[00:26:08 – 00:44:50]

La nouvelle se répand : le lycée est fermé pour cause d'inondation. Durant la nuit, une hache a également été plantée dans la tête d'une sculpture de chien en bronze. Deux lycéens se montrent agressifs envers Gretchen. Donnie la défend, puis fait connaissance avec elle. Nouvelle séance chez la psychiatre, qui hypnotise Donnie. Une enquête est ouverte dans le lycée pour savoir qui est responsable des dégâts. Avec ses amis, Donnie observe Roberta Sparrow, qui refait encore et encore le même trajet de la route à sa boîte aux lettres. Tandis qu'au lycée se tient une réunion entre enseignants et parents, Donnie voit Frank. Celui-ci lui demande s'il croit aux voyages dans le temps. Durant un cours de développement personnel, Donnie s'énerve. Il refuse de classer les expériences humaines selon deux catégories seulement : la peur et l'amour.

## 6 VOYAGE

[00:44:50 – 00:53:14]

Donnie interroge Kenneth Monnitoff à propos des voyages dans le temps. Ce dernier lui confie le livre de Roberta Sparrow, *La Philosophie du voyage dans le temps*. Durant une séance avec sa psychiatre, l'adolescent mentionne ce que la vieille dame lui a glissé à l'oreille : chaque créature vivante sur Terre meurt seule. Assis dans le salon, Donnie voit un tentacule aqueux surgir de la poitrine de ses proches. Lui-même est soumis à ce phénomène. Son tentacule le mène à un revolver caché dans la chambre de ses parents. Le lendemain matin, tandis qu'il attend le bus avec ses camarades, le bruit d'un avion lui fait lever la tête.

## 7 SECRET

[00:53:14 – 01:15:45]

Donnie et Gretchen sont sur le point de s'embrasser quand ils remarquent un mystérieux homme en rouge. Alors que la psychiatre annonce à Eddie et Rose que leur fils pourrait souffrir de schizophrénie paranoïaque, Donnie semble essayer de tuer Frank avec un couteau. Donnie interpelle violemment Jim Cunningham durant une conférence. Discutant avec Manikoff des voyages dans le temps, l'adolescent aborde la question de la prédestination. Après un exposé sur un projet de lunettes générant des souvenirs, Donnie et

Gretchen échangent un baiser. Le soir, ils se retrouvent au cinéma. Frank apparaît. Il enlève son masque de lapin et révèle un œil blessé. Un portail temporel s'ouvre sur l'écran. Frank demande à Donnie de brûler la maison de Cunningham, ce qu'il fait pendant qu'au lycée se déroule un spectacle de danse. Les pompiers découvrent une pièce secrète remplie de matériel pédophile et le gourou est arrêté.

## 8 DÉPARTS

[01:15:45 – 01:25:47]

Karen Pomeroy est renvoyée en raison de ses méthodes pédagogiques. Rose accompagne le groupe de danse auquel appartient sa plus jeune fille à Los Angeles. Donnie écrit une lettre à Roberta Sparrow. Après le départ de Mme Pomeroy, Donnie déclare à une camarade de classe, Cherita Chen, qu'un jour tout ira mieux pour elle. Elle s'enfuit. Il découvre alors qu'elle a écrit son nom sur la couverture de son agenda. Sous hypnose, Donnie se confie à sa psychiatre. Frank surgit. La psychiatre tente de rassurer Donnie.

## 9 UN NOUVEAU JOUR

[01:25:47 – 01:53:14]

C'est le soir de Halloween. Donnie traverse un portail temporel. Il demande à Gretchen et ses amis de le suivre chez Roberta Sparrow. Voulant éviter la vieille dame, Frank, qui se révèle être le petit ami d'Elizabeth en costume de lapin, écrase Gretchen avec sa voiture. Donnie le tue d'une balle dans l'œil. Le lendemain matin, un étrange nuage noir se forme dans le ciel. L'avion transportant Rose et Samantha tombe dans une faille temporelle. Le temps est remonté jusqu'à la nuit où Frank est apparu pour la première fois. Le réacteur écrase Donnie. Une nouvelle réalité émerge. Gretchen est vivante. Elle n'a jamais connu Donnie. Générique.



## Récit

### Vortex, cortex

Le récit de *Donnie Darko* est comme le terrier du lapin dans *Alice au pays des merveilles* : il ne cesse de générer de nouvelles énigmes au fur et à mesure que le spectateur s'y enfonce. Si la version « *director's cut* » a favorisé une lecture ancrée dans l'imaginaire de la science-fiction, cela n'entame en rien l'ambiguïté d'un film conçu pour résonner dans de multiples dimensions.

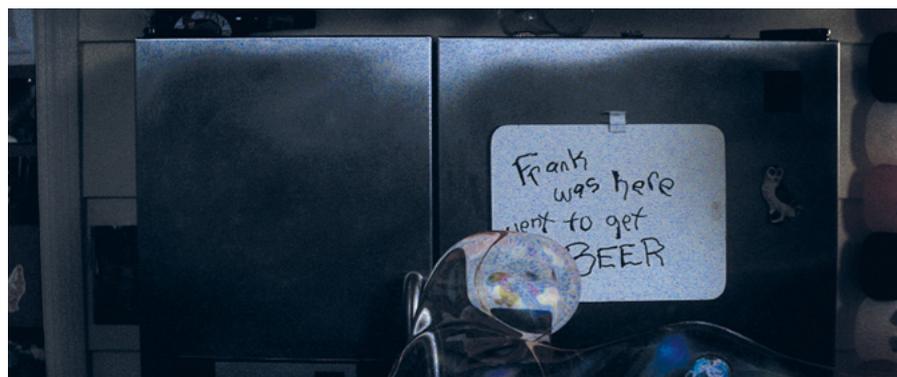
#### ● Doublure

D'emblée, les questions affluent : pourquoi Donnie est-il endormi au milieu de la route, et comment a-t-il pu se rendre en vélo à l'arête des Carpates (« Carpathian Ridge ») s'il était en état de crise somnambulique ? Le retour de ce lieu, à la fin, lui confère une importance particulière. Il doit bien y avoir une raison pour que l'adolescent contemple depuis ce point l'étrange phénomène météorologique qui provoquera le décrochage du réacteur. Cet accident est un autre motif structurant. En lui faisant quitter son lit, le premier « appel » de Frank sauve Donnie d'une mort certaine [séq. 2] ; à la fin, le garçon est écrasé par l'engin [séq. 9]. À travers les informations fournies par le Dr Monnitoff et *La Philosophie du voyage dans le temps*, le spectateur comprend qu'une dimension parallèle du temps a été créée par le passage de l'objet métallique dans un vortex. À l'exception des scènes avant et après l'accident, l'action se déroule en fait dans cet « univers tangent ». Afin d'éviter la destruction de l'« univers principal », Donnie devra se sacrifier. L'histoire ne se répète pas, elle est reprise pour être corrigée. Après la mort de Gretchen et le meurtre de Frank, Donnie crie à l'adolescent déguisé en clown : « Rentre chez toi ! Dis à tes parents que tout ira bien ! » Cela serait étonnant, si le personnage n'avait alors la certitude de pouvoir remonter le cours du temps. Ce dédoublement de la réalité trouve un écho dans le recours au montage parallèle caractérisant plusieurs séquences. Celles-ci produisent un fort effet d'hétérogénéité : d'un côté, les interactions de plus en plus inquiétantes entre Donnie et Frank ; de l'autre, des scènes de la vie ordinaire (la réunion entre parents et professeurs ; la visite des parents à la psychiatre Lilian Thurman ; le spectacle de l'école). Le discours de

la psychiatre [séq. 7] appuie l'hypothèse suggérée par le montage même : l'adolescent perd peu à peu contact avec la réalité en raison d'une schizophrénie paranoïaque. Mais la représentation de la réalité est elle-même altérée : la chorégraphie de Sparkle Motion est soudain ralentie, et le son devient lointain, réverbéré. Les actes que Donnie réalise sous l'influence du lapin n'auraient-ils pas un impact sur la texture ou la structure de l'univers tout entier ?

#### ● Spéculation

Le film favorise un rapport actif à la fiction. Il ne s'agit pas seulement de suivre une histoire, il faut également interpréter des signes, tisser des relations. Aucun détail n'est à exclure. Pour des raisons évidentes, le motif du lapin pullule sous différentes formes : une peluche dans le salon des Darko, un autocollant dans un casier au lycée, une tête taillée dans une citrouille pour Halloween, etc. De façon plus sibylline, les hiboux abondent également. Un aimant est accroché sur la porte du frigo, juste à côté d'une ardoise indiquant à la fin « Frank était ici, parti chercher des bières ». Les deux animaux semblent associés en tant que créatures de la nuit. Mais il est possible que le hibou fasse en outre écho à une nouvelle d'Ambrose Bierce (« An Occurrence at Owl Creek Bridge », 1890) et à son adaptation cinématographique (*La Rivière du hibou*, Robert Enrico, 1962), diffusée aux États-Unis au sein de l'anthologie *La Quatrième Dimension*. Le récit se déroule en flashback jusqu'à un retour au présent, le protagoniste se libérant alors de la corde avec laquelle il allait être pendu. En réalité, l'histoire s'achève bel et bien avec sa mort – nous n'avons lu ou vu que ce que le protagoniste a imaginé durant le bref intervalle entre sa chute et la brisure de son cou. Richard Kelly a plusieurs fois cité ces œuvres comme une référence. Ce jeu sur l'intertextualité, courant dans le cinéma postmoderne,



se découvre par ailleurs dans l'utilisation des chansons [Musique] ou la mention de certaines œuvres (*Evil Dead* de Sam Raimi, que Donnie et Gretchen vont voir au cinéma, met en scène un dérèglement du temps).

## ● Signaux

Au sein même de la fiction, des personnages émettent des signaux à l'attention de Donnie. Le plus transparent est l'inscription «Cellar Door». Karen Pomeroy et le garçon sont alors seuls dans la classe, et rien ne justifie que ces mots soient au tableau. Ils servent cependant à mettre Donnie sur la voie. Il devra entrer dans la cave de Roberta Sparrow pour que Seth le menace avec un couteau et que Ricky jette Gretchen au milieu de la route. La mort de celle-ci et le meurtre de Frank créent précisément les raisons nécessaires pour que Donnie désire inverser le cours du temps. De façon plus profonde, le film pose la question de la liberté et du déterminisme. Donnie se réjouit que le lycée soit fermé pour cause d'inondation car cela lui a permis de parler pour la première fois à Gretchen. Or, c'est Frank qui lui a dit de détruire les canalisations. Mais ne serait-ce pas plutôt la lecture des *Destructeurs* qui aurait donné l'idée à Donnie,



le lapin n'étant plus alors qu'un catalyseur se manifestant en rêve? L'inscription «Ils m'ont obligé à le faire», taggée au pied de la statue du chien, n'offre aucune réponse. Là encore, tout dépend du cadre interprétatif général que construit le spectateur (rêve, schizophrénie, voyage dans le temps, mysticisme...).

## ● En long et en large

Le *director's cut* désigne une version du film qui correspond à la vision du cinéaste. Celle-ci fait généralement suite à une « mutilation » par la production ou la censure. Dans le cas de *Donnie Darko*, la version courte et la version longue (sortie en salles en 2004) ont toutes deux reçu l'aval de Richard Kelly. Ce dernier utilise d'ailleurs plutôt l'expression musicale « *extended remix* » pour évoquer la seconde, qui est plus longue de 20 minutes. Parmi les principaux changements<sup>1</sup>, il faut signaler l'inclusion de larges passages du livre de Roberta Sparrow [Document]. Le texte, montré plein cadre, éclaire les mécanismes du voyage dans le temps (« l'Univers Tangent », « l'Artefact »...) et le statut des différents personnages (« les Manipulés Vivants et Morts », « le Récepteur Vivant »...). Des modifications ont été opérées au niveau de la musique. Remplaçant « The Killing Moon » durant la séquence d'ouverture, « Never Tear Us Apart » d'INXS entre en résonance avec « Love Will Tear Us Apart » de Joy Division, entendue durant la fête de Halloween. Des scènes permettent de donner un aperçu plus nuancé des relations au sein de la famille Darko. Enfin, l'inversion du temps est montrée à travers un écran, qui suggère que celle-ci se fait par l'intermédiaire d'un appareil technologique (peut-être la « machine de Dieu », soit littéralement un *Deus ex machina*, formule que prononce Donnie juste avant la mort de Gretchen et qui vaut aussi comme commentaire sur le récit lui-même).

<sup>1</sup> Pour une liste complète, voir : <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/926296-donnie-darko-les-changements>

## ● Ouverture

De façon classique, un récit s'organise en vue d'une résolution ou d'une clôture. *Donnie Darko* n'échappe pas tout à fait à ce principe. Les sous-intrigues développées dans l'univers tangent ont un début, un milieu et une fin. Considérons l'histoire de Jim Cunningham : il étend son influence au sein de l'école / sa pédophilie est révélée / il est arrêté par la police. Ou celle de Karen Pomeroy : elle enseigne *Les Destructeurs* de Graham Greene / l'œuvre est jugée néfaste pour les élèves / elle est renvoyée. Même l'identité de Frank finit par être dévoilée : il s'agit du petit ami d'Elizabeth Darko vêtu de son costume de Halloween [séq. 9]. Néanmoins, la disparition de l'univers tangent ramène les personnages à une forme d'indétermination. Ce qui est advenu a pour eux la consistance d'un souvenir vague ou d'un symptôme inexplicable : Lilian Thurman se réveille en sursaut ; Kenneth Monnitoff fixe le plafond tandis que Pomeroy dort ; Cunningham pleure nerveusement ; Kitty Farmer, abasourdie, porte la main à sa bouche ; Cherita Chen sourit doucement ; Frank touche son œil gauche. Le spectateur peut bien sûr trouver des ponts : Donnie avait promis à Cherita qu'un jour tout irait mieux pour elle, et éborgné Frank d'un coup de feu. Il n'en demeure pas moins que l'enchaînement des causes et des conséquences, des actions et des réactions, qui régit habituellement la dramaturgie subit une torsion singulière. Le temps est remonté, les morts sont revenus à la vie, mais quelque chose s'est déposé. Cela est plus sensible encore avec Gretchen Ross. Si, dans l'univers premier, elle n'a jamais rencontré Donnie, elle semble tout de même reconnaître sa mère, Rose. Un signe de la main est échangé entre les deux femmes, à distance. L'adolescent survit à son sacrifice comme une présence occulte, une force mystérieuse, un lien intangible entre les êtres.

# Genre

## Sortir de la boîte

Science-fiction, horreur, thriller psychologique, drame: *Donnie Darko* ne se laisse pas facilement classer. L'enjeu semble moins de jouer sur les codes que d'offrir une description renouvelée de l'adolescence à travers une multiplicité de tonalités et de dimensions.

**«J'ai la sensation que le mot "genre" a été créé par des corporations essayant de contrôler les artistes en les classant dans des boîtes»**

Richard Kelly

### ● Crise

Sans être un *teen movie* conventionnel, le long métrage de Richard Kelly partage avec ce genre un certain nombre d'interrogations. Généralement envisagée sous l'angle de la crise, l'adolescence se caractérise par une évolution du rapport à l'autorité, à la norme et aux autres. Dans *Donnie Darko*, la contestation a essentiellement lieu au lycée. Lorsque Donnie, derrière son dos mais de façon audible, qualifie sa mère de « salope », cela ne donne lieu à aucune scène de dispute ou d'explication. Non que Rose se montre indifférente. Elle semble plutôt considérer cela comme un symptôme du malaise de son fils. Plus largement, les différends entre parents et enfants ne débouchent jamais sur une volonté de réaffirmation de l'autorité bafouée. Bien que républicain, et donc plutôt conservateur, le couple accorde une véritable liberté d'action et d'expression à ses enfants – comme en témoigne la première scène de repas [séq. 1]. Dans le bureau du principal, le père tente de cacher son rire sous une toux lorsque l'enseignante révèle que Donnie lui « a dit de [s]'enfoncer la Ligne de Vie dans l'anus ! ». L'attention et la bienveillance qui règnent au sein de la famille rendent tolérables certains excès, et l'adolescent lui-même sait quand il a dépassé les limites.



### ● L'adolescent, ce super-héros ?

À Gretchen Ross, qui s'étonne que son patronyme ressemble à celui d'un super-héros, Donnie réplique avec malice: « Et qu'est-ce qui te fait croire que je n'en suis pas un ? » Si cela peut d'abord être entendu comme un trait d'esprit, il apparaît que l'adolescent a bel et bien des pouvoirs surnaturels. C'est du moins ce que le spectateur est invité à déduire de plusieurs phénomènes inexplicables. Comment en effet la hache a-t-elle pu être plantée dans une sculpture en bronze ? Comment le réacteur a-t-il pu dévier de sa trajectoire ? Moins spectaculaire: l'arrêt de l'arrosage automatique lorsque Donnie comprend que la vaste maison qu'il regarde appartient à Jim Cunningham. Outre des accès de force physique, une capacité à voir l'avenir et un don de télékinésie, l'adolescent maîtrise l'eau (il inonde son lycée) et le feu (il brûle la résidence du gourou). Se montre-t-il responsable, ou fait-il au contraire un usage destructeur de ses pouvoirs ? Est-il plutôt un super-héros ou un super-vilain ? Une comparaison avec le *Spider-Man* de Sam Raimi, sorti en 2002 quelques mois après *Donnie Darko*, pourrait être fructueuse. Que vient révéler à Peter Parker sa transformation en homme-araignée ? Quel rapport le garçon entretient-il avec ses nouvelles puissances corporelles ? Comment l'enjeu moral est-il abordé dans les deux films ? Une autre comparaison pourrait être faite avec *Carrie au bal du diable* (Brian De Palma, 1976), qui envisage pour sa part l'imaginaire chrétien sur le mode non pas de l'apocalypse, du sacrifice et du salut, mais de la répression.

Il en va autrement au lycée. Non que Donnie soit en rupture totale. C'est un excellent élève, répondant avec subtilité à son enseignante de littérature, et nouant un dialogue fertile avec son professeur de physique. Mais il se révolte contre l'emprise de Jim Cunningham et de ses relais, Kitty Farmer et le proviseur Cole. Tous les trois sont l'incarnation d'une

Amérique conservatrice, bigote, stupide et hypocrite, associée à la figure de Ronald Reagan – le visage de celui qui sera bientôt remplacé au poste de président par George Bush Sr. apparaît de manière presque subliminale parmi les livres de Cole. Par-delà le vandalisme et les sarcasmes dont Donnie est aussi capable, ces confrontations présentent l'adolescence non comme une révolte sans cause, mais comme le moment de formation d'une exigence intellectuelle et d'une conscience politique.

### ● Romance

Il est rare que le *teen movie* ne considère pas la métamorphose de ses personnages à travers le prisme des relations amoureuses et sexuelles. En invitant Gretchen à s'asseoir à côté du garçon qu'elle trouve le plus mignon [séq. 4], Karen Pomeroy précipite la rencontre entre la jeune fille et Donnie. Là comme ailleurs, l'originalité vient moins de la représentation des différentes étapes de la relation que d'une oscillation entre précipitation et attente. La question de Donnie

« Tu veux sortir avec moi ? », est incongrue à la fois par sa formulation maladroite, voire enfantine, et parce qu'elle arrive trop vite – c'est la première fois qu'ils se parlent. *A contrario*, il pourra sembler étonnant que les adolescents ne se soient toujours pas embrassés au bout de quinze jours. Le dialogue explicite la volonté de trouver le « bon moment ». Or, le désir l'emportera finalement dans des circonstances loin d'être idéales, après l'évocation de l'agression au couteau de la mère de Gretchen. Le premier rapport sexuel survient dans des conditions plus conformes aux codes du genre (la grande fête adolescente ; le couple qui se retire dans la chambre des parents) [séq. 9]. Il faut toutefois noter la pudeur de la scène. Les personnages ne sont vus qu'habillés, et l'acte est en quelque sorte recouvert par l'appel téléphonique de la mère – manière aussi de suggérer le détachement de Donnie vis-à-vis de celle-ci, et son entrée dans l'âge adulte. Le seul authentique débordement libidinal survient de façon comique dans le bureau de sa psychiatre, lorsque l'adolescent commence à se déboutonner en livrant ses fantasmes [séq. 5].



## ● Banlieue

Parmi les images iconiques du cinéma américain des années 1980 figure en bonne place la course en vélo à la fin d'*E.T., l'extra-terrestre* (1982). *Donnie Darko* reproduit volontairement ce motif. La présence au casting de Drew Barrymore et l'intervention d'hommes en scaphandre lors de l'extraction du réacteur [séq. 3] relèvent aussi de la référence au film de Steven Spielberg. La banlieue résidentielle est un environnement courant dans le *teen movie*, comme un cocon dont il faut s'extraire. C'est le lieu de l'enfance (le trampoline) et des parents (les pelouses parfaitement entretenues). Les

productions Amblin ont creusé ce territoire de l'intérieur, en l'ouvrant au merveilleux ou au fantastique (outre *E.T.*, citons *Poltergeist*, *Retour vers le futur* et *Les Goonies*). *Donnie Darko* reprend cette tradition, tout en faisant accéder ses personnages à des endroits plus interlopes, inquiétants, mystérieux. Ainsi du cinéma de centre-ville, absolument désert, et de la maison de Roberta Sparrow, à la lisière de la montagne. À leur manière, ces deux lieux désignent le hors-champ incertain auquel devront un jour se confronter les jeunes adultes.



Affiche de 2001 (États-Unis) © Pandora Inc. Tous droits réservés

## ● Horreur, horreur ?

Comme il y a des « films de Noël » portés par un optimisme de saison, il existe des « films de Halloween », généralement plus sombres. Depuis le chef-d'œuvre homonyme de John Carpenter sorti en 1978, cette fête est en effet associée au cinéma à des psychopathes en fuite, des meurtres à l'arme blanche et des banlieues résidentielles terrorisées. Mentionnée sur le panneau d'entrée de la ville dès la séquence d'ouverture, elle prend toute son importance durant le dernier mouvement de *Donnie Darko*. Ce contexte, ainsi que le caractère trouble du protagoniste, sa manipulation d'un long couteau et des clins d'œil à Stephen King ou *Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) ont incité le distributeur américain, lors de la première diffusion du film, à en promouvoir la dimension horrifique. L'affiche, la bande-annonce et la date de sortie (le 26 octobre 2001) sont toutes allées dans ce sens. Comment une telle présentation peut-elle influencer sur la perception du film ? N'est-ce pas prendre le risque de décevoir les spectateurs ? En quoi *Donnie Darko* ne répond-il pas complètement aux exigences du cinéma d'horreur ? Cet exemple peut servir à réfléchir de manière plus large à l'utilisation du genre comme outil de marketing. De ce point de vue, il pourra également être intéressant de comparer les différentes affiches conçues au gré des anniversaires du film ou des publications sur supports physiques. Quels sont les personnages mis en avant ? Quelles sont les accroches (répliques, citations de critiques...) utilisées ? Y a-t-il un changement de couleurs dominantes ou de typographie ?

# Personnages

## Microcosme

Construit autour d'un personnage éponyme, *Donnie Darko* développe aussi un univers, avec ses tensions, ses contradictions et ses mystères, à travers une constellation de personnages secondaires subtilement caractérisés.

### ● Donald «Donnie» Darko

Avant d'être un personnage, il est un nom, lisible dès l'affiche. Rythmé par l'allitération en «d», celui-ci est si plaisant à prononcer qu'il sonne comme une évidence. En tant que nom de famille, «Darko» relève pourtant de l'exception. Il s'agit plutôt d'un prénom, d'origine slave. Étymologiquement, cela signifie «don», ce qui pourrait confirmer l'hypothèse de la prédestination. Il est néanmoins plus probable que Richard Kelly ait souhaité annoncer à travers ce patronyme à la fois la part enfantine et la part sombre du personnage. Utilisé dans un but affectueux ou péjoratif, le suffixe «o» tend à transformer «Darko» en nom commun. De la même façon que les gens bizarres sont qualifiés de «weirdos», les personnes ténébreuses ou mélancoliques pourraient être appelées des «darkos».

L'écriture du personnage et son interprétation par Jake Gyllenhaal contribuent à en faire une figure complexe, difficile à saisir. Face à Gretchen, il se tient légèrement voûté, rigole sans raison et bouge beaucoup les mains, autant de signes trahissant un mélange d'enthousiasme et de



nervosité. Il paraît beaucoup plus assuré lorsqu'il est avec son duo d'amis, tenant même le rôle du chef de bande. Lors de sa deuxième rencontre avec Frank dans la salle de bain [séq. 7], Donnie présente au contraire, avec sa tête légèrement penchée en avant, son regard fixe et son sourire indiscernable, un visage extrêmement inquiétant. Cependant, lorsqu'il s'adresse au lapin, il a la voix d'un enfant qui parlerait à son doudou, pour reprendre les mots de Gyllenhaal lui-même. La perception que le spectateur peut avoir de Donnie fluctue donc, et surtout dépend de la lecture globale qu'il fait des événements. Est-ce un Christ *new age*, un dangereux psychopathe ou simplement un adolescent à l'imagination fertile? Est-il tout cela en même temps ou successivement? La puissance du film tient notamment à cette ambiguïté fondamentale [Récit].

**«Je savais exactement à quoi les personnages ressemblaient, je savais qui ils étaient, voulant développer une histoire assez intéressante pour chacun»**

Richard Kelly

### ● Suivre le lapin

La référence à Lewis Carroll est transparente: Frank rappelle le lapin blanc des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865) et le miroir qui le sépare de Donnie renvoie à *De l'autre côté du miroir* (1871). Au cœur d'une fiction parfois cryptique, la figure du lapin relève paradoxalement du lieu commun. Comme dans *Alice*, il se manifeste une fois le personnage endormi, comme s'il ouvrait le chemin vers un territoire de rêve. Le propre du lapin tient à sa capacité à se dissimuler, et par conséquent à surgir là où on ne l'attend pas. À cet égard, sa présence sur le terrain de golf [séq. 2] ne manque pas d'amuser. Les trous pourraient en effet être les multiples entrées de son terrier. Le lapin d'*Alice* est en outre associé à une transformation du temps et de sa perception. Si, pressé, il se promène avec une montre, l'entrée dans son terrier provoque une vertigineuse dilatation de la durée («Soit que le puits fût très profond, soit que Alice tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer», écrit Carroll). Les élèves pourront rechercher d'autres occurrences du lapin blanc dans la culture populaire, que ce soit au cinéma (*Matrix* de Lily et Lana Wachowski, 1999) ou dans la musique (la chanson «White Rabbit» du groupe Jefferson Airplane, elle-même souvent utilisée au cinéma, par exemple dans *The Game* de David Fincher, 1997, et *Las Vegas Parano* de Terry Gilliam, 1998).

### ● Jim Cunningham

Avec *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987) et *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), Patrick Swayze s'est imposé comme une icône de la sensualité masculine. Son personnage de Jim Cunningham profite de cette aura. Les séquences vidéo de son programme de développement personnel ont d'ailleurs été tournées dans le ranch même de l'acteur, et celui-ci a puisé dans sa garde-robe des années 1980. Il s'agit toutefois, dans la fiction comme pour le spectateur, d'un piège. Derrière l'image de la réussite et le discours de l'amour se cache un prédateur sexuel. Le deuxième extrait vidéo laisse apercevoir une étreinte entre le gourou et un jeune garçon qui, rétrospectivement, peut être considérée comme un indice de sa pédophilie. L'apologie des valeurs morales se révèle un marché de dupes – ce qui s'inscrit plus largement dans une critique du républicanisme, George Bush Sr. étant



cinéma était totalement aligné avec le public du film, hostile ou gêné par sa performance maladroite. Or, Kelly prend soin de montrer le regard bienveillant de Karen Pomeroy, et l'investissement sincère de Cherita. Un plan la montrant seule, alors que Sparkle Motion vient d'être acclamé, renforce l'empathie avec ce personnage.

### ● Roberta Sparrow

Surnommée «Grand-mère-la-Mort», sans doute en référence au «vieux Misère» de la nouvelle de Graham Greene *Les Destructeurs*, elle correspond à l'archétype d'une vieilleuse inquiétante pour les adolescents. Elle est souvent regardée de loin, objet de spéculation et de moqueries, en particulier de la part des copains immatures de Donnie. Son attitude est interprétée comme un signe de désespoir absolu, voire de folie. En faisant continuellement des allers-retours entre la route et sa boîte aux lettres, elle produit une boucle qui fait écho aux paradoxes temporels du film. Des éléments de son passé sont dévoilés par Kenneth Monnitoff, qui prête à Donnie un exemplaire de *La Philosophie du voyage dans le temps*. Le livre éclaire certaines des dimensions les plus obscures du récit – en particulier dans la version «*director's cut*», où des passages sont reproduits [Document]. Nonne, elle aurait radicalement changé de vie au cours d'une nuit. Cette conversion à l'envers est significative, car *Donnie Darko* oscille entre mysticisme et rationalisme. Il est probable en tout cas que Roberta Sparrow ait fait la même expérience que Donnie d'un univers tangent. D'où le lien qui les unit, et cette déclaration

également mis en défaut lors du débat avec Michael Dukakis sur un point d'éthique. D'autre part, Richard Kelly s'amuse de l'aspect kitsch et ridicule de ces vidéos (un micro entre dans le champ; les transitions sont aussi appuyées que démodées; le discours est d'un simplisme aberrant). Le fait que le garçon de la vidéo pose une question à Cunningham lors de son intervention au lycée suggère une mise en scène qui n'a rien de spontané – ce que la prise de parole de Donnie viendra enrayer [séq. 7]. On peut noter que le personnage évoque celui du gourou Frank T. J. Mackey dans *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), incarné par un Tom Cruise lui aussi à contre-emploi.

### ● Cherita Chen

D'origine asiatique dans un monde uniformément blanc, obèse parmi les minces, la jeune fille fait figure d'exception. Cela lui vaut d'attirer les sarcasmes. En la défendant contre ses amis, et en souriant lorsqu'elle répond au tableau, Donnie fait pour sa part plutôt preuve de sympathie. Elle-même éprouve une attirance muette pour le garçon. Tous les deux sont des marginaux – et Donnie subit aussi du harcèlement. Si son cache-oreille fonctionne comme une protection vis-à-vis des autres, il peut rimer avec les oreilles du lapin, en particulier lorsque Donnie le porte. La séquence de danse [séq. 7] pourrait être particulièrement cruelle pour le personnage si le regard du spectateur de

murmurée qui contredit l'existence de Dieu: «Chaque être vivant meurt seul.» Sa présence dans une photographie de groupe pourrait renvoyer aux derniers plans de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) et à l'apparition inexplicable de Jack Torrance dans un ancien cliché.

### ● L'homme en rouge

Celui-ci est moins un personnage qu'une présence énigmatique. Gretchen le remarque pour la première fois lorsqu'elle et Donnie sont sur le point de s'embrasser, non loin du terrain de golf [séq. 7]. Son irruption inattendue dans une scène romantique prête à rire. Loin d'être caché derrière un arbre ou dans l'ombre, il se tient dans une tache de lumière, d'autant plus visible que son survêtement est rouge. Il réapparaît lors de la nuit de Halloween, planté au milieu de la rue parmi les enfants déguisés, toujours avec ses lunettes de soleil [séq. 9]. Là encore, son statut est difficile à déterminer. Le spectateur attentif aura remarqué qu'il s'agit de l'un des membres de la Federal Aviation Administration venus enquêter sur la chute du réacteur et qui font penser, par leurs tenues et leurs méthodes, à des agents secrets. Habillé de rouge, il semble surveiller Donnie, et peut-être vouloir l'intimider. Mais son manque total de discrétion et le fait qu'il pointe à la fin une lampe-torche vers l'objectif de la caméra, provoquant un effet de *flare*, laissent imaginer qu'il envoie des signaux à Donnie.



## Mise en scène

### Espaces des relations

Tantôt voyante, tantôt discrète, la mise en scène de *Donnie Darko* fait preuve de la même plasticité que son récit. Les paradoxes temporels et les visions s'ancrent dans une description réaliste qui donne aux personnages leur consistance et leur attrait.

#### ● À table

De nombreuses séquences respectent les conventions du cinéma narratif, notamment américain. Cette esthétique, «transparente» en ceci qu'elle n'attire pas l'attention du spectateur, repose sur trois principes fondamentaux : cadrage pouvant correspondre à un regard, primauté du personnage parlant ou agissant, montage par continuité. La première scène dialoguée du film offre un bon exemple [00:04:52 – 00:06:44]. Celle-ci débute par un plan d'ensemble établissant la situation. La famille Darko est à table pour le repas du soir. Un plan rapproché sur Samantha et Elizabeth marque le début des hostilités. Tournée vers son père, cette dernière lance sans préambule : «Je vais voter pour Dukakis.» La phrase s'achève sur un plan rapproché d'Eddie, qui s'apprêtait à croquer dans sa part de pizza. Puis un gros plan montre la réaction de la mère, qui glisse la nourriture dans sa bouche. D'abord tournée vers son aînée, elle adresse un regard à son mari, attendant avec un sourire sa réponse. Retour à Eddie, qui repose la pizza et réplique. Coupe sur Samantha et Elizabeth, relevant la misogynie de la référence au «salaire du mari». La mère s'esclaffe, déplaçant une nouvelle fois son attention de sa fille à son mari. Eddie se tourne vers sa femme, un fin sourire aux lèvres, conscient d'être en tort – et sans doute heureux de la capacité de répartie de sa fille. Elizabeth déclare ne pas vouloir d'enfant avant trente ans. Plan rapproché sur Donnie : il lève lentement les yeux de son assiette et attaque sa sœur.

Richard Kelly accompagne ainsi la circulation de la parole par une suite de plans fixes dont les cadrages varient peu, et dont les raccords sont motivés par les regards et les réactions. L'impression de continuité est renforcée par l'usage des accessoires (bouteille de soda, pizza, fourchette, etc.). La mise en scène traduit l'état des relations au sein de la famille (complicité entre le père et la mère, tension entre le frère et la sœur, inquiétude de la mère vis-à-vis de la santé de son fils, etc.).

**«J'essaie toujours de remplir chaque plan, chaque scène, d'un certain nombre de détails pour que le spectateur puisse continuer à questionner ce qu'il voit»**

Richard Kelly

#### ● À distance

Plutôt qu'un champ-contrechamp composé depuis des axes latéraux par rapport aux personnages, comme cela est d'usage dans les scènes de dialogue, le cinéaste opte lors de la rencontre initiale entre Donnie et le lapin [séq. 2] pour des cadrages frontaux. Un gros plan se concentre sur le visage de l'adolescent, qui se rapproche lentement de la caméra, passant du flou au net. Frank surgit pour sa part à la faveur d'un fondu enchaîné et est montré en plan d'ensemble. Aucun plan ne les situe concrètement dans le même espace. Deux fondus enchaînés donnent au contraire l'impression que Frank émane de la tête de l'adolescent puis qu'il s'y dissout après avoir fait sa prophétie. La texture synthétique de sa voix paraît confirmer l'hypothèse d'une projection mentale. De fait, seul Donnie communiquera avec le lapin. Au cinéma, Gretchen est endormie. Et, durant la dernière séance avec le psychiatre, celle-ci ne voit pas le rongeur, qui selon le jeune homme est pourtant dans le cabinet. Frank semble toutefois être davantage qu'une hallucination. Non seulement il induit des visions («Le ciel va s'ouvrir»), mais il a aussi une emprise physique sur Donnie : ses mouvements



de tête, ascendant puis descendant, se traduisent par des raccords sur les postures du garçon, qui finit à genoux.

De façon générale, le fondu enchaîné est utilisé comme le moyen de figurer un pressentiment, une intuition, une vision – en somme, d'établir des passages entre la vie psychique et le monde. Alors que Kitty Farmer l'enjoint d'aller en Californie, un fondu juxtapose soudain le visage de Rose et un dessin représentant Frank [séq. 8]. Pour la première fois, la mère a la preuve de ce qu'avancait la psychiatre : son fils a pour ami imaginaire un lapin. Cette découverte est l'occasion d'un des échanges les plus émouvants du film (« Ça fait quoi d'avoir un fils timbré ? – C'est merveilleux. »). Peu après, Donnie tient entre ses mains la lettre qu'il a écrite à Roberta Sparrow, et un nouveau fondu mêle son visage tourmenté à un plan de ciel traversé par un avion.

## Écrans fantastiques

Les réactions face à la vidéo de Jim Cunningham sont de différentes natures [séq. 4]. Kitty a un air constamment réjoui et admiratif. Un élève est saisi au fil d'un travelling latéral en train de pouffer à l'évocation de troubles d'énurésie. Et, flou dans le dos de Donnie, Ricky laisse flotter un sourire sarcastique. Darko se tient pour sa part la tête légèrement inclinée et le regard fixe. Il ne laisse transparaître aucune réaction. Il est alors difficile de savoir s'il subit, s'il résiste ou s'il est au contraire positivement absorbé par cet assaut de propagande. La mise en scène tendrait à accréditer la dernière hypothèse. Dans le plan d'ensemble, Donnie est montré au premier rang, face à la télévision. Celle-ci est le plus souvent présentée plein cadre. Les témoins s'expriment face caméra, ce qui produit un effet de suture lors du contrechamp sur l'adolescent. Le gamin qui dit ne plus avoir peur et Cunningham lui-même entrent dans une forme de communication particulière avec Darko. Quoi qu'il en dise par ailleurs, il est lui-même tiraillé tout au long du film entre la peur (les visions, la prophétie) et l'amour (sa rencontre avec Gretchen, son sacrifice). Cela ne peut manquer de lui parler. La version « *director's cut* » réverbère d'ailleurs les dernières phrases de Cunningham, tandis que la voix de Frank dit : « Attention, tu pourrais rater quelque chose. »



### ● Émission/transmission

Par-delà les discours qu'elle relaie, la télévision paraît dotée d'un étrange pouvoir de suggestion. Après que Frank a annoncé l'apocalypse, un raccord brutal nous ramène dans le salon des Darko. De façon peu réaliste, le poste ne diffuse plus un programme mais un signal brouillé avec un très fort son de friture – manière de figurer la fin, mais aussi de lier la transmission des messages du lapin à l'appareil technique. Deux autres apparitions se font en conjonction plus ou moins directe avec la télévision : dans la première, Donnie est endormi sur le canapé du salon ; dans la seconde, il regarde le journal relatant l'inondation de son lycée. Ce contexte médiatique détermine plus nettement encore la découverte des colonnes d'eau. Au contraire de son père et de ses amis qui réagissent avec virulence, le garçon semble moins suivre un match de football américain qu'être hypnotisé par l'image et le son émanant du moniteur. L'idée de ces colonnes a d'ailleurs été inspirée à Kelly par un programme sportif : « Le commentateur de football américain John Madden disposait d'un outil qui lui permettait de dessiner sur l'écran de télévision, pour analyser la dernière action d'un match. Il traçait sur l'écran des lignes indiquant exactement ce qui allait se passer, où les joueurs allaient se déplacer. Je crois qu'on appelait ça le CBS Chalkboard [ou le "telestrator"]. Je me suis dit : "Et s'il y avait un John Madden, là-haut dans le cosmos, qui appuie sur le bouton pause et nous dise où aller ?" »<sup>1</sup> À l'instar de son personnage, le cinéaste trouve dans la télévision un moyen de dériver vers l'imaginaire.

### ● Passage des images

Le choc répété du banc contre la cabane, dans *Evil Dead*, semble placer Donnie dans un état psychique une fois encore proche de l'hypnose [séq. 7]. Tournant lentement la tête vers le hors-champ droit, l'adolescent esquisse un sourire, dont la cause nous est révélée dans un plan d'ensemble. Le lapin est assis à côté de Gretchen, qui est endormie. Leurs mouvements sont d'abord symétriques, comme s'ils étaient le reflet l'un de l'autre (ce qu'attesterait l'interrogation en miroir : « Pourquoi portes-tu ce stupide costume de lapin ? – Pourquoi portes-tu ce stupide costume d'homme ? »). Durant cette scène, Richard Kelly construit également une circulation très subtile entre son film et celui de Sam Raimi. Un portail temporel creuse l'écran au moment où le balancier d'une pendule s'arrête inexplicablement. Quand le carillon sonne, l'image du film se déchire pour dévoiler la maison de Cunningham. Chez Raimi, les démons viennent de se réveiller. Peut-être est-ce la même chose chez Kelly. Le tiraillement métaphysique entre le Bien et le Mal s'affiche en tout cas au fronton de l'Aero, qui fait se côtoyer *Evil Dead* et *La Dernière Tentation du Christ* (Martin Scorsese, 1988).

<sup>1</sup> Dans cette rubrique, toutes les citations de Richard Kelly sont extraites de son entretien avec Kevin Conroy Scott, « Autour de questions cosmiques » (mars 2003).



## Miroirs d'eau

L'eau est un motif structurant dans l'imaginaire de Richard Kelly. Elle permet de générer une énergie infiniment renouvelée dans *Southland Tales* et de voyager à travers des dimensions parallèles dans *The Box*. Dans *Donnie Darko*, elle est à la fois une frontière et un guide.

Dans la première vidéo de Cunningham [séq. 4], une certaine Linda Connie explique comment elle a appris à contrôler sa peur. «J'ai regardé dans le miroir. Pas seulement dans le miroir, j'ai regardé au travers, et dans cette image j'ai vu se refléter mon ego.» Un fondu mêle alors à son portrait l'ondulation de l'eau. Cela pourrait n'être qu'un effet de transition supplémentaire, mais il préfigure à bien des égards les manifestations de Frank dans la salle de bain des Darko [séq. 5]. Durant celles-ci, le lapin n'apparaît pas directement dans le miroir, mais c'est tout de même par ce moyen que Donnie semble s'apercevoir de sa présence. Après avoir contemplé son reflet ou pris un médicament, il se retourne et vient se tenir face à Frank – et à la caméra. Son visage se trouve alors encadré par le tour de la glace. En toute logique, le rongeur aurait dû se refléter, mais une fois de plus rien ne viendra objectiver sa présence. Il se tient en fait derrière un autre «miroir» : un mur d'eau. Deux interprétations (au moins) sont possibles. La première est psychologique : l'adolescent réinterprète de manière délirante des éléments du réel (miroir, eau, ego). La seconde est métaphysique : le miroir met sur la voie d'une connaissance transcendante. Comme Dieu, Frank emprunte toujours des voies détournées – pour ne pas dire impénétrables.

### ● L'autre côté

L'association de l'eau et du miroir est aussi ancienne que Narcisse. Le mythe désigne à la fois la séduction de la surface et le péril des profondeurs. Lorsque Donnie tente d'entrer en contact avec Frank, il découvre qu'un mur aqueux se dresse entre eux. Est-ce cela, «l'autre côté» du miroir ? Que vient matérialiser cette frontière ? Peut-être une dimension du temps à laquelle Donnie n'a pas encore pleinement accès. En tentant de la transpercer avec un couteau, le personnage provoquera des éclats de lumière préfigurant la blessure à l'œil de Frank. Pendant la fête de Halloween, son visage est aspiré par une colonne d'eau qui lui permet d'avoir une intuition du futur. *Donnie Darko* rejoue alors l'un des paradoxes classiques du fantastique. Le reflet disjoint le sujet (qui fait toujours face à un autre lui, ou un autre que lui) et le temps (passé ou futur remontent à la surface). Richard Kelly a décrit en ces termes la conception des effets spéciaux :

«Les acteurs portaient de petites lumières attachées à leur poitrine. Les colonnes liquides ont été dessinées ensuite, selon les déplacements des acteurs. Chaque colonne était conçue en fonction de son personnage, avait sa propre personnalité. Celle de Donnie s'alarme lorsqu'elle se rend compte que son hôte peut la voir. Elle commence à le narguer en haut des escaliers. Je trouve que cela donne un effet qui est soit très drôle, soit très dérangeant. Je deviens fou quand je réfléchis à ce que ça pourrait impliquer.»



### ● Face-à-face

Bien que les exceptions abondent, la règle dans le cinéma narratif classique est de proscrire les regards caméra. Ceux-ci tendraient en effet à détruire l'illusion de la diégèse comme monde autonome et consistant, en rappelant aux spectateurs les conditions – en particulier techniques – de fabrication du film. Le cinéma moderne, au contraire, a fait entrer dans le champ les machines, les techniciens, les relations de pouvoir en jeu dans un tournage. Il a aussi transgressé la distinction entre acteur et personnage, réalité et fiction, en interpellant le public ou en commentant les procédés du cinéma. Si les regards caméra sont nombreux dans *Donnie Darko*, ce n'est pas dans une volonté de déconstruction de la représentation. Dans un premier temps, les élèves pourront relever qui fixe l'objectif (Donnie, Frank et Gretchen, par l'entremise d'un miroir) et dans quelles circonstances. Qu'est-ce que cela provoque chez le spectateur ? Sa croyance en la fiction est-elle remise en cause ? Est-ce que cela n'est pas plutôt une manière de l'englober ? Lorsque Donnie touche la barrière d'eau, n'est-ce pas l'écran même qui, imaginativement, se ridicule ? De quel côté du miroir sommes-nous alors ?



l'ambivalence de l'éblouissement, qui tantôt aveugle et tantôt révèle. La première rencontre entre Donnie et Jim Cunningham [séq. 3] se caractérise par un contre-jour extrêmement fort. Alors que l'adolescent est allongé sur le terrain de golf, la silhouette du gourou se détache d'un fond de lumière pure, telle une icône byzantine – ou un faux prophète. Percant les ténèbres, le portail qu'emprunte le réacteur est une colonne de lumière qui semble bel et bien divine. De façon générale, le film accorde une importance non négligeable à la blancheur : outre la chevelure de Roberta Sparrow et le costume de cygne porté par Cherita pendant son spectacle, il faut signaler l'uniforme des élèves, dont la chemise immaculée agit comme réflecteur dans les scènes les plus ensoleillées.

## Contrastes

Inscrit sur un vaste ciel d'aube, le titre est soudain troué par une puissante lumière venue des confins. Celle-ci s'intensifie jusqu'à ce que l'écran soit d'une blancheur absolue. Plusieurs fondus au blanc, bien moins courants dans l'histoire du cinéma que ceux au noir, ponctuent le film : lorsque le principal Cole franchit les portes du lycée [Séquence], ou lorsque le réacteur sort du portail temporel [séq. 9]. Il ne s'agit pas de marquer la fin d'une scène, mais plutôt un passage, entre l'intérieur et l'extérieur, ou entre une réalité et une autre (dans le second cas, le temps commence à se rembobiner juste après). *Donnie Darko* déploie toute

### ● Donnie l'obscur

La naissance du jour n'écarte pas toutes les ombres. Dès la séquence d'ouverture, la photographie se caractérise par d'importants contrastes. Ainsi le visage du père de Donnie est-il presque dérobé tandis qu'il souffle les feuilles. Le quartier résidentiel est le plus souvent sous-exposé, ce qui dans les plans d'ensemble tend à noircir l'abondante végétation. Richard Kelly joue certainement alors avec un cliché américain, moins parce qu'il s'agirait d'en révéler les noirs secrets que parce qu'il s'ancre pour lui dans le passé. À propos de *Peggy Sue s'est mariée* (Francis Ford Coppola, 1986), il explique : « Avec la séquence du bal, [le directeur de la photographie Jordan Cronenweth] a su créer un sentiment de nostalgie idéalisée, une nostalgie polie et lustrée que j'ai voulu imiter dans beaucoup de séquences nocturnes, intérieures comme extérieures. » Les scènes de nuit (avec Frank) ou d'intérieur peu éclairées (le bureau de la psychiatre, la chambre de Donnie) abondent. La discussion avec Monnitoff [séq. 6] est l'occasion d'un spectaculaire changement d'atmosphère. Pendant le cours, la lumière naturelle filtre normalement dans la classe. Mais le professeur et Donnie se retrouvent pris dans un fort contre-jour dès lors qu'ils évoquent les voyages dans le temps, comme si cela ne devait être évoqué qu'entre initiés.

### ● La mort dans l'œil

Directeur de la photographie de *Traquée* (Ridley Scott, 1987) ou encore de *Rocky V* (John G. Avildsen, 1990), Steven Poster a façonné l'image de tous les longs métrages de Richard Kelly. Ce dernier a souvent témoigné de sa reconnaissance envers Poster, qui lui a permis d'obtenir pour *Donnie Darko* du matériel coûteux et parfois difficile à utiliser en termes d'éclairage. C'est en particulier le cas des lentilles anamorphiques. Leur particularité est d'étirer les *flares* et de « bomber » l'image. S'il n'est pas toujours aisé de distinguer pendant la projection quels plans ont été tournés ainsi, des captures d'écran ou des arrêts sur image pourront être présentés aux élèves. La présence d'une ligne horizontale dans le cadre est un bon moyen de juger de l'effet de courbure (voir le tableau avec la ligne de vie dans la salle de Kitty Farmer ; les encadrements de fenêtre dans le salon des Darko, durant le match de football américain ; ou les cadres dans le bureau de Lilian Thurman, dans les plans d'ensemble). Comment interpréter ce choix de mise en scène ? Est-ce que cela indique quelque chose de l'état d'esprit de Donnie ? L'anamorphose est également une technique picturale, notamment utilisée pour *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein (1533). Ce qui ressemble à un os de seiche au centre de la toile se révèle être un crâne. *Donnie Darko* n'est-il pas lui aussi une vanité, soit une allégorie de la fragilité de la vie humaine ?



Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* (1533) / National Gallery, Londres © DP



1



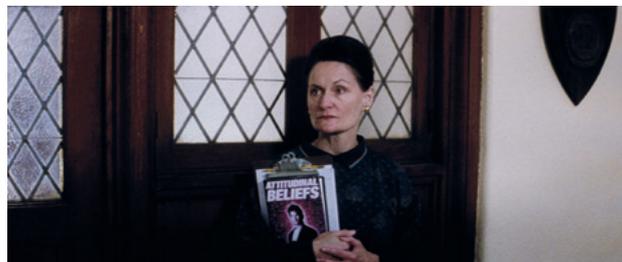
2



3



4



5



6



7



8

## Séquence

### Dans le couloir du temps

[00:16:32 – 00:19:00]

Comme pour la famille Darko, la présentation des figures attachées à l'environnement scolaire se fait au gré de ce que Richard Kelly appelle un « numéro musical ». La logique narrative est suspendue afin de laisser place à un ballet du quotidien, avec ses croisements plus ou moins subis. Émergent un rapport au temps, un réseau de relations et une galerie de portraits.

#### ● Gong

Amorçant la séquence alors que Donnie et ses camarades sont en train d'attendre le bus, le tintement des cloches est un premier marqueur temporel. Par un effet de réverbération de plus en plus prononcé, ce son contribue également à instaurer une impression de flottement surréel, que les accords cristallins de la chanson « Heads over Heels » vont amplifier. Le mouvement de rotation de la caméra, accompagnant la sortie des élèves du véhicule, peut évoquer celui des aiguilles d'une horloge [1] – il sera repris lors de la fête de Halloween, mais dans l'autre sens. L'un des enjeux est de rendre sensible l'expérience de la durée, avec ses fluctuations intimes. L'évanescence de l'instant cohabite avec la glu de la routine. D'un point de vue technique, les ralentis ont été obtenus grâce à un intervallo-mètre, dispositif qui permet de modifier la vitesse de prise de vues. Les

mouvements rapides, plus saccadés, ont au contraire été produits au montage. De façon significative, le morceau de Tears For Fears, très discrètement réduit de deux minutes, s'achève, au même moment que la scène, par les mots « *time flies* » (« le temps file ») [Musique]. Ce commentaire pourrait correspondre au sentiment du cinéaste, qui se retourne sur une période à la fois proche et lointaine.

#### ● Relations

Ouvrant la porte du bus puis celle du lycée, Donnie apparaît en position de meneur. Après un travelling arrière avec panoramique latéral dévoilant la façade de l'établissement, un raccord le rattrape lors de son entrée dans le couloir [2]. Le mouvement de caméra semble d'abord s'ordonner selon sa trajectoire. Néanmoins, lorsqu'il lève la tête [3], un panoramique à 180° extrêmement rapide ne dévoile pas seulement l'objet de son regard, mais entraîne un basculement du point de vue. Le principe visuel de la scène est posé : chaque échange de regard ou croisement fera varier la focalisation. Une chaîne sociale se forme ainsi, dessinant trois niveaux de relations : entre élèves, entre enseignants et entre élèves et enseignants. Des affects ou des postures se cristallisent : animosité de Seth envers Donnie [4], rigidité de Kitty Farmer, qui tient serré contre sa poitrine un livre de Jim Cunningham [5], bonhomie et incompétence du proviseur Cole [9], qui ne remarque pas que Seth et Ricky consomment de la cocaïne [8], solitude de la studieuse Cherita Chen [12], complicité de Karen Pomeroy et Kenneth Monnitoff scellée par un sourire [15], etc. Une polarisation se fait jour au sein



9



10



11



12



13



14



15



16

du corps éducatif entre les vieux conservateurs et les jeunes progressistes. Malgré les poignées de mains échangées, le langage corporel trahit nettement la gêne (Farmer), le scepticisme (Pomeroy), l'embarras (Monitoff) ou la politesse de façade (Cunningham) [14]. Loin d'être une autorité impartiale, Cole penche d'emblée du côté du gourou, ainsi que le suggère son accueil très chaleureux [13]. Par la suite, le film ne fera que déployer les tensions encore ici sous-jacentes.

### ● Détails

Tracé dans la poussière qui recouvre la vitre du bus, le slogan «*Mongrels rules*» risque de demeurer opaque aux spectateurs français [1]. «*Mongrel*», soit littéralement «bâtard» ou «corniaud», est le surnom du chien qui sert d'emblème à l'école, et désigne par extension les élèves eux-mêmes. Qu'une injure puisse se transformer en titre de gloire au nom d'une identité de groupe est un trait d'ironie de la part de Kelly, hélas perdu par la traduction, qui propose «monstre» (de même, le «*Good morning, you mongrels!*» lancé par Cunningham à un public partagé entre apathie et crédulité est autrement savoureux que «Bonjour, les monstres!»). Le troisième plan de la séquence débute par un panoramique descendant sur la statue, dont la symbolique interroge : qu'est-ce qu'un chien bodybuildé tenant une masse à pointes aurait donc à voir avec l'éducation [11] ? Dans le flux de la mise en scène, d'autres détails retiennent l'œil, en particulier un lapin blanc [7] et un autocollant «*What would Satan do?*» («Que ferait Satan?») ornant le casier de Seth [8]. Par-delà la méchanceté du personnage, cette

question renvoie à la possibilité d'une lecture mystique des actions de Donnie, plusieurs fois menacé de ne pas pouvoir accomplir sa mission à cause de l'apprenti diabolin.

Pour cette séquence, Richard Kelly a voulu saisir l'essence de chacun en un instant et sans dialogue. À cet égard, la caractérisation de Gretchen par le miroir pourra sembler réductrice [6]. Est-ce une manière de la présenter comme particulièrement attachée à son apparence ? Ce dédoublement peut en fait être vu comme un indice de son statut ontologique. Selon la mythologie du film (c'est-à-dire les extraits de *La Philosophie du voyage dans le temps* disponibles dans le «*director's cut*»), Gretchen est, avec Frank, une «*Manipulated Dead*» : morte dans l'univers tangent qui s'est ouvert avec la chute du réacteur, elle aide Donnie à restaurer l'ordre du monde. Ces trois personnages sont les seuls à être perçus à travers un miroir.

### ● Tour de force

Passage obligé du «*high school movie*», la scène de couloir est devenue un morceau de bravoure. Si Kelly voulait à l'origine tourner en un seul plan, l'ampleur du lieu l'a contraint à faire quatre segments. Les transitions sont souvent marquées : surexposition et fondu au blanc lors du passage entre intérieur et extérieur [10] ; coupe franche entre la danse de Samantha Darko et l'entrée en cours de Karen Pomeroy. La synchronisation avec la musique assure néanmoins une fluidité remarquable à l'ensemble, dont la nature chorégraphique est explicitée par la danse de Sparkle Motion [16].



## Motif

### Une autre fin du monde est possible

Le mot «apocalypse» découle du grec ancien ἀποκάλυψις (*apokálupsis*), qui signifie «dévoilement» ou «révélation». C'est bien cela que saisit *Donnie Darko*, comme d'ailleurs *Southland Tales* : un moment d'illumination.

#### ● Compte-à-rebours

Au cinéma, la fin du monde est toujours à venir. Une date, mentionnée parfois dès le titre, l'inscrit dans un horizon plus ou moins proche : *Holocauste 2000* (Alberto De Martino, 1977), *2012* (Roland Emmerich, 2009), *Los Angeles 2013* (John Carpenter, 1996), *Apocalypse 2024* (L. Q. Jones, 1975). En anticipant l'effondrement, la fiction invite à en faire l'épreuve (à quoi ressemblerait la vie sans structures sociales, sans énergies fossiles, etc. ?), à le conjurer (comment ne pas en arriver là ?) ou encore à y découvrir les germes d'un renouveau (et si d'autres formes d'organisation étaient finalement plus désirables ?). En situant son récit dans le passé, *Donnie Darko* se prive d'un des ressorts du genre : sa fonction d'annonce, de prophétie. Le spectateur sait d'emblée que le monde a continué à exister, qu'aucune catastrophe globale n'est advenue le 30 octobre 1988. L'enjeu se déplace donc : quelle est la nature du message relayé par Frank ? Et si cela n'est pas que pur délire, comment le pire a-t-il pu être évité ? Ce décalage n'empêche pas Richard Kelly de reprendre le

trope du compte à rebours, avec une exactitude qui toute-fois interroge. 28 jours, 6 heures, 42 minutes et 12 secondes : n'est-ce pas trop précis ? Ne faudrait-il pas y déceler un commentaire légèrement ironique sur le genre lui-même ?

Le compte à rebours est généralement considéré comme une invention cinématographique. Auparavant, chez Jules Verne par exemple, les scientifiques procédaient par ordre croissant. Or, ainsi que l'explique l'historienne du cinéma Lotte Eisner, à propos de *La Femme sur la Lune* (1929) de Fritz Lang : «Lors du compte au moment du départ de la fusée, Lang voulait accroître la tension. Au lieu de compter en augmentant (n'importe quel chiffre pouvait alors donner le signal du départ), il eut l'idée plus efficace dramatiquement de terminer le compte par le chiffre zéro. C'est ainsi qu'il arriva au compte à rebours de 6 à 1, au *countdown*, qui, à ce jour est resté le procédé en vigueur.»<sup>1</sup> *Donnie Darko* est ponctué par des cartons indiquant à la fois la date et le temps qu'il reste. Ceux-ci n'interviennent pas de manière systématique entre chaque journée, si bien que des sauts importants peuvent être faits (de douze à six jours restants, par exemple). Au lieu d'aiguiser le suspense, le film tend à le dissoudre dans l'ordinaire des jours. Voilà un compte à rebours sans urgence, sans panique. Donnie en parle avec sa psychiatre, mais ne croit pas nécessaire de lancer l'alerte.

#### ● Fin(s)

Dans l'essai *L'Apocalypse-cinéma*, le philosophe Peter Szendy avance que le genre construit un «inéluctable et radical signe d'égalité ou de coïncidence entre, d'une part, l'anéantissement du monde, sans reste aucun, et d'autre part le point final de l'œuvre filmique qui s'achève». Autrement dit, «la fin du monde, c'est la fin du film. Ou vice-versa [...] : la fin du film, c'est la fin du monde»<sup>2</sup>. L'exemple paradigmatique serait *Melancholia* (Lars von Trier, 2011). Après la collision d'une planète avec la Terre, entre le dernier plan et le générique, le noir et le silence s'imposent avec la force sidérante de ce qui paraît, durant une poignée de secondes, irrémédiable. Peu de films sont aussi



*Melancholia* (2011) © DVD Bu-ray Potemkine Films

1 Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Éditions de l'Étoile, 1984, p. 133.

2 Peter Szendy, *L'Apocalypse-cinéma*, Capricci, 2012, p. 10.

radicaux. *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964) se termine par un enchaînement d'explosions atomiques mais, d'une part, cela n'annule pas la possibilité même de l'image et, d'autre part, la chanson qui accompagne ce montage, «We'll Meet Again» interprétée par Vera Lynn, aussi ironique soit son utilisation, laisse entrevoir un au-delà de la catastrophe. L'ultime plan de *Kaboom* (Gregg Araki, 2010) montre la désintégration de la Terre vue de l'espace, mais le générique, rythmé par la musique énergique de Placebo, est un remontage du film<sup>3</sup>. La fin n'est donc pas tout à fait la fin, les personnages font retour, ne serait-ce qu'en tant que souvenirs. Pour sa part, *Donnie Darko* substitue à l'apocalypse annoncée un nouveau début. La dernière séquence, comme la première, se déroule le 2 octobre 1988. Seul Donnie a disparu, dans un grand éclat de rire.

La vie est belle (1946) © Blu-ray Paramount Pictures France



### ● Ceux qui restent

*Donnie Darko* peut être considéré comme l'envers de *La vie est belle* (1946). Dans ce classique de Frank Capra, un homme, George Bailey (James Stewart), est sur le point de se suicider. Les prières de ses proches, en cette nuit de Noël, parviennent jusqu'au paradis, si bien qu'un ange gardien est envoyé sur Terre pour le sauver du désespoir. Il fera découvrir à George ce qu'aurait été la vie de ses proches en son absence: tombant sous l'emprise du peu recommandable Henry Potter, la ville de Bedford Falls serait devenue un lieu de perdition; l'oncle de George aurait été interné en hôpital psychiatrique et son jeune frère serait mort lors de l'accident de luge qui ouvre le film. Cette réalité alternative catastrophique lui redonne le sentiment de sa propre valeur. *Donnie Darko* fait pour sa part du sacrifice le moyen de sauver la communauté – et plus largement le monde. En off, une phrase de Gretchen explicite le geste de l'adolescent: «Et si tu pouvais revenir en arrière et remplacer toutes ces heures sombres et douloureuses par quelque chose de meilleur?» En remontant le temps, l'adolescent ramène également à la surface quelques situations qui n'avaient jamais été vues (Donnie et Gretchen allongés dans les herbes; Karen Pommeroy pleurant seule dans sa classe). Et il produit donc une autre réalité: Rose et Samantha, de retour de Californie, accueillies avec joie par

3 Dans *Donnie Darko*, l'emploi de James Duval dans le rôle de Frank peut être vu comme une référence à la «trilogie de l'Apocalypse adolescente» réalisée par Gregg Araki dans les années 1990 (*Totally Fucked Up* en 1993; *The Doom Generation* en 1995; *Nowhere* en 1997), dont Duval est la figure principale. Dans le dernier volet, il est d'ailleurs nommé Dark Smith.

le père et la grande sœur. Donnie se tient alors à l'écart, le visage sombre. Puis il retourne dans sa chambre, où la mort l'attend. Plutôt que de s'achever dans une grande déflagration, le film saisit dans son dernier mouvement la douleur ou le trouble de ceux qui restent.

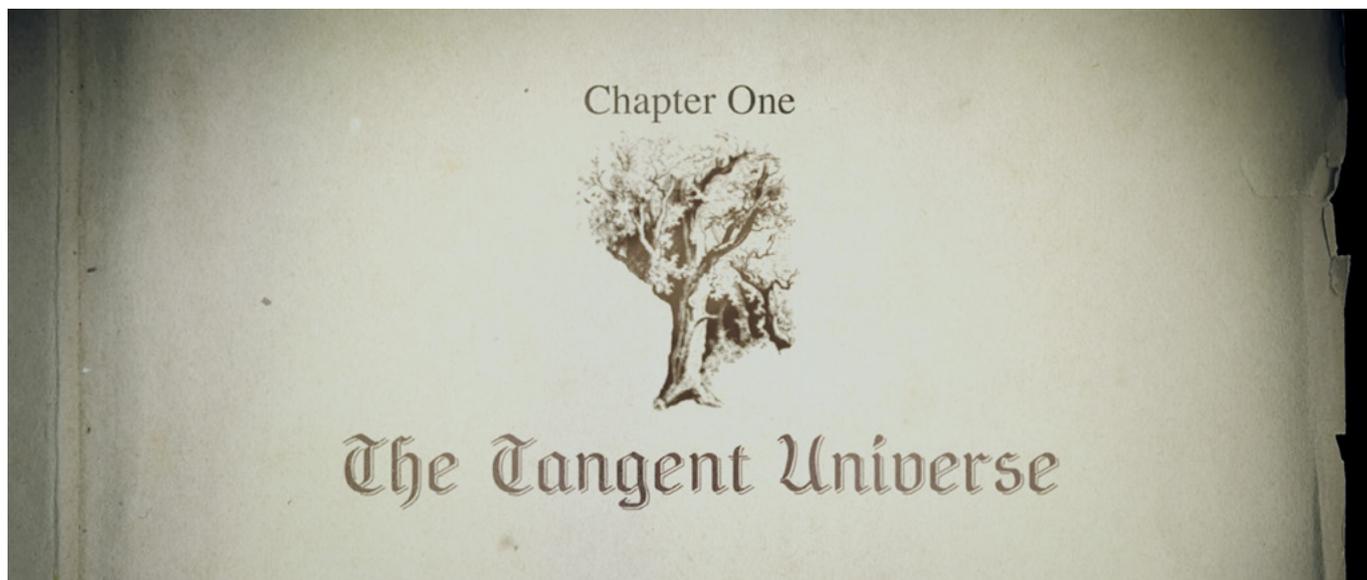
### ● Apocalypse 2000

Bien que Frank annonce la fin du monde, *Donnie Darko* ne cherche jamais à figurer cette menace sous une forme globale. Cela le distingue de nombreux autres films apocalyptiques contemporains, qui ont pu notamment à travers les flashes d'information montrer la progression d'une attaque extra-terrestre (*La Guerre des mondes*, Steven Spielberg, 2005) ou d'une catastrophe environnementale (*Le Jour d'après*, Roland Emmerich, 2004). Le péril, dans *Donnie Darko*, semble ne pas s'étendre au-delà de la communauté: il touche avant tout à l'angoisse de perdre ses proches. La pédophilie de Jim Cunningham peut exprimer une hantise sociale, mais là encore elle ne relève pas de forces transcendantes ou extérieures à l'humanité. *Southland Tales* donnera une autre ampleur au désastre: la fin des énergies fossiles incite à l'exploitation des flux de l'océan. Mais le générateur développé par une grande firme multinationale ralentit le mouvement de rotation de la Terre, entraînant à la fois des failles dans le continuum spatio-temporel et des troubles mentaux dans la population. La fable entrecroise les plans de l'écologie, de l'économie et du politique.

Le genre se retrouve toujours confronté à une question d'échelle: la fin du monde, c'est souvent la fin d'un monde particulier. Ce sont évidemment les États-Unis qui, dans le cinéma hollywoodien, vont être d'abord – et parfois exclusivement – représentés. La volonté même de globaliser le désastre échappe rarement à un tropisme occidental: le continent africain est souvent oublié, alors que la destruction de certaines capitales européennes (Paris, Londres) fait office d'emblème. Certains films prennent le parti de la métonymie, se resserrant sur une poignée de personnages (un père et sa fille dans *La Route* de John Hillcoat, 2009, ou encore *Light of My Life* de Casey Affleck, 2019). *Knock at the Cabin* (M. Night Shyamalan, 2023) offre un excellent exemple de ce rapport problématique entre le local et le global. Alors qu'ils passent leurs vacances dans un chalet au milieu des bois, un couple d'hommes et leur fille sont pris en otage par quatre individus. Selon eux, l'apocalypse serait imminente, à moins qu'un des membres de la famille ne soit sacrifié par les autres. Uniques relais vers l'extérieur, les informations télévisées semblent accréditer la prophétie, mais cela pourrait n'être qu'une mise en scène. Par ce dispositif retors, le film confronte spectateurs et personnages à ce qu'il y a d'inimaginable dans l'apocalypse. C'est alors, comme dans le cas de *Donnie Darko*, à un acte de foi qu'il faut s'en remettre.

La Guerre des mondes (2005) © DVD Blu-Ray Paramount Pictures France





## Document

### La Philosophie du voyage dans le temps

La Philosophie du voyage dans le temps est un essai rédigé par le personnage de Roberta Sparrow alors qu'elle était encore nonne. Peu d'éléments de son contenu filtrent dans la version courte de *Donnie Darko*, mais des extraits ont été publiés sur le site Internet dédié au film et en bonus de la première édition DVD, avant d'être intégrés par Richard Kelly au « *director's cut* »<sup>1</sup>. Si ce document peut éclairer de nombreux aspects du récit, la question toutefois demeure : quel crédit lui accorder ? Permet-il vraiment de trancher entre les différentes lectures (mysticisme, science-fiction et/ou délire) ouvertes par *Donnie Darko* ?

#### Chapitre un : L'Univers Tangent

L'Univers Principal est rempli de grands périls. La guerre, la peste, la famine et les catastrophes naturelles sont monnaie courante. Nous sommes tous confrontés à la mort. La Quatrième Dimension du Temps est une construction stable, bien qu'elle ne soit pas impénétrable. Les incidents qui corrompent le tissu de la Quatrième Dimension sont incroyablement rares. Si un Univers Tangent se produit, il sera très instable et ne pourra se maintenir plus de quelques semaines. Il finira par s'effondrer sur lui-même, formant un trou noir dans l'Univers Principal capable de détruire toute existence.

#### Chapitre quatre : L'Artefact et les Vivants

Lorsqu'un Univers Tangent se produit, ceux qui vivent le plus près du Vortex se retrouvent à l'épicentre d'un nouveau monde dangereux. Les Artefacts sont le premier signe de l'apparition d'un Univers Tangent. Si un Artefact se présente, les Vivants le récupèrent avec beaucoup d'intérêt et de curiosité.

Les Artefacts sont faits de métal, comme une pointe de flèche d'une ancienne civilisation maya, ou une épée de l'Europe médiévale. Les Artefacts renvoyés dans l'Univers Principal sont souvent rapportés à une iconographie religieuse, car leur apparition sur Terre semble défier toute explication logique. L'intervention divine est considérée comme la seule explication logique de l'apparition de l'Artefact.

#### Chapitre six : Le Récepteur Vivant

Le Récepteur Vivant est choisi pour guider l'Artefact dans son voyage de retour vers l'Univers Principal. Personne ne sait comment ni pourquoi un Récepteur sera choisi. Le Récepteur Vivant est souvent doté de pouvoirs de quatrième dimension. Ceux-ci comprennent une force accrue, la télékinésie, le contrôle de l'esprit et la capacité de conjurer le feu et l'eau. Le Récepteur Vivant est souvent tourmenté par des rêves terrifiants, des visions et des hallucinations auditives pendant son séjour dans l'Univers Tangent. Ceux qui entourent le Récepteur Vivant, connus sous le nom de Manipulés, le craignent et tentent de le détruire.

#### Chapitre sept : Les Manipulés Vivants

Les Manipulés Vivants sont souvent les amis proches et les voisins du Récepteur Vivant. Ils sont enclins

à avoir un comportement irrationnel, bizarre et souvent violent. C'est la conséquence malheureuse de leur tâche, qui consiste à aider le Récepteur Vivant à ramener l'Artefact dans l'Univers Principal. Les Manipulés Vivants sont prêts à tout pour se sauver de l'Oubli.

#### Chapitre dix : Les Manipulés Morts

Les Manipulés Morts sont plus puissants que le Récepteur Vivant. Si une personne meurt dans la Dimension Tangente, elle est capable de contacter le Récepteur Vivant par le biais de la Structure de Quatrième Dimension. La Structure de la Quatrième Dimension est faite d'eau. [...] Le Manipulé Mort tend souvent un piège au Récepteur Vivant afin de s'assurer que l'Artefact est renvoyé en toute sécurité dans l'Univers Principal. Si le piège réussit, le Récepteur Vivant n'a d'autre choix que d'utiliser son Pouvoir de Quatrième Dimension pour renvoyer l'Artefact dans l'Univers Principal avant que le trou noir ne s'effondre sur lui-même.

#### Chapitre douze : Rêves

Lorsque les Manipulés se réveillent de leur voyage dans l'Univers Tangent, cette expérience hantent souvent leurs rêves. Beaucoup ne s'en souviennent pas, mais ceux qui s'en souviennent sont envahis d'un profond remords. La seule preuve physique se trouve être l'Artefact lui-même. Il est tout ce qui reste du monde perdu. Les mythes anciens nous parlent du guerrier maya tué par une pointe de flèche tombée d'une falaise où il n'y avait ni armée, ni ennemi. On nous parle du chevalier médiéval mystérieusement empalé par une épée qu'il n'avait pas encore fabriquée. On nous dit que ces choses se produisent pour une raison.

<sup>1</sup> Nous proposons une traduction des extraits reproduits sur ce site : <http://www.donniedarko.org.uk/philosophy-of-time-travel>

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Donnie Darko*,  
DVD et Blu-ray, Carlotta.

### Autres films de Richard Kelly

*Southland Tales* (2006),  
DVD et Blu-ray,  
Wild Side Video.

*The Box* (2009), DVD  
et Blu-ray, Wild Side Video.

### Autres films

*La vie est belle* (1946)  
de Frank Capra,  
DVD et Blu-ray, Paramount  
Pictures France.

*Kaboom* (2010)  
de Gregg Araki, DVD et  
Blu-ray, Wild Side Video.

*Melancholia* (2011)  
de Lars von Trier, DVD et  
Blu-ray, Potemkine Films.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Vrin, 2011.
- Geoff King, *Donnie Darko*, Wallflower Press, 2007 (en anglais).
- Peter Szendy, *L'Apocalypse-cinéma*, Capricci, 2012.

### Articles sur le film

- Fernando Ganzo, « Il y a un peu de la Bible dans tous mes films », *Sofilm* n° 72, juillet-août 2019.

- Jacky Goldberg, « Le temps remonté », *Les Inrockuptibles* n° 1232, 10 juillet 2019.

- Jean-Baptiste Hermant, « Richard Kelly. Le coup du lapin », *Mad Movies* n° 331, juillet-août 2019.

## SITES INTERNET

### Site dédié au film (en anglais)

↳ <http://www.donniedarko.org.uk>

### Liste des changements entre la version de 113 min et la version « *director's cut* »

↳ <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/926296-donnie-darko-les-changements>

### Textes et entretiens

Thibaut Grégoire, « *Donnie Darko* : Interview de Richard Kelly », *Le Rayon vert*, 22 juillet 2019 :

↳ <https://www.rayonvertcinema.org/donnie-darko-richard-kelly>

Blog *Des nouvelles du front cinématographique*, « L'adolescence, âge apocalyptique », 26 juillet 2019 :

↳ [https://nouvellesdufront.jimdofree.com/cin%C3%A9matographique/autres-textes-de-cin%C3%A9matographique-141-%C3%A0-150/donnie-darko-grand-fr%C3%A8re-sacrifi%C3%A9](https://nouvellesdufront.jimdofree.com/cin%C3%A9matographique/autres-textes-de-cin%C3%A9matographique/autres-textes-de-cin%C3%A9matographique-141-%C3%A0-150/donnie-darko-grand-fr%C3%A8re-sacrifi%C3%A9)

Marc Moquin et Clara Tabard, « Richard Kelly, porté disparu », *Revus et corrigés*, 23 juillet 2019 :  
↳ <https://revusetcorriges.com/2019/07/23/richard-kelly-porte-disparu>

Fabrice Du Welz, entretien avec Richard Kelly, *Home Cinéma*, 30 juin 2019 :

↳ <https://www.youtube.com/watch?v=IN2oW7XaRkx>

### Conférence

Conférence de Mathieu Potte-Bonneville, « Du bout des lièvres : une brève histoire des lapins au cinéma », Forum des images, 20 janvier 2023 :

↳ <https://dai.ly/x8iblj0>

### CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

Middlesex, 1988. Alors que la campagne pour les élections présidentielles bat son plein, un adolescent introverti voit apparaître en rêve un lapin géant, qui lui annonce que la fin du monde est proche. Pour ce premier long métrage écrit et réalisé à tout juste 25 ans, Richard Kelly a puisé dans ses souvenirs autant que dans son imaginaire nourri de science-fiction et de récits bibliques. Inassignable à un genre, *Donnie Darko* ouvre une voie singulière entre le cinéma indépendant et la production *mainstream*, notamment par son usage des effets spéciaux. Malgré une sortie confidentielle quelques semaines après les attaques du 11 septembre 2001, il rencontre peu à peu un public dont la fièvre interprétative lui vaudra le statut d'œuvre « culte ». Par-delà sa dimension de casse-tête métaphysique, *Donnie Darko* saisit avec un humour et une délicatesse rares un sentiment propre à l'adolescence, cette période durant laquelle le désir d'un destin extraordinaire se mêle à la banalité des jours. L'interprétation subtile et composite de Jake Gyllenhaal achève de faire de Donald « Donnie » Darko une figure des plus mémorables.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL RÉGIONAL

capricci  
ÉDITEUR DE CINÉMA