

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001) ou la dénonciation d'une société aliénante.

Nausica Zaballos

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001), film souvent qualifié de « culte », n'en demeure pas moins un long-métrage critiqué par de nombreux collectifs de médecins et d'usagers qui regrettaient son caractère stigmatisant. L'objectif de cet article sera de montrer par quels moyens le réalisateur Richard Kelly a pourtant déconstruit l'image traditionnelle de l'adolescent atteint de troubles psychiatriques pour délivrer une satire féroce de l'Amérique reaganienne et de ses valeurs normatives.

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001), descente aux enfers d'un lycéen victime d'hallucinations impératives, a fait l'objet de nombreuses critiques de la part d'associations d'usagers ou de psychiatres qui reprochaient à l'industrie cinématographique de représenter les adolescents atteints de troubles mentaux comme des meurtriers potentiels.ⁱ Certains portraits de schizophrènes ont certainement contribué à stigmatiser les jeunes usagers de la psychiatrie mais *Donnie Darko* invite le spectateur à questionner son rapport au réel normatif en mettant en scène un héros dont le comportement –jugé anormal et déviant selon des critères psychiatriques et éducatifs- ouvre une brèche dans les apparences des autres personnages, mettant à nu leurs failles et mensonges.

Dans *Donnie Darko*, le réalisateur Richard Kelly utilise ainsi la figure de l'adolescent halluciné pour élaborer un récit et des codes visuels transgressifs qui s'attachent à renverser les valeurs normatives à partir desquelles s'énoncent l'identification du trouble mental et la labellisation du personnage principal comme malade psychiatrique.

Construire un ethos de personnage malade.

Donnie Darko : l'adolescent halluciné.

Le film *Donnie Darko* louvoie à la frontière de plusieurs genres. Emblématique de nombreux *teenage-movies*, son action est resserrée autour de l'établissement scolaire d'une banlieue nord-américaine. Dès les premières images du film, Donnie (Jake Gyllenhaal) apparaît fortement perturbé. Il se réveille à plusieurs kilomètres de sa chambre, sans aucun souvenir d'avoir quitté son domicile. On le voit plus tard en proie à des hallucinations. Le patronyme de Donnie, Darko, souligne encore plus la déviance du personnage et sa marginalité. L'adolescent est métonymiquement présenté comme *dark*, sombre, préfigurant les desseins funestes qu'il accomplira.

La bande-annonce originelle, diffusée avant les premières projections du film et la sortie du *Director's Cut*, inscrivant le film dans la plus pure tradition des *slashers*, films d'horreur nord-américains. On y voyait des scènes de vandalisme (un incendie criminel), Donnie apparaissait armé d'un couteau, tourmenté par ses visions. Les images étaient noyées sous une musique oppressante et les mots *dark* (sombre), *darkest* (le plus sombre) s'affichaient dans un climax censé entretenir le suspense.

La filiation avec les films d'horreur est également manifeste dans les multiples clins d'œil aux sources « primaires », serait-on tenté de dire, de l'horreur. Richard Kelly parsème son récit de nombreuses références à des classiques du genre : la mère de Donnie lit le roman *It*, « ça » de Stephen King dans la séquence d'ouverture, l'action est temporellement ancrée dans la période de l'année qui précède Halloween, Darko et sa petite amie vont voir au cinéma *Evil Dead* (film devenu culte de Sam Raimi, en salles en 1981)... Enfin, la soirée costumée que donnent Darko et sa sœur aînée rappelle un autre classique, *La Nuit des Masques* de John Carpenter, sorti en 1978.

Mais, alors que l'ensemble des personnages porte un masque, Donnie est le seul personnage (avec sa petite amie) à ne pas avoir caché son visage. Il porte un costume qui représente sa colonne vertébrale, comme s'il s'était littéralement mis à nu. Les choix visuels et la réalisation de Richard Kelly suggèrent que les troubles de Donnie, s'ils sont bien réels, sont symptomatiques de malaises plus profonds qui trahissent de véritables déviances à Middlesex.

Assez rapidement, Richard Kelly fait évoluer la figure de l'adolescent psychopathe vers celle du justicier. Ce n'est pas un hasard si le récit se déroule en 1988, année de réélection de Georges Bush père pour un deuxième mandat face au candidat démocrate Mickael Dukakis. Cette année-là, les candidats ont beaucoup débattu de la criminalité et des moyens pour prévenir la récidive. Dans le film, la campagne électorale déchire la famille Darko en deux camps. Donnie Darko, adolescent « fortement perturbé » selon la communauté éducative, se livre à une série d'actes criminels culminant avec le meurtre d'un homme. Mais à aucun moment le personnage ne perd sa stature de héros romantique. Richard Kelly s'efforce en effet d'inverser les jugements de valeurs et les rôles attribués à chacun : le fou psychopathe dangereux n'est pas Donnie, le jeune homme ne serait que le symptôme d'une menace plus diffuse, à l'œuvre au sein d'une société aliénante et déshumanisante. Plusieurs moyens techniques sont alors utilisés pour subvertir les codes traditionnels de l'adolescent psychiatisé.

Subvertir les codes traditionnels de l'adolescent « fou »

La scène d'ouverture exemplifie les différentes techniques utilisées par le réalisateur pour distiller des indices quant à la nature des troubles qui contaminent l'univers « propre » de Middlesex. Certes, Donnie semble être en proie à des troubles dissociatifs comme l'attestent ses fugues nocturnes. Mais le réalisateur ne choisit pas l'endroit où son héros se réveille par hasard. Donnie se retrouve en haut des collines qui surplombent sa ville. Dès lors, il pourrait bien être un visionnaire, un homme qui prend de la hauteur vis-à-vis des événements. A la fin du film, lorsque les différentes intrigues sont en voie d'être résolues, on retrouve Donnie dans ces mêmes collines.

Dans son dernier ouvrage, (*Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*ⁱⁱ), Guillaume Soulez défendait la conception du film comme discours sur le monde. *Donnie Darko* se fait l'étendard d'une parole ultra critique, féroce et nihiliste sur la *suburbia* puritaine où évoluent les personnages. Si les saillies de Donnie ne suffisaient pas, le réalisateur s'appuie sur un métalangage discursivement musical qui vient indiquer les moments où un aperçu de l'envers du décor se révèle. La scène d'arrivée au collège s'ouvre ainsi sur une image renversée signifiant au spectateur que quelque chose ne tourne définitivement pas rond. Les longs plans séquences suivants s'attardent sur plusieurs personnages, appartenant au camp des individus populaires : la professeure de sport, le directeur à l'allure impeccable, les petites danseuses qui participent à un concours... La chanson *Head over Heels* du groupe *Tears for Fears* accompagne les travellings et souligne l'idée de renversement.

On pourrait croire que le thème musical et les travellings nous font pénétrer à l'intérieur de la tête de Donnie et partager sa vision des événements. Mais, le héros est hors-champs quelques secondes à peine après son entrée en collège. Cette séquence n'est en fait qu'une suite de regards se substituant à celui de Donnie. L'ensemble des personnages importants sont convoqués ; ils s'observent les uns les autres. Le regard de Karen Pomeroy (Drew Barrymore), jeune professeur de lettres, se détache du lot : il vient conclure cette déambulation dans le collège. Ce n'est pas un hasard : à l'instar de Donnie, elle se verra signifiée son exclusion de la communauté en étant licenciée. Le film consacre un passage de relais entre Mademoiselle Pomeroy qui incite les élèves à lire entre les lignes, et Darko, élève visionnaire, averti du danger qui guette les enfants de son établissement. Tous deux s'opposent, à leur manière, à l'instauration de séminaires en développement personnel dirigés par Jim Cunningham (Patrick Swayze), leader charismatique qui s'avère un imposteur et un prédateur. Une mise en abîme narrative et discursive se met en place : Pomeroy fait lire à ses élèves une nouvelle de Graham Green intitulée *The Destructors* et Darko met le feu à la demeure de Cunningham, contribuant ainsi à mettre un jour un cachot contenant des images pornographiques pédophiles.

Dès lors, rétrospectivement, la fonction de la séquence d'entrée au collège, simplement accompagnée de la chanson *Head over Heels* du groupe *Tears for Fears*, s'apparente davantage à celle d'un chœur tragique. Elle met en place tous les éléments nécessaires au sacrifice de Darko. Elle signe aussi la défaite d'une bonne appréhension du réel et consacre le règne des croyances normatives (les *attitudinal beliefs*, titre du livre de son enseignante d'éducation physique.) Le départ de Miss Pomeroy, est annoncé. On remarque le mouvement d'éloignement (réel et symbolique) du docteur Monitoff (Noah Wyle), professeur de sciences physiques, ami de Darko et compagnon de Karen Pomeroy. Il est le représentant d'une connaissance empirique antagoniste aux préconceptions de développement personnel promues par Cunningham. Monitoff quitte littéralement l'image, laissant Pomeroy, seule, face aux conséquences dangereuses du « prêt-à-penser ».

Selon Michel Chion, la musique crée de la valeur ajoutée. Il écrit qu'il s'agit d'une « valeur expressive et informative dont un son enrichit une image jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde que cette information se dégage « naturellement » de ce qu'on voit et est déjà contenue dans l'image seule. »ⁱⁱⁱ Comme si cela ne suffisait pas, Richard Kelly a parsemé ses images d'inscriptions : le mystérieux graffiti « *They made me do it* » (ils ou elles m'ont obligé à le faire) retrouvé après l'inondation criminelle du collège et l'ambivalent « *Cellar Door* » (porte de cellier) laissé par Miss Pomeroy sur son tableau noir en guise d'adieu. Ses deux inscriptions entérinent un peu plus la dimension palimpseste du film. Le spectateur, plongé dans une histoire déroutante, est amené à comprendre les événements à travers le regard de Donnie. Mais, peut-il se fier à un personnage dont on dit qu'il est atteint de troubles psychiatriques ? En d'autres mots, le jugement de Donnie fait-il autorité tout au long du film ?

Donnie, personnage éponyme du film, n'est pas uniquement un observateur, il agit et l'intrigue évolue sous son influence. Il inonde son lycée : il peut ainsi mieux faire connaissance avec Gretchen qui devient sa petite amie. Il met le feu à la maison de Cunningham et révèle la vraie nature du coach. Enfin, Donnie se suicide : sa mort efface tous les événements qui ont précédé, le rendant anonyme et inconnu à Gretchen, qu'il sauve d'une mort que le spectateur croyait inéluctable. Les événements auxquels le spectateur a assisté sont-ils le résultat d'une faille dans le temps dont seul Donnie aurait pris conscience ? *Donnie Darko* est-il finalement un film de science-fiction ? La théorie des voyages dans le temps est étayée rationnellement par une série de discours scientifiques tenus soit par Darko soit par son professeur de physique mais également incarnés par le personnage de Grand-Mère La Mort, auteur d'un traité sur les déplacements temporels. Mais, la science-fiction cohabite avec le fantastique. Dans les toutes premières images du film, rien, à part peut-être les crises de somnambulisme de Donnie, ne nous prépare aux visions fantasmagoriques de Frank, l'immense lapin qui parle. Le fantastique à l'œuvre dans *Donnie Darko* surgit avec l'hésitation permanente entre réel

et surnaturel, rationalité et folie. Le caractère ambivalent du récit et de la forme cinématographique présentés invitent le spectateur à une analyse sans fin des signes, le faisant participer à une expérience proche de celle vécue par le psychotique mais qui s'apparente aussi à une enquête.^{iv} Donnie Darko est-il fou ou bien le lapin géant Frank existe-t-il réellement hors de son imagination ?

Un film « hallucinant » : les multiples lectures du film.

Identification d'un lieu et inscription dans un genre : suburbia et teenage-movie.

Donnie Darko offre au spectateur plusieurs niveaux de lecture. Le film peut être interprété comme une chronique sociale à propos des conséquences des troubles de la perception chez un jeune psychotique. Il peut aussi être considéré comme un récit fantastique qui discrédite la suspicion de folie chez son personnage principal. Le long-métrage de Richard Kelly est conçu de telle manière à offrir la liberté au spectateur de trancher en faveur de l'une ou l'autre des interprétations. Mais, si la vision du film prend bientôt la forme d'une chasse aux indices témoignant du basculement progressif vers l'irréel et le fantastique, ces derniers sont distillés dans un cadre environnemental et social parfaitement identifié : celui d'une banlieue américaine peuplée majoritairement par des foyers de la classe moyenne aisée. Le film s'inscrit également dans une autre tradition cinématographique : celle des *teenage movies*. L'action de *Donnie Darko* se situe ainsi principalement dans l'établissement scolaire qui fait office de collège-lycée à Middlesex, petite ville de banlieue proprette.

Ce qui frappe dans la peinture cinématographique des fameuses *suburbia* américaines, c'est leur extrême similarité. On retrouve d'un film à l'autre les mêmes pavillons parfaitement alignés, les mêmes pères de famille affairés à tondre la pelouse et les mêmes *soccer-mums*, très investies dans les activités proposées par la paroisse ou l'établissement scolaire de leurs rejetons. Que ce soit David Lynch ou Tim Burton avec *Edward aux mains d'argent* (Tim Burton, 1991), le réalisateur prend toujours le soin d'intégrer un élément étrange comme l'oreille coupée dans *Blue velvet* (David Lynch, 1986) qui fait office de catalyseur de réactions en chaîne bizarres. Les premières scènes de *Donnie Darko* s'ouvrent, elles, avec un jeune homme endormi sur un green de golf. Donnie enfourche ensuite son vélo, pédalant à toute allure, pour regagner son domicile : belle entrée en matière pour évoquer la marginalité du personnage mais aussi sa soif de liberté.

Quant aux différents codes du *teenage movie*, ils figurent tous dans *Donnie Darko*. Le héros principal, de par ses troubles (sommambulisme, hallucinations), est d'emblée classé dans la catégorie des marginaux. Son patronyme, *Darko*, que l'on pourrait traduire par sombre, lui confère une aura mystérieuse et inquiétante mais symbolise aussi son attitude sarcastique, remise en cause de l'injonction à l'optimisme et à la performance exprimée par les enseignants de sport et de

développement personnel. Le lycée est présenté comme le lieu du *bullying* par excellence. Les élèves qui n'arrivent pas à se fondre dans la masse sont rejetés, quand ils ne sont pas maltraités verbalement et physiquement. Donnie Darko et sa bande (sa petite amie, récemment installée à Middlesex suite à une ordonnance restrictive contre son beau-père, deux *nerds* et Shirita, une Asiatique obèse mutique) annoncent d'autres personnages d'adolescents marginaux, plébiscités par le cinéma indépendant : l'intellectuelle binoclarde de *Ghost world* (Terry Zwigoff, 2001) ou la fille-mère de *Juno* (Jason Reitman, 2007)... Leurs préoccupations, identitaires et sexuelles, sont propres à l'adolescence mais témoignent aussi de stratégies de survie au sein d'un environnement éducatif ressenti comme profondément hostile et oppressif. Pas étonnant donc que pour insister sur la dimension normative de la société, le réalisateur ait choisi d'inscrire historiquement son récit dans une période -les élections qui précèdent le 2e mandat de Bush père- où le débat sur la folie était envisagé à travers la figure du fou criminel et des moyens répressifs pour y faire face.

L'objectif de Donnie étant de faire tomber les masques, rien de plus légitime à ce que le dénouement de l'action se situe à Halloween, fête où les déguisements sont rois. Donnie s'est débarrassé de ses oripeaux d'homme, écoutant la suggestion de Frank, le lapin géant qui l'interrogeait : « Pourquoi portes-tu ce stupide costume d'homme ? » Mais si Darko n'est plus un homme, qui est-il devenu ? Peut-être un demiurge, capable d'altérer le cours du temps ou une figure christique qui se sacrifie pour l'humanité, comme le suggère le chercheur Kevin Dodd.^v On notera que les films projetés dans la salle de cinéma où il se rend avec Gretchen (Jena Malone) sont *Evil dead*, une histoire de zombie réalisée par Sam Raimi en 1981, et le sulfureux *La dernière tentation du Christ* (Martin Scorsese, USA, Universal Pictures, 1988). Le clin d'œil à ces deux longs-métrages établit une forme de connivence avec le public nord-américain, jeune et moins jeune. Donnie est à l'héritier d'un Holden Caulfield, héros révolté du roman de J.D. Salinger, *L'attrape-cœur*, l'une des œuvres littéraires nord-américaines les plus enseignées aux adolescents. Mais, le sacrifice final de Donnie, allégorie christique, peut aussi être perçu comme « une version sombre de *La Vie est belle* (Frank Capra, 1946) »^{vi} où il était offert à George Bailey, le héros interprété par l'acteur James Stewart, la possibilité de contempler les effets négatifs de sa mort sur sa communauté d'origine.

Le spectateur n'avance donc pas complètement en terrain inconnu. *Donnie Darko*, film qui semble se dérober à toute classification définitive pour mieux déstabiliser, est constellé de références, d'écrits, de traces.

Traces et écrits dans *Donnie Darko*.

Les traces scripturaires créées par Richard Kelly structurent la vision mais, dans le cas de *Donnie Darko*, n'enferment pas le spectateur dans une seule interprétation. « *They made me do it* » (« ils ou elles

m'ont obligé à le faire ») peut renvoyer aux hallucinations (à la voix de Frank, le lapin géant) comme signifier la révolte d'un adolescent face à des représentants éducatifs imposteurs. Les actes de vandalisme peuvent relever d'un *acting out* comme être l'expression d'un acte mûrement réfléchi de dissension, prolongeant la lecture de la nouvelle *Les Destructeurs* enseignée par Miss Pomeroy. Quant à la porte du cellier, elle renvoie autant au cachot pédophile de Cunningham (pas encore mis au jour par Darko au moment du renvoi de son enseignante de lettres) qu'aux doubles contraintes dénoncées en un *twist* linguistique par Pomeroy.

Si signes du délire il y a, le réalisateur encourage le spectateur à adopter une attitude d'explicitation du réel (à la suite de Darko et Pomeroy, personnages marginalisés puis sacrifiés), qui contribue à plonger son public empathique dans une surinterprétation psychotique mimétique.

Dans *Donnie Darko*, la fiction « délirante » du personnage et le récit fictionnel du réalisateur se jouent ainsi du spectateur. Les troubles de Donnie sont signifiés à l'écran via des effets spéciaux. Son altérité dérangeante n'est jamais résolue mais cela n'empêche pas le personnage d'être attachant. Les hallucinations ne font pas obstacle à sa vie sociale : il a une petite amie, des copains fidèles, un père et une mère qui valident même ses oppositions à l'autorité. Donnie ne sera finalement jamais définitivement enfermé dans un ethos de malade mental. Le film est lui-même délibérément « troublé » par une prolifération de signes narratifs, scripturaux, visuels et musicaux, qui consacrent la force et la primauté de l'imaginaire sur les catégorisations sociales normatives. C'est peut-être l'absence d'une parole « définitive » sur le réel qui a le plus dérangé certains acteurs de la psychiatrie à propos du film.

Après sa sortie en salles, des groupes de réflexion sur les représentations stigmatisantes du malade mental se sont constitués. On reprochait à Richard Kelly d'avoir mis en scène un jeune patient psychiatrique commettant des actes de violence. Certains articles ont aussi validé le diagnostic de paranoïa posé par le personnage de la psychiatre à l'écran, preuve que le film reflétait une forme d'acuité clinique. Une psychologue s'est ainsi référée au DSM IV pour analyser la séquence où Donnie tente d'expliquer à son professeur de sport que réduire toute expérience individuelle à deux émotions contradictoires, la peur et la mort, ne rend pas compte de la complexité des interactions sociales. L'auteure écrivait à propos du discours du héros : « Selon le DSM-IV-TR, les caractéristiques du type paranoïaque incluent l'anxiété, la colère, la distanciation et l'argumentation. »^{vii}

Pourtant, comme l'attestent les milliers d'hommages rendus de par le monde par des adolescents et de jeunes adultes à Donnie, un processus d'identification positive qui perdure 13 ans après la sortie du film s'est mis en place entre le public (pas forcément fou) et ce personnage qui sème le trouble, au sens propre comme au figuré. L'explication réside peut-être dans le lien de connivence que Richard

Kelly a su instituer entre son public et Donnie en multipliant les images mentales au sens Deleuzien du terme. Les images qui se donnent à voir chez Kelly sont indissociables des pensées et images subjectives des personnages, de leurs rêves ou fantasmes.^{viii}

Sous ses allures de *teen-movie*, *Donnie Darko*, film d'une richesse visuelle et narrative époustouflantes, se révèle extrêmement subversif. En caricaturant les méthodes de développement personnel prônées par le gourou Cunningham et en ancrant sa narration dans un passé historique bien identifié (les élections de 1988), il propose une critique acide de la fin des années 1980, marquées par le règne de l'individualisme forcené et du développement de soi. Donnie, héros solitaire et marginal, vient pourtant incarner des valeurs de partage et d'abnégation. Étrangement, c'est le psychotique, celui qui est emprisonné dans son délire, qui comprend la solitude de Shirita, la tristesse de Gretchen et l'imposture de Cunningham. En somme, *Donnie Darko* donne une image positive, non-stigmatisante, de l'adolescent dit « halluciné ». Il n'est donc pas étonnant que des milliers de jeunes, troublés comme beaucoup d'entre eux à cet âge mais néanmoins épris de justice, se soient identifiés à ce personnage.

Nausica Zaballos

ⁱ Analee Weinberger, Harry Karlinsky, "Donnie Darko: Youth mental illness on film", *Visions: BC's Mental Health and Addictions Journal*, Volume 2, n°3, été 2004.

ⁱⁱ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

ⁱⁱⁱ Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 8-9.

Michel Chion, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

^{iv} Paul Sérieux, « Le délire d'interprétation et la folie systématisée », *L'année psychologique*, 1910, vol. 17, p. 251-269.

^v Kevin Dodd, "Donnie Darko and the Messianic Motif", *Journal of Religion and Film*, volume 13, n°2, octobre 2009.

^{vi} Frank Lafond. *Dictionnaire du Cinéma Fantastique et de Science-Fiction*, Paris, Vendémiaire, 2014, p.97.

^{vii} Keyonna King, "Paranoid Schizophrenia in the Movie Donnie Darko", *Journal of Psychological Inquiry*, Volume 10, Number 1-2, Spring-Fall 2004, p. 52.

^{viii} Gilles Deleuze, « La crise de l'image-action », *Cinéma 1 – L'image-Mouvement*, Editions de Minuit, collection « Critique », 1983.