

Auteur

Claudine Le Pallec Marand

Date

Novembre 2019

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée par l'Acap - Pôle régional image dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France » autour de l'analyse des films « Rêves d'or », « Midnight Special » et « Breakfast Club ».

Midnight Special (Jeff Nichols, États-Unis, 2016)

« À l'origine, j'avais en tête cette image de deux hommes roulant très vite sur les routes du Sud, la nuit, tous phares éteints. Puis, j'ai pensé au titre, et je me suis dit que ça pourrait être ce genre de films qu'on allait voir dans les drive-in, dans les années 1980, très virils, très durs... J'ai toujours su que ça parlerait d'un rapport père-fils, mais comment le traiter ?¹»

Introduction

Jeff Nichols est né en 1978 à *Little Rock* dans l'Arkansas et il a étudié le cinéma à la *North Carolina School of the Arts*. Il est installé aujourd'hui à Austin, Texas. Auteur-réalisateur de cinq films entre 2007 et 2019, il est reconnu comme le metteur en scène de récits ruraux se déroulant dans des milieux modestes et principalement dans le sud des États-Unis d'aujourd'hui, auquel il ajoute parfois un soupçon de fantastique. *Midnight Special*² (2016) prolonge l'ancrage social et géographique de la filmographie de Jeff Nichols. Davantage, le *flirt* avec le cinéma fantastique aboutit au récit christique d'un enfant poursuivi par une armée, annonçant par ses visions un monde nouveau. Auparavant, Jeff Nichols avait filmé une résurrection, celle du personnage éponyme de son film *Mud* (2007), et ce malgré une fusillade épique ; et dans *Take shelter* (2011), il avait filmé des visions, celles d'un père de famille, dont la nature – folie ou préscience de l'apocalypse à venir – reste impossible à déterminer.

Ces trois films composent une trilogie paternelle. Tour à tour, un hors la loi, possible figure de père, « séduit » deux jeunes garçons pouvant l'aider à survivre sur une île à l'intérieur de terres marécageuses ; un père hanté par des visions de destruction du monde veut protéger sa famille malgré elle ; enfin, un père veut secourir son petit garçon (extra-terrestre), objet des convoitises d'une secte religieuse et du gouvernement. Ces trois hommes apeurés sont de jeunes hommes blancs obsessionnels (ou paranoïaques ?), tendus par leur volonté de protéger ceux qu'ils aiment.

¹« La paternité est un film de poursuite. Rencontre avec Jeff Nichols ». Mis en ligne 15 mars 2016. <https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/jeff-nichols-midnight-special-magazine-de-cinema/>

² Le titre du film fait référence à une chanson de prisonnier du patrimoine *folk-blues* mise en musique notamment par Leadbelly (1889-1949), *bluesman bagnard*, un grand guitariste passé des pénitenciers du Texas et de la Louisiane aux enregistrements de la librairie du Congrès à Washington DC. La chanson évoque l'espoir du train de nuit dont la lumière pouvait libérer les prisonniers incarcérés au pénitencier d'Etat de Louisiane si seulement elle baignait leur visage. En 1933, c'est la visite au pénitencier d'un ethnomusicologue qui permet de gracier l'artiste et de populariser la chanson *Midnight Special (take me with you)* reprise au générique du film par Ben Nichols, leader du groupe *Lucero* et frère du réalisateur.

Les trois étapes du récit de science-fiction de *Midnight Special* (l'annonciation, les manifestations, la disparition) et la constitution esthétique du surnaturel, sorte de greffe sur un ancrage naturaliste, interrogent le projet du réalisateur qui consiste à filmer la paternité par le prisme du cinéma de genre. En fait, la filmographie de Jeff Nichols constitue une expérience paranoïaque (post-crise économique amorcée depuis 2008) qui s'approprie singulièrement les modèles *spielbergiens* dans *Midnight Special*.

L'horizon de la course-poursuite : la prise d'otage du roadmovie ?

Le film « sur la route », traduction littérale de *roadmovie*, favorise les *travelings* hypnotiques, de jour comme de nuit sur l'asphalte sans fin. Ceci étant entendu, ce genre cinématographique est aussi l'occasion d'un voyage, c'est-à-dire d'une possibilité de découvrir des villes, des campagnes et des habitant-e-s, suscitant de célèbres séquences de dialogue (soit d'échanges ou d'agressions). Côté mise en scène, les pano-travellings sont des plans familiers qui miment les mouvements aléatoires d'un regard curieux des paysages traversés.

Or, dans *Midnight Special* le trajet est longtemps nocturne, la plupart du temps enfermé dans un habitacle et totalement contraint. Les arrêts relèvent toujours de nécessités matérielles et prolongent l'enfermement dans la voiture : motels, appartement de l'ami, stations-services, arrêt sur le bas-côté du fait du mal des transports, cellule d'interrogatoire du gouvernement, arrêt-camouflage sous une bretelle d'autoroute, accident final et prison.

Enfin, la lumière est un élément paradoxal de *Midnight Special*. Artificielle ou naturelle, quand Alton peut la supporter, elle n'élargit pas davantage l'horizon. Le faisceau de la lampe électrique n'éclaire rien pour le spectateur sinon une bande dessinée lue à l'arrière d'une voiture filant en pleine nuit et, symptomatiquement, l'effet spécial des pouvoirs du petit garçon masque même sa découverte du lever de soleil.

Le récit de la fuite, à pied ou en voiture, fonctionne comme un mouvement d'attraction absolue et impose cette course en avant sans véritable paysage ni rencontres. Il y a toujours un risque à quitter une chambre d'hôtel, à descendre d'une camionnette ou à s'aventurer dans les allées désertes des pavillons de banlieue. Constamment sous tension, les personnages sont tout entier remplis d'une mission qui ne laisse pas de place ni à une quelconque distraction, ni à l'avènement d'autre chose. Le spectateur est d'autant plus rivé à ce seul mouvement de fuite que Jeff Nichols le prive de toute scène d'exposition le renseignant sur leur vie quotidienne³. Le spectateur est projeté dans les chausse-trappes d'un récit paranoïaque troué de dialogues regrettant de devoir être armés, piètres consolations vis-à-vis de la constance des menaces armées et des *gunfights* avérés ou potentiels (les paroles de l'enfant évitent les tirs de riposte de l'armée).

Dans la séquence introductive quasi muette, les protagonistes fuient le regard et la menace de voix féminines (la réceptionniste du motel, la présentatrice du journal télévisé⁴ puis le signalement à la CB). L'illustration sonore du compositeur David Wingo, utilisant quelques notes entêtantes de

³ De rares dialogues nous donnent quelques bribes d'information uniquement verbales : les serments ont lieu la nuit depuis la découverte des dons du petit garçon ; Alton n'a jamais lu de bande dessinée ni vu de lever de soleil ; les parents de Roy l'ont emmené à la secte où il a perdu de vue son ami d'enfance Lucas ; le prédicateur (et vraisemblablement ses nurses) ont éduqué Alton pendant deux ans ; la mère a quitté la secte.

⁴ (Extrait du journal télévisé) « (...) enlevé à son domicile (...) ses parents ont signalé sa disparition (...) [le Kidnappeur] pourrait être armé et donc dangereux. »

plus en plus fortes, installe le thème musical de la fuite repris jusqu'au générique final. Les cadrages au plus près des personnages et de leur moyen de locomotion, bref l'imaginaire collé à la route à parcourir plutôt qu'à des étapes de voyage, donne le ton d'une chasse à l'homme, genre par lequel Steven Spielberg avait construit sa carrière avec *Duel* (1971, ABS, sortie cinéma en Europe). *Duel* raconte l'histoire d'un homme au volant, David Mann, poursuivi par un camion, sans qu'il en connaisse la raison.

Dans la continuité de son premier film *Shotguns stories* (2007), inaugurant le programme de violence, d'actions et de récit à rebondissements de sa filmographie, et appuyé par de mémorables *cut*, le réalisateur Jeff Nichols reconduit des récits d'attaque à main armée et d'auto-défense. Cet imaginaire reconduit le cinéma de Clint Eastwood (ancien maire républicain de Carmel) beaucoup plus que l'inspiration humaniste des célèbres extra-terrestres de *Rencontres du 3^e type* (1977), *E.T* (1982) ou encore *AI, Intelligence artificielle* (2001) du démocrate⁵ Steven Spielberg.

L'affirmation d'une construction paranoïaque. L'anti- Rencontres du 3^e type⁶

La comparaison entre les deux films s'impose pour mieux comprendre la radicalité des choix de Jeff Nichols. Poursuivre des extra-terrestres ou être poursuivis, il faut choisir. En 2016, non seulement Jeff Nichols remplace la manne électrique par la surveillance et l'omniprésence des réseaux électroniques⁷ et numériques, évolution technologique oblige, non seulement les Etats-Unis redeviennent la partie pour le tout d'un récit extra-terrestre (comme au temps du cinéma de la guerre froide), mais surtout, ces personnages ne semblent posséder aucun libre arbitre, aucun talent artistique, aucune curiosité, aucune capacité physique ou scientifique sinon le maniement des voitures et des armes.

Midnight Special revendique clairement la filiation de *Rencontres du 3^e type* (S. Spielberg, 1977). Le patronyme de Sevier, un scientifique au nom français, rend hommage au personnage de François Truffaut⁸, et surtout Roy, reprend le prénom du père obsédé par sa curiosité pour les extra-terrestres et qui y sacrifie sa famille, qui, selon l'interprétation, est abandonnée ou ne le comprend plus. Ce récit intime de fuite en avant, nœud de la complexité des représentations extra-terrestres dans le cinéma de Steven Spielberg, se déploie à travers des séquences d'expériences, en partie douloureuses, retranscrites par des trouées de lumière venues du ciel ou cherchant à pénétrer une maison. Voilà pour l'écriture scénaristique et esthétique d'une veine de film

⁵ Les studios hollywoodiens poursuivent depuis leur création une stratégie assumée de lobbysme politique incluant le financement de candidat (notamment en fonction de leurs politiques économiques et culturelles). Steven Spielberg, réalisateur et producteur, était invité au premier dîner d'Etat de Barack Obama en 2009.

⁶ Le titre *Close Encounters of the third Kind* (traduction d'après l'original) évoque des rencontres au pluriel. L'affiche promet un vaisseau spatial lumineux au bout de la route et son slogan insiste sur la notion de « contact » au cœur du titre. A l'inverse, *Midnight Special* possède un titre résolument nocturne et distille graphiquement surtout la noirceur d'un récit où les lumières descendantes associées à de la fumée semblent hostiles. Le seul réconfort de l'affiche étant les bras d'un homme, vraisemblablement un père.

⁷ Alton peut contrôler les ordinateurs qu'il s'agisse d'une tour informatique (bloquer une image) ou des accès informatiques (le satellite, les portes et la voiture dans le complexe architectural du gouvernement).

⁸ La comparaison des deux scientifiques est intéressante. L'un se déplace dans des conditions rocambolesques au fin fond du désert mexicain ou au pied d'une montagne. Sevier (Adam Driver) détonne dans un cinéma qui n'a aucune ironie.

d'horreur-*thriller*⁹ incontestablement présente dans le cinéma fantastique tout sauf manichéen de Steven Spielberg.

Par ailleurs, Steven Spielberg imagine également des parties de vaisseau spatial et des courses de lumières filantes jusqu'à une apothéose finale de plus de 30 minutes, premier jalon d'une décennie célèbre pour le genre du *Space Opera*. La promesse de science-fiction inaugurée *Rencontres du 3^e type*, se déploie lentement, mais sûrement, tout au long du récit et s'achève dans un bouquet final de lumière et de son (la communication musicale), tel un véritable opéra cosmique vu depuis la Terre. La terre et le ciel échangent de la musique et des signaux lumineux puis le spectateur découvre en ombre chinoise des extra-terrestres de la taille d'enfants avec des grosses têtes. La monstration et le principe de la prise de contact constituent les aboutissements de *Rencontres du 3^e type*. Son *happy end* est redoublé et même dédoublé : non seulement parce qu'une mère retrouve son fils, mais des hommes et des femmes, portés disparus dans le ciel (certains depuis les années 1950), reviennent sur terre. Ce final est raccord avec les séquences fantastiques et l'idéal de communication chers au futur papa d'*E.T* (1982). Ainsi Steven Spielberg établit-il la balance de son scénario, par ailleurs pas tendre avec la « mise en scène » gouvernementale. Le spectacle est réservé à un petit nombre d'« *happy few* », au premier rang desquels les incontournables (sans ironie aucune) scientifiques et un homme et une femme des plus courageux qui ont d'abord dessiné ou fabriqué leur vision individuelle pour retrouver le sens d'une vision collective après avoir pris des risques pour gravir la montagne. Enfin, Steven Spielberg a construit l'imaginaire inaugural de son dyptique avec l'aide des effets spéciaux non-numériques d'une créature mécanique en passant par des acteurs nains costumés : un humanisme nourri de l'artisanat des effets spéciaux.

La hantise du trou noir

Du côté esthétique, la comparaison avec les histoires nocturnes de *Rencontres du 3^e type* (1977) ou d'*E.T* (1982) fait sens. Les jeux d'ombres et de lumière (plus précisément la magie de la nuit et les lumières indirectes à l'extérieur comme à l'intérieur – lampes mais aussi torches, lampadaires, bougies, soleil, lune) fabriquent des ombres portées. Spielberg est l'enchanteur des ombres : celle d'une maman qui raconte une histoire, celle d'*E.T* qui parcourt la maison ou celles des enfants qui se découpent sur la lune. A contrario, dans *Midnight Special*, il s'agit pour le chef opérateur Adam Stone de filmer une nuit noire propice à une atmosphère insomniaque épuisante portant haut le défi cinématographique du trou noir.

Le trou noir – principe physique de disparition mais aussi d'attraction morbide ou récit imaginaire de destruction apocalyptique - est un choix de cinéma extrêmement fort. En intérieur, les endroits clos sont des endroits de sécurité précaire qu'il faut constamment rendre plus opaques. Pour les extérieurs de nuits noires, leur variété est inséparable des prouesses techniques du numérique. Enfin, si les lumières des extra-terrestres et les séquences finales de plein jour changent la donne, parviennent-elles pour autant à signifier la libération ? Faut-il accepter la disparition de l'enfant comme un *happy end* : la fin de la souffrance pour Alton ? le retour « à la maison » auprès « des siens » ? la fin de la mission des parents ? l'élection de l'enfant ?

L'atmosphère sombre de *Midnight Special* ne relève pas seulement des scènes nocturnes et du choix drastique de territoire déserté mais des lignes de démarcation du scénario pour ce qui

⁹ Steven Spielberg est aussi l'un des scénaristes de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982). Le sujet des extra-terrestres est donc une thématique chère à un réalisateur de plusieurs films mais très peu de scénarios, quoique nombreux sur ce sujet.

concerne la reconnaissance terrestre des pouvoirs d'Alton. La réalité tangible de l'expérience extra-terrestre est liée *in fine* aux blessures physiques du père et de son seul ami¹⁰, réunis jusque dans l'enfermement final : le silence du policier pris dans la mise en scène du mensonge gouvernemental entériné par le scientifique pourtant en contact avec les pouvoirs d'Alton et l'incarcération du père. L'appétit limité de Jeff Nichols pour représenter ses extra-terrestres ou peut-être l'idée de l'impossibilité de la preuve de la croyance réduisent à peu de choses l'imagerie fantastique de *Midnight Special* mais interrogent de manière forte les principes vitaux de la croyance, de la vérité et du réconfort, les seuls remparts à l'angoisse.

En outre, les rares paroles de *Midnight Special* rendent hommages à la puissance performative du langage. *Quand dire, c'est faire*¹¹. De la même manière que les personnages excluent les moments de contemplation et d'échanges anodins, la parole doit pouvoir agir contre la peur, le doute et même la souffrance. A l'image de la rhétorique religieuse et des ordres militaires, les phrases impératives foisonnent: « *Il ne mourra pas, il a une mission.* » « *Roy croit en quelque chose.* » « *Je n'ai jamais cru qu'en une chose, c'est Alton* » « *Je sais qui je suis maintenant.* » « *Ils sont comme toi.* » « *Je comprends.* » « *Je te crois* » « *Je dois retourner chez moi.* » « *Allonge-toi sur le sol. Mets-toi sur lui.* » De fait, l'idée de la croyance est jouée (visage souriant et regardant le ciel), signifiée par les uniformes (aussi bien ceux de la secte que l'armée), affirmée dans le dialogue et illustrée par les pouvoirs de l'enfant puis la venue des extra-terrestres. A ce propos, la place de la secte religieuse joue un rôle ambivalent dans le récit. Liée aux hommes de mains brutaux, elle est aussi le lieu de reconnaissance de la nature de l'enfant. Ses membres qui parlent d'émotions sans décrire leurs visions définissent parfaitement le principe directeur de la mise en scène de *Midnight Special* qui favorise les émotions des visages, l'enfant comme objet clair de la croyance mais sans incarner ses bienfaits : « *Ce n'étaient pas des images (...) C'était une sorte de sensation (...) Du réconfort.* » Reste une question : l'excitation des mouvements de caméra et le montage rapide du film - sensations traditionnellement associées au genre cinématographique dit d'action - apportent-ils un réconfort ? La singularité de ce film de science-fiction de Jeff Nichols retrouve un sentiment récurrent de son cinéma : un objet d'amour menacé et un amour (toujours) souffrant.

L'enfant lumière¹² et la greffe extra-terrestre

Pourquoi défendre l'idée que Jeff Nichols hypothèque le genre de la science-fiction ? D'abord la part de nature humaine de l'enfant reste en suspens ; surtout, l'apparition finale est rapidement effacée du paysage des marais de Louisiane où ne subsiste que le chant des oiseaux. Cette séquence d'environ 10 minutes est limitée à l'échelle du film. La science-fiction est moins l'enjeu développé de *Midnight Special* que la mise en scène d'une greffe. *In-extremis*, très loin du

¹⁰ Comme toujours chez Nichols, le ou les personnages féminins secondaires sont plus ambigus. Que signifie le sacrifice de la chevelure de la mère par ailleurs uniforme de la secte ? Ce geste engage-t-il l'avenir de la mère ? est-il un symbole de la séparation d'avec le fils : une libération ? comme le cordon coupé libère ? comme l'angoisse s'achève enfin ?

¹¹ Traduction française de l'ouvrage John Austin *How to do Things with Words* (1962, publication posthume de conférences données en 1955.

¹² L'enfant-lumière, tel Jésus, peut-être la preuve d'un monde parallèle (« ils nous observent depuis longtemps », dialogue du film), renoue avec la croyance puritaine calviniste qui veut que les Etats-Unis soient le (second) peuple élu de Dieu. Alton descend en tout cas directement des petits héros de Spielberg regardant le ciel.

« *Alors même si mes films parlent de la peur et partent des ténèbres, ils essaient de les percer par la lumière. La fiction doit permettre de dépasser la peur.* » Jeff Nichols, « Mes films percent la peur par la lumière », *Les Inrockuptibles*, 15 mars 2016, Entretien du 2 février 2016 de Jacky Goldberg, n°1059, p52.

développement des foisonnants mondes numériques d'*Avatar* (James Cameron, 2009), l'autre monde s'ajoute superficiellement à notre monde. Quelques bâtiments (légèrement arborés) sont posés sur la terre mais d'autres s'étendent ou se reflètent sur des bâtiments terrestres. L'architecture arrondie et lissée typique des effets numériques s'inspire également d'une certaine architecture contemporaine centrée sur les tours¹³.

L'enfant est toutefois sans conteste le personnage moteur des effets spéciaux parcimonieux d'un récit vu de la terre. A l'orée du film, un simple enfant à lunettes de piscine bleue lisant une bande dessinée de *Superman* incarne le surnaturel. Plus profondément, Jeff Nichols lie l'inspiration de son film à une thématique constante de sa filmographie : la paternité.

« *Je n'avais aucun contrôle sur la sécurité de mon fils, sur sa survie... C'était une idée terrifiante. La première réaction face à cette peur, c'est d'essayer de contrôler l'environnement autour de son fils. Mais c'est parfaitement vain ! (...)* C'est une idée qui m'a semblé intéressante à mettre dans un film, et ça pouvait parfaitement s'intégrer à la structure d'un film de poursuite, où les personnages sont lancés dans une fuite en avant perpétuelle, ce qui est la définition même du sentiment de paternité ! Et j'ai commencé petit à petit à disposer des éléments de science-fiction par-dessus, car ça me semblait la façon la plus naturelle [sic] de raconter cette histoire.¹⁴ »

Jeff Nichols ne reprend donc pas seulement la proposition spielbergienne de « *la douleur de l'expérience extra-terrestre* » (brûlure sur le visage, blackout sur une ville, menaces sur les appareils ménagers dans *Rencontres du 3^e type*), il la systématise comme le principe même de son film. Le lent développement de la science-fiction est en lien quasi-exclusif avec la nature de l'enfant. Cette nature est attestée d'abord par un étrange viol oculaire et, de manière plus spectaculaire, par une pluie de météorites, conséquence de ses pouvoirs. Les personnages de Spielberg sont parties prenantes des séquences fantastiques de *Rencontres du 3^e type* par leur curiosité, tantôt enfantine, tantôt qualité scientifique ou performance physique d'homme et de femmes aventureux/seuses. Chez Nichols, les personnages n'ont pas choisi leur destin qu'ils subissent et que les acteurs incarnent dans le principe quasi-systématique de la douleur : les entailles sur les visages masculins, les pleurs ou les contorsions corporelles de l'enfant. A l'image de l'émotion quasi unique de la mère, la route du film est une vallée droite de larmes, de nuit comme de jour.

Seul contre tous : la solitude du père de famille

Par deux fois, *Midnight Special* reprend le motif d'une icône¹⁵ : un père porte dans ses bras son fils agrippé à son cou. Il y a quelque chose de bloqué au stade du nourrisson dans cette position à l'antipode du désir d'autonomie qui nourrit l'enfant de la même manière que son besoin de protection. Le film présente d'abord Alton dans le noir, contenu entre deux lits puis transporté à l'arrière d'une voiture. Ainsi, *Midnight Special* tourne le dos aux échappées en vélo de la bande

¹³ Les tours gigantesques : la tour Gehry à Arles ou le quartier central d'affaires de la ville de Doha au Qatar incontestablement inspiré du modèle New Yorkais.

¹⁴ « La paternité est un film de poursuite. Rencontre avec Jeff Nichols ». Mis en ligne 15 mars 2016. <https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/jeff-nichols-midnight-special-magazine-de-cinema/>

¹⁵ Ce plan est une inversion genrée d'une affiche célèbre de l'histoire de la science-fiction paranoïaque : *Aliens* (1986)

d'enfants d'*E.T* pour sélectionner le motif du drap qui emmaillottait E.T pour le protéger et reprendre le principe de la maladie de l'enfant à la pâleur grandissante annonciatrice de mort.

A propos du besoin de protection de l'enfant et plus généralement de celui des individus sur leur territoire, Jeff Nichols revendique pour son film dans plusieurs entretiens un sous genre particulier : le « *science-fiction government chasemovie* » dont *Rencontres du troisième type* (1977) et *Starman* (John Carpenter, 1984) furent les fleurons des années 1980, décennie de la cinéphilie de Jeff Nichols. Dans *Starman*, Jeff Bridges joue de manière robotique un extra-terrestre ayant pris apparence humaine qui découvre les mouvements de son corps et dont les pouvoirs se manifestent par d'intenses rayons de lumière bleue-roi. Cette couleur est similaire aux effets visuels de *Midnight Special* obtenus en deux temps. La lumière bleue des yeux d'Alton se construit d'abord de manière mécanique en fixant des LED aux lunettes du jeune acteur puis de manière numérique par des retouches sur ordinateur.

La première intervention du FBI et de la NSA est tout de suite en lien avec la recherche de l'enfant nommé dans le questionnaire de l'interrogatoire des membres de la secte. Toutefois, c'est le prédicateur de la secte qui professe l'annonce¹⁶ de l'enfant-lumière – au sens fort où les mots vont anticiper l'expérience du spectateur. La secte tient donc une place centrale, celui du lieu d'une communauté prophétique, vraisemblablement l'endroit de la conception de l'enfant. Quitte à le séquestrer ou à l'éduquer à la place de ses parents biologiques non-consentants, la secte considère l'enfant comme un « *sauveur* ¹⁷ » quand les institutions le voient comme une « *arme* » – selon la synthèse du dialogue de l'agent de la NSA. Suivant le synopsis métaphorique formulé par le réalisateur sur la capacité de son film à développer une réflexion sur le lien père-fils, les objectifs collectifs du gouvernement et de la communauté d'origine se confrontent donc à la liberté de l'enfant constamment protégé par son père.

Ces deux forces concurrentes que sont les institutions de sécurité et la secte religieuse sont effectivement à l'origine de poursuites meurtrières : les conséquences de la destruction du satellite et les bras droits armés de la secte. Outre la convergence des moyens, ces deux forces se ressemblent par leurs architectures de grandes pièces blanches aux murs ternes et surtout aux lumières intérieures saturées de néons. La pièce de sermon du Ranch (« *ferme non commerciale* ») rappelle ainsi la pièce immaculée du complexe gouvernemental où est confiné Alton. *Midnight Special* est bien un film-complot, une gigantesque histoire de surveillance : surveillance par une secte, par le FBI (la « *super police* » en quelque sorte), la NSA (en charge des programmes de surveillances électroniques aux Etats-Unis) et même par une civilisation (extraterrestre) supérieure.

¹⁶ « *tous les textes viennent du gamin (...) Il faisait des crises... Il parlait en langues. Parfois, des langues étrangères et parfois des langues inconnues, d'où nous avons tirés nos textes sacrés. Ce sont les paroles du Seigneur.* » Le titre du sermon entendu dans le film « *Eclipse de l'abysse* » ne veut littéralement rien dire !

¹⁷ Problème de scénario : il ne sauve personne à la fin ?