



Fiche technique	1
Réalisateur Cœurs fidèles	2
Genèse D'un enfant à l'autre	3
Découpage narratif	5
Récit Parents dans les ténèbres	6
Mise en scène Regards Lumière(s) Nuit(s) Intérieurs	8
Séquence Accélération	12
Genre Routes sans fin	14
Acteurs Ici et ailleurs	16
Figure Enfants voyants	18
Document Résumer ou faire ressentir ?	20

● Rédacteur du dossier

Jérôme Momcilovic est critique et dirige les pages cinéma du magazine *Chronic'art*. Il enseigne par ailleurs à l'ESEC et intervient régulièrement, auprès des professeurs et des élèves, dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a publié deux livres aux éditions Capricci : *Prodiges d'Arnold Schwarzenegger* en 2016 et *Chantal Akerman. Dieu se repose, mais pas nous* en 2018.

● 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

MIDNIGHT SPECIAL

États-Unis | 2016 | 1h52

Réalisation

Jeff Nichols

Direction artistique

Austin Gorg

Directeur de la photographie

Adam Stone

Montage

Julie Monroe

Musique

David Wingo

Costumes

Erin Benach

Décors

Chad Keith

Producteurs

Sarah Green et Brian

Kavanaugh-Jones

Sociétés de production

Warner Bros. Pictures,

Falio House Productions,

Tri-State Pictures,

RatPac-Dune Entertainment

Distribution France

Warner Bros. Pictures

Format

Couleur — 2.35:1

Sortie

12 mars 2016 (États-Unis)

16 mars 2016 (France)

Interprétation

Michael Shannon

Roy Tomlin

Joel Edgerton

Lucas

Kirsten Dunst

Sarah Tomlin

Adam Driver

Paul Sevier

Jaeden Lieberher

Alton

Sam Shepard

Calvin Meyer

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

Kali le petit vampire est projeté devant *Midnight special* : de l'ombre à la lumière, le parcours de deux enfants hors du commun.

KALI LE PETIT VAMPIRE

France, Portugal, Suisse, Canada | 2012 | 9 min 20

Un garçon pas comme les autres rêve de trouver sa place dans le monde. Kali va devoir affronter ses propres démons, traverser ses peurs pour enfin trouver le chemin de la lumière. Telle la lune passe par des phases, il disparaîtra... ou peut-être juste passera à une autre phase du cycle.

Fiche détaillée sur le Kinéscope :

↳ lekinoscope.fr/dispositifs/avant-seance-lyceens-et-apprentis-au-cinema?cm=443

Réalisation et scénario

Regina Pessoa

Image et montage

Abbi Feijo et

Regina Pessoa

Décors et animation

Regina Pessoa

Voix Off

Hugolin Chevrette

Son

Fernando Rangel, Olivier Calvert,

Serge Boivin, Shelley Craig

Production

Folimage Studio

Format

Couleur/noir & blanc — 2K

Interprétation

Christopher Plummer

Fernando Lopes

● Synopsis

Quelque part dans le Sud des États-Unis, une voiture file dans la nuit. Accompagné par son ami Lucas, Roy Tomlin vient d'arracher son jeune fils Alton aux mains d'une secte dont lui-même a longtemps été membre, avec la mère de l'enfant. Calvin Meyer, qui dirige ce lieu de culte appelé le Ranch, a lancé des hommes à leurs trousses. Car pour lui et pour ses fidèles, l'enfant est un messie. Ses pouvoirs inquiétants (une lumière bleue intense jaillissant de ses yeux et offrant de troublantes visions à qui croise son regard), comme les oracles qu'il délivre, annoncent une nouvelle ère au règne imminent. Pour le FBI, également à ses trousses, l'enfant est une menace : ses révélations contiennent des informations classées secret défense. Condamnés à fuir la lumière du jour qui est mortelle pour Alton, désespérés par ses crises épuisantes aux effets cataclysmiques, les fugitifs veillent sur lui tant bien que mal. Rejoints par la mère de l'enfant, Sarah, ils vont s'efforcer de le conduire sur le lieu désigné par ses prophéties, afin qu'il puisse accomplir son destin. Ce destin est révélé à Alton quand il décide, en dépit du danger, de s'exposer à la lumière du jour : l'enfant appartient à un autre monde, qu'il lui faut rejoindre au plus vite. Enlevé tour à tour par les hommes de main du Ranch puis par le FBI, il parvient à s'échapper avec la complicité de Paul Sevier, un jeune agent de la NSA, et à rejoindre le lieu in extremis. Un monde miraculeux et surplombant apparaît alors, où Alton rejoint les siens tandis que Roy et Lucas sont arrêtés, et que Sarah parvient à s'échapper.



© Warner Bros. France

Réalisateur Cœurs fidèles

« La plupart de mes films sont construits autour du thème de la peur. »

Jeff Nichols



© Ben Rothstein/Warner Bros.

Il a suffi de deux films, il est vrai éblouissants (*Shotgun Stories* en 2007, et *Take Shelter* qui fit impression quatre ans plus tard à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes), pour faire de Jeff Nichols l'un des cinéastes américains les plus prometteurs de sa génération. Il n'en a pas fallu plus pour identifier en lui un véritable auteur, tant ce double coup d'essai avait valeur de programme, annonçant des thèmes et une esthétique que les films suivants n'ont fait que renforcer. Le cadre où se déroulent ces films est la première chose à faire œuvre. Arkansas (*Shotgun Stories* et *Mud*), Virginie (*Loving*), Texas, Louisiane, Floride et Caroline (*Midnight Special*): à l'exception de *Take Shelter*, tourné dans l'Ohio voisin, le Sud des États-Unis est la toile de fond de toute la filmographie de Jeff Nichols, lui-même né (en 1978) à Little Rock dans l'Arkansas, et installé aujourd'hui à Austin, Texas, après avoir étudié le cinéma à la North Carolina School of the Arts. C'est plus qu'une affaire de décor: nourris par une singulière tradition, ces paysages le sont aussi par les souvenirs de Nichols, et l'on devine une manière de fidélité à sa propre enfance dans le soin qu'il met à peindre cette Amérique rurale et modeste. Qu'il ait quitté les rives du cinéma indépendant n'y change rien: son prochain film, *Alien Nation*, produit par la Fox tout juste rachetée par Disney, se déroulera en Arkansas.

Tournés avec une équipe qui l'accompagne depuis le début de sa carrière (son chef opérateur Adam Stone et son compositeur David Wingo, tous deux rencontrés pendant ses années de formation), les films sont d'abord autant de chroniques régionalistes, dans une veine classique où se laisse deviner l'héritage de John Ford et Clint Eastwood. La communauté y est un motif récurrent, qu'elle soit le fait de la géographie (la sociabilité communale des petites bourgades où sont plantés les récits), de la croyance (la secte de *Midnight Special*), ou des liens du sang. La famille est, de fait, un motif exploré sans relâche. Fratrie unie dans le ressentiment et la violence (*Shotgun Stories*), père rendu fou par le besoin de protéger son foyer (*Take Shelter*), enfants cherchant un père de substitution (*Mud*), couple mixte résistant aux lois racistes du Sud des années 1960 (*Loving*, d'après une histoire vraie): Nichols ausculte avec une attention rare des sentiments qu'on aurait tôt fait de considérer comme ordinaires, si leur force tempétueuse ne poussait les films vers des développements proprement mythologiques.

Plus encore que leur ancrage social et géographique, c'est une manière d'être au monde qui unit tous ces personnages. Ce sont des hommes de peu de mots, que tourmente l'intensité de leur amour — quelques femmes aussi, qui sont d'aussi beaux personnages mais plus en retrait. Des personnages obsessionnels, travaillés par une idée fixe, qui est généralement de protéger celles ou ceux qu'ils aiment. Cette fidélité obstinée à un sentiment élève leur simplicité en noblesse, et charge le regard volontiers behavioriste des films (les gestes, les actes des personnages suffisent à dire leurs états d'âme) d'une dimension archétypale autorisant la chronique à se déployer dans des genres a priori inattendus. Après *Shotgun Stories* qui trouvait de beaux accents de tragédie shakespearienne, *Take Shelter* (2011) fait s'engager un étonnant dialogue entre la chronique familiale et le genre fantastique, sans toutefois jamais trancher sur la nature des visions du personnage — sont-elles seulement le symptôme d'une excessive inquiétude paternelle, ou le signe patent de l'apocalypse à venir? Dans le film suivant, *Mud* (2012), explicitement inspiré de Mark Twain, la rivière est autant une minutieuse toile de fond naturaliste qu'un motif abstrait et mythologique, bordé d'échos bibliques.

Aussi la nature double de *Midnight Special* (film de science-fiction et drame familial) s'éclaire-t-elle à la lumière de cette filmographie aussi jeune que cohérente. Et l'on ne s'étonne pas de voir le film se terminer sur une image identique (un regard tourné vers le ciel) à celle qui refermait *Take Shelter*. Fermement ancrés dans la terre, les films de Jeff Nichols sont naturellement tournés vers le ciel — tout y est toujours affaire de croyance. Après *Midnight Special*, Nichols abandonne la science-fiction pour sonder l'histoire de son pays, mais plutôt que le film de procès édifiant auquel le sujet (et notre habitude du cinéma américain) nous préparait, *Loving* (2016) documente exclusivement la nature d'un amour et d'un espoir qui, dans leur sereine insistance, confinent à une force surnaturelle. Le titre du film dit d'ailleurs magnifiquement cette double nature, terrienne et abstraite, du cinéma de Jeff Nichols: *Loving*, c'est l'universalité de l'élan amoureux, mais aussi... le nom véritable du couple dont le film fait le portrait.



Genèse

D'un enfant à l'autre

«Je suis moi-même parti d'un mystère, raconte Jeff Nichols. La première image qui m'est venue était celle de deux types dans une voiture, lancés la nuit sur les routes du Sud, tous phares éteints et à grande vitesse. À partir de là, je me suis posé un certain nombre de questions : pourquoi sont-ils obligés de rouler la nuit ? Pourquoi sont-ils si pressés ? Qu'ont-ils à fuir ? »¹ Ainsi l'énigme à laquelle s'affronte le spectateur en abordant *Midnight Special* est celle-là même qui a inauguré l'écriture du film. Mais ce mystère, bien entendu, n'est pas tout à fait une page blanche : il se dessine depuis une inspiration doublement personnelle, tirée de l'enfance cinéphile de l'auteur autant que de ses préoccupations de père de famille.

« Quand j'étais en train d'écrire le film, mon fils de huit mois a fait un violent choc allergique et ma femme et moi avons cru le perdre. J'étais terrifié par cette idée. »

Jeff Nichols

● Souvenirs d'enfant

« Qu'ont-ils à fuir ? » Nichols a trouvé la réponse à cette question, elle-même infusée de la tradition du *road movie* [Genre], en puisant dans ses souvenirs d'enfant bercé au cinéma des années 1980. Le film fut ainsi annoncé comme un hommage au « *science-fiction government chase movie* » — formule difficilement traduisible, mais qui rend compte des éléments propres à ce sous-genre très spécifique : de la science-fiction, et un scénario de traque par des agents gouvernementaux. En installant sur le siège arrière un être surnaturel, et à ses trousses de belliqueux agents du FBI, Nichols fait signe en direction des fleurons que sont *Rencontres du troisième type* (1977) et *E.T.* (1982), grands

succès de Steven Spielberg, et d'un autre chef-d'œuvre sensiblement moins connu : *Starman*, de John Carpenter (1984). Dans ces films comme dans *Midnight Special*, l'argument de rencontre extraterrestre se noue sur une trame sentimentale (dans *E.T.*, l'alien vient combler le manque affectif d'un enfant dont les parents viennent de divorcer ; dans *Starman*, il prend l'apparence du mari défunt d'une jeune veuve, qui devra là encore aider l'étranger à regagner son monde), et un récit pressé de toutes parts par la menace que font peser des autorités insensibles et préoccupées seulement de sécurité nationale. Nichols ne fait pas mystère de ces influences, qui ont guidé le travail de son *production designer* Chad Keith. La lumière bleue jaillissant des yeux de l'enfant est directement inspirée des effets spéciaux rudimentaires de *Starman*, tout comme le personnage de Sevier, scientifique au nom français, est un hommage à celui qu'incarnerait François Truffaut dans *Rencontres du troisième type*. Les costumes eux-mêmes, subtilement anachroniques, lorgnent sur ces mythiques années 1980.

Par-delà ces hommages explicites (et une ressemblance évidente avec un roman de Stephen King, *Charlie*), on reconnaîtra l'influence très nette des deux films de Spielberg sur l'esthétique de *Midnight Special*. Le drap blanc dissimulant Alton dans la première scène n'est pas sans rappeler le linge qui emmaillotait *E.T.* — et d'ailleurs la pâleur grandissante de l'enfant rappelle le mal qui frappait celui de Spielberg, au diapason de son double extraterrestre. De même, la mise en scène d'événements purement lumineux renvoie sans détour au geste de *Rencontres du troisième type* (le traitement de la crise d'Alton chez Elden fait écho à celui de l'enlèvement de l'enfant chez Spielberg), et ce n'est pas un hasard si les films ont des conclusions si proches. Plus encore que cette matrice de détails sensibles à l'œil des cinéphiles, c'est l'atmosphère et la qualité d'émotion des films de Spielberg et Carpenter que Nichols s'est efforcé de retrouver. Et un principe consistant, de son propre aveu, à résoudre les questions ouvertes au début du film, mais pour laisser le spectateur, à l'autre bout, avec de nouvelles questions — où vont les extraterrestres ? Reviendront-ils un jour ? Qu'advient-il des personnages humains ?

Agüichés par cet élan volontiers nostalgique autant que par la nouvelle dimension ouverte au cinéma de Jeff Nichols (un budget plus confortable alloué par un grand studio, la Warner, qui lui abandonnait néanmoins le *final cut*), certains spectateurs ont pu éprouver devant le film une relative déception. Ceux-là attendaient de lui une reprise littérale de ses modèles — la déception était de ne pas trouver en

Midnight Special un film de Spielberg, ou de Carpenter. Nichols, pourtant, avait prévenu au cours de ses nombreuses interviews: si *Midnight Special* s'inspirait d'un langage appris devant les films de son enfance, il ne s'agissait pas d'en tirer un fac-similé, mais seulement d'y trouver un cadre où nicher ses propres obsessions.

● Tourments de père

Car en vérité, et en dépit de son incursion franche dans le registre fantastique, *Midnight Special* est bien plus proche des précédents films de Jeff Nichols (et des suivants) que de ceux de ses illustres aînés. Difficile en effet de trouver plus personnel que le cinéma de Nichols, tant sa filmographie, hantée par la question familiale [Réalisateur], semble se déployer au gré des développements de sa vie intime. «*Take Shelter*, dit-il, avait été écrit par un homme sur le point de devenir père, et traitait des angoisses afférentes, tandis que *Midnight Special* l'a été par un homme qui venait juste d'être père. J'ai réalisé à cette occasion qu'avoir un enfant vous oblige à abandonner une part de vous-même à l'univers. (...) C'est un sentiment désarmant, de savoir qu'il y a désormais dans votre vie cet être pour lequel vous êtes prêt à tout, mais sur lequel au fond vous n'avez aucun contrôle.»² Deux événements particuliers ont encouragé Nichols à exprimer, par les voies de la métaphore (presque du conte) ce vertige de jeune parent. Le premier est collectif: c'est la fusillade de l'école primaire Sandy Hook, en 2012, qui a vu mourir une vingtaine d'enfants. L'autre est plus intime: au cours de sa première année, le fils de Nichols a été pris d'une crise de convulsions fébriles et le cinéaste a cru le voir mourir.

La fuite en avant des personnages n'est ainsi, au fond, qu'une sublimation de la condition de parents, et l'étrangeté de l'enfant celle qu'il est autorisé à tout un chacun de ressentir devant sa progéniture: «*Je voulais que le spectateur commence le film en se demandant ce que pouvait être l'enfant: est-il un vampire, puisqu'il ne vit que la nuit? Est-il un extraterrestre? Qu'est-ce qu'il est, bon sang?! Parce que c'est la question que se pose tout parent face à son enfant. Vous ne savez pas ce qu'il est, il se développe devant vous, vous regardez ce petit système nerveux qui évolue tout seul...*»³ Cette inquiétude que le film extrapole dans un récit fantastique, c'est le «deal» évoqué par le personnage de Michael Shannon quand il explique à son fils qu'il ne cessera jamais de s'inquiéter pour lui. À cet égard, le film est on ne peut plus proche de *Take Shelter*, avec son histoire de père hanté jusqu'à la folie par le besoin de protéger sa famille — dans les deux, Michael Shannon joue l'amour parental comme un délire, une authentique possession. Et ce devoir éreintant que se font les personnages de protéger les leurs est bien le thème central de toute la filmographie, résumé en une réplique prononcée par le héros de *Loving* à sa jeune épouse — un simple et bouleversant «*Je peux m'occuper de toi*».

Ainsi les quelques déçus du film ont-ils doublement tort. Car si ce roman d'apprentissage parental emprunte les mêmes chemins que *E.T.* et *Starman*, c'est bien pour figurer la même chose: la douleur de la perte, fût-elle celle des parents, des enfants, ou des amoureux.

Rencontres du troisième type (1977)
© DVD/Blu-ray Sony Pictures



Starman (1984) © DVD/Blu-ray Sony Pictures



● Super-héros ordinaires ?

Il n'est évidemment pas innocent qu'à l'arrière de la voiture, Alton s'absorbe dans les aventures de Superman, ni que Nichols y insiste autant. Alton est un super-héros, au même titre que l'homme de Krypton — ne jette-t-il pas de semblables lasers avec ses yeux? Et Jeff Nichols lui-même n'a-t-il pas été approché un temps pour réaliser *Aquaman*? À ce titre, la démarche de *Midnight Special* sur son terrain plus modeste et artiste que celui des *blockbusters* ne l'empêche pas de participer d'une même tendance générale. Si sa manière est par nature plus réaliste, son propos ne l'est au fond pas beaucoup moins que celui de l'interminable saga des *Avengers*, où l'on s'échine depuis plus de vingt films à donner chair (et doutes humains, et souffrances concrètes) aux demi-dieux inventés par les *comic books*. Et même sur son terrain, certes moins spectaculaire que celui des superproductions Marvel, il n'est pas le premier à investir cet imaginaire pour réinterroger le mythe. En 2012, le beau *Chronicle* de Josh Trank trouvait dans le motif des super-pouvoirs la matière d'une belle fable désenchantée sur l'adolescence. Mais c'est surtout M. Night Shyamalan qui, d'un film (*Incassable*, en 2000) puis deux autres formant avec lui une brillante contre-saga de série B (*Split* en 2016 et *Glass* en 2019), a fait résolument descendre les super-héros de leur Olympe, pour interroger (pas si loin de *Midnight Special*) ce qu'ils disent de notre besoin de croire en eux.

1 mandatory.com/culture/970175-interview-jeff-nichols-origin-ending-midnight-special [entretien en anglais, traduit par l'auteur].

2 screendaily.com/interviews/jeff-nichols-on-the-making-of-midnight-special/5101661.article [entretien en anglais, traduit par l'auteur].

3 bande-a-part.fr/cinema/entretiens/jeff-nichols-midnight-special-magazine-de-cinema

Découpage narratif

- 1 FUIITE AU CRÉPUSCULE**
00:00:00 – 00:05:05
Roy, son jeune fils Alton et son ami Lucas, quittent une chambre de motel à la tombée du jour et rejoignent leur voiture. Alertée par un bulletin d'information signalant la disparition d'un enfant et désignant Roy comme le kidnappeur, la réceptionniste appelle la police. Pour éviter d'être repéré, Lucas éteint les phares de la voiture. Les fugitifs s'enfoncent dans la nuit sur une route secondaire.
- 2 SERMON**
00:05:05 – 00:09:11
Dans son bureau du Ranch, un mystérieux lieu de culte texan, le pasteur Calvin Meyer charge deux hommes de retrouver l'enfant. Le FBI fait irruption tandis qu'il délivre, devant une foule de fidèles, un sermon évoquant la venue prochaine d'une « lumière ». Tout le monde est arrêté.
- 3 ACCIDENT**
00:09:11 – 00:16:50
Sur la route où un accident a eu lieu, Lucas se voit contraint de tirer sur un policier soupçonneux. Roy, qui l'a poussé à faire feu, se justifie en expliquant que l'enfant « est plus important ». Au Ranch, un agent du FBI et un jeune analyste de la NSA, Paul Sevier, interrogent Calvin au sujet de ses sermons, qui renferment des données classées secret défense. Calvin affirme que ces chiffres lui ont été révélés par Alton, présenté comme son fils adoptif, à l'occasion de ses « crises ».
- 4 ELDEN**
00:16:50 – 00:23:29
Les fugitifs trouvent refuge chez Elden, un ancien du Ranch. On couche l'enfant. Roy s'entretient avec Elden qui a identifié, dans les paroles d'Alton, les coordonnées d'un lieu mystérieux. Au petit jour, la maison est prise de violents tremblements qui alertent Roy. À l'étage, il repousse Elden, qui était penché au-dessus de l'enfant, leurs yeux joints par un rayon de lumière bleue intense.
- 5 JUGEMENT**
00:23:29 – 00:27:22
Les membres du Ranch décrivent au FBI ce même rayon lumineux sortant des yeux de l'enfant, évoquent des miracles indicibles et leur croyance dans le « jour du jugement », annoncé pour le prochain vendredi. Quand tout le monde est libéré, les deux hommes chargés par Calvin de ramener l'enfant se mettent en route.
- 6 PLUIE DE FEU**
00:27:22 – 00:39:56
Les fugitifs ont repris la route à la nuit tombée et font halte dans une station-service, où Roy annonce par téléphone à quelqu'un leur arrivée imminente. Alton, qui a désobéi en sortant de la voiture, provoque malgré lui un cataclysme : une pluie de fines météorites s'abat sur la station. Sains et saufs, ils se rendent tous trois chez Sarah, la mère d'Alton. Lucas et Sarah s'inquiètent pour la santé de l'enfant, mais Roy refuse de l'emmener à l'hôpital, arguant qu'il tiendra bon jusqu'à vendredi.
- 7 SATELLITE**
00:39:56 – 00:46:26
Doak et Levi, les deux hommes envoyés par Calvin, se présentent armés chez la mère de Sarah. Venu constater les dégâts à la station-service, l'agent du FBI explique à Paul Sevier que l'enfant a, en vérité, inexplicablement abattu un satellite. Sevier est chargé de localiser les fugitifs. Pendant ce temps, Sarah fait connaissance avec Lucas, qui n'a jamais fait partie du Ranch, contrairement à elle et Roy.
- 8 « ILS ARRIVENT »**
00:46:26 – 00:55:13
La nuit tombe. Les fugitifs reprennent la route avec Sarah, talonnés par Doak et Levi. Alton explique avoir détruit le satellite pour empêcher la police de l'espionner. Une crise soudaine le fait suffoquer, puis fait jaillir de ses yeux une lumière qui aveugle tout l'habitable. Lucas tente à nouveau de convaincre Roy de l'hospitaliser, mais Alton les interrompt : « Ils arrivent », dit-il en pointant le ciel. Puis il prie son père de le conduire à travers bois. Dans une grotte où ils font une mystérieuse découverte, il lui annonce son souhait d'être debout au lever du soleil, en dépit du danger que le jour fait peser sur lui.
- 9 VERS LA LUMIÈRE**
00:55:13 – 01:13:24
Lucas et Sarah calfeutrent les fenêtres d'une chambre de motel, en prévision du retour d'Alton. Paul Sevier réussit à les localiser. Doak et Levi sont toujours à leurs trousses et font irruption chez Elden. De leur côté, Roy et Alton attendent le jour dans une clairière. Aux premiers rayons, les yeux d'Alton projettent leur lumière bleue plus intensément que d'habitude. Un dôme luminescent se forme au-dessus d'eux. Ils rejoignent finalement le motel où l'enfant, qui supporte désormais la lumière du jour, explique à Lucas et Sarah qu'il appartient à un autre monde, situé au-dessus du leur. Plus tard, Doak et Levi, qui attendaient en embuscade, parviennent à enlever Alton, avant d'être arrêtés à leur tour quelques kilomètres plus loin : l'enfant est désormais entre les mains de l'armée.
- 10 RÉVÉLATION**
01:13:24 – 01:24:05
La nuit est tombée. Confiné dans une grande pièce lumineuse, Alton affirme ne vouloir parler qu'à Paul Sevier, auquel il révèle sa vraie nature. Les deux s'évadent, et Sevier contacte Roy pour fixer un rendez-vous. Les militaires se mettent en marche pour retrouver Alton.
- 11 MIRACLE**
01:24:05 – 01:43:03
Le lendemain, Sevier dépose Lucas au point de rendez-vous, en rase campagne, et prévient les autres que le secteur est quadrillé par l'armée. Roy parvient à forcer un barrage pour permettre à Alton de rejoindre, avec sa mère, le lieu défini par les coordonnées. Sur place, la lumière bleue fait apparaître, aux yeux de tous, l'architecture inouïe d'un monde surplombant. Alton y rejoint des silhouettes étincelantes et disparaît avec elles, laissant Sarah seule.
- 12 ÉPILOGUE**
01:43:03 – 01:46:31
Lucas est interrogé par un agent du FBI, puis par Sevier. Dans une station-service, Sarah, qui a pu s'échapper, se coupe les cheveux. Roy, en prison, regarde le ciel avec confiance.



Récit

Parents dans les ténèbres

Dans le noir, la télévision crache des publicités locales avant d'évoquer un kidnapping. La première image est un œil bouché — un judas barré d'un gros morceau de ruban adhésif. Une main apparaît, on retire le scotch. L'homme se retourne et dit : « C'est l'heure. » Le film a tout juste commencé que, déjà, le temps presse.

● Un récit obscur

L'introduction de *Midnight Special* est un cas flagrant d'ouverture *in media res*, c'est-à-dire au beau milieu de l'action. Elle constitue en cela un premier avertissement sur la nature du récit, laquelle est propre à beaucoup de ces *road movies* embarquant des fugitifs sur des routes américaines. Un récit alternant scènes au volant et scènes de repos, mais condamné à avancer, et troué de brusques accélérations (la pluie de feu sur la station-service, l'enlèvement d'Alton à la porte du motel) qui ne laissent aucun répit au spectateur. L'image elle-même, dans cette toute première scène, est éloquente. Car Lucas, dans la pénombre, approchant son œil du judas pour y regarder la nuit tomber, reflète la position du spectateur qui attend dans sa propre pénombre de voir à travers le film. Entamant *Midnight Special* avec un temps de retard sur les personnages, celui-ci comprend vite que ce film en grande partie nocturne lui présente un récit lui-même obscur. De l'aveu de Jeff Nichols, c'est le plus étique de ses scénarios. De fait, c'est un film qui cache autant qu'il montre, et si l'apparition finale du monde enchanté d'Alton surprend, c'est que notre désir de voir (et de savoir) a été régulièrement frustré. Qu'y a-t-il dans la grotte où Alton entraîne son père, avant de lui demander de lui montrer le jour ? Qu'arrive-t-il à Elden après que les deux hommes de main du Ranch ont surgi chez lui ? Et à la mère de Sarah ? Surtout : qu'y a-t-il à voir, pour les autres personnages, dans les yeux éblouissants d'Alton ?

Quand l'information n'est pas masquée, le spectateur a toujours au moins le sentiment d'être à la traîne, condamné à courir pour rattraper le récit. Ainsi quand Calvin apparaît pour la première fois, dans son bureau, rien ne dit qu'il est le pasteur d'un culte mystérieux — il faut pour le savoir patienter jusqu'à la scène suivante, qui le voit dire un sermon. De même, il faut attendre d'être près du milieu du film pour comprendre enfin le rapport qui unit Lucas et Roy. Le spectateur découvre par la même occasion que Lucas ne

vivait pas au Ranch. Il avait peut-être fait d'autres pronostics, mais c'est le propre du film que de laisser vagabonder son imagination, au risque des fausses pistes. « Ces ambiguïtés, cette tension, c'est essentiel pour moi, c'est ce qui fait toute la puissance d'une histoire, explique Jeff Nichols. C'est une manière d'activer l'imagination, de réveiller les esprits, en cheminant d'une question à l'autre, sans marteler les réponses. »¹ Quand on apprend que Lucas est policier, les rares éléments dispensés à son sujet par le scénario prennent un sens nouveau. Et parfois, le film profite de ces lacunes délibérées pour piéger le spectateur : parce qu'elle est coupée sur le geste de Roy pointant son revolver, la scène chez Elden semble laisser ce dernier pour mort. La suite prouvera que non — mais abandonnera elle-même le spectateur avec un doute semblable après la visite des hommes de main.

« Le personnage de Roy ne sait pas qui est son fils, mais il essaie de le comprendre. Et je pense que c'est ce que nous faisons tous en tant que parents. »

Jeff Nichols

● Dits et non-dits

Parce qu'il est tendu vers un but précis (le vendredi 8 mars, un rendez-vous avec le ciel au milieu d'un champ) et que les personnages sont pourchassés de toutes parts, le film donne une conscience aiguë du temps qui passe. Dans les différentes scènes d'action qui voient les héros fuir la menace, le montage s'accélère évidemment pour exprimer l'urgence. Mais parallèlement, et précisément parce qu'ils sont arrachés de haute lutte, les moments de calme semblent passer plus lentement, et imposer une attention différente mais tout aussi soutenue — que l'on pense par exemple à la scène qui voit la mère observer son fils jouant aux Lego [séq. 6]. Par ailleurs, la condition nocturne du personnage d'Alton, qui ne supporte pas le jour, implique pour le récit de marquer sans cesse les seuils du petit matin et du crépuscule, progressant par blocs de lumière et d'obscurité. Le film trouve un rythme hypnotique dans cette alternance qui

court sur quatre nuits et quatre jours. L'effet se trouve d'ailleurs renforcé par la structure globale du récit, qui voit le montage alterner les scènes avec les fugitifs et celles avec les poursuivants. Et c'est parce qu'il est ainsi bercé que le spectateur ressent si fort les accélérations ou les brusques retournements du récit. Ainsi le personnage de Roy semble d'abord inquiétant, puisque désigné comme kidnappeur. Puis le soin qu'il prend de l'enfant rassure le spectateur, qui s'inquiète de nouveau quand il le voit prêt à tuer un policier.

Mais comment passe, alors, le peu d'informations dont le spectateur a besoin pour suivre le récit? Comme beaucoup de *road movies*, le film, en avançant, fait remonter par nappes le passé des personnages. Mais il se refuse aux flashbacks, qui faciliteraient beaucoup la tâche du spectateur en lui montrant par exemple l'enfance d'Alton au Ranch. Quand les éléments biographiques ne sont pas déduits, à tâtons, des seules réactions des personnages (le jeu rentré et douloureux de Michael Shannon parle pour l'expérience de Roy, de même que la sollicitude à toute épreuve de Lucas dit d'emblée la profondeur de leur relation), c'est la télé dans le champ qui vient, à différentes reprises, combler les vides du scénario. La fin, quant à elle, est à l'image de ce mélange de dit et de non-dit. Le monde invisible est finalement révélé, mais le film ne dit pas ce qu'il advient des fidèles du Ranch, pas plus qu'il ne suggère ce que vont devenir Lucas, Sarah et Roy.

● Un mythe

Outre qu'elles font gagner au film une tension permanente, ces lacunes ont pour effet de mettre presque à nu la fonction allégorique du récit. Qu'il soit question ici d'une religion et que l'enfant s'absorbe dans des histoires de super-héros le disent assez clairement: le récit de *Midnight Special* se déploie comme un conte, sa nature est foncièrement mythologique. Cet enfant-lumière, annonçant par ses miracles un monde nouveau, forme une figure tout ce qu'il y a de plus christique. Et dessine un film interrogeant, de manière aussi large que son récit est mince, la question de la croyance [Encadré: «**Super-héros ordinaires**»]. C'est une fable sur la foi, sur le fait d'accepter de plonger dans l'inconnu — conforme en cela à l'expérience à moitié aveugle du spectateur. «La seule chose en laquelle je croyais, c'est Alton», dit le père éperdu après l'enlèvement de son fils, ainsi désigné comme une idée. Mais cela vaut pour tous les personnages, brossés à gros traits d'archétypes. Ici le père est avant tout un père, la mère une mère, et l'enfant l'enfance tout entière. Car *Midnight Special* s'offre de manière assez évidente comme une parabole éclairant la douleur des parents contraints de laisser leur enfant grandir. C'est comme si le film retournait un argument traditionnel de conte, en montrant des parents abandonnés par leur enfant plutôt que l'inverse.

Plusieurs scènes désignent ainsi d'universels chagrins parentaux: l'émotion de Sarah au moment de revoir son fils, qui a grandi, qui est un petit adulte; ses mots plus loin quand



elle prépare Roy au départ inéluctable de l'enfant (pour un autre monde? pour l'âge adulte?) ou son geste qui clôt le film d'un sourire et d'un coup de ciseaux (en se coupant les cheveux, Sarah se voit dans le miroir devenir quelqu'un d'autre, une femme sans enfant). Roy, de son côté, explique à Alton que c'est son «contrat» de père (*"It's the deal"*) que de s'inquiéter pour son enfant. «Le personnage de Roy, dit encore Jeff Nichols, ne sait pas qui est son fils, mais il essaie de le comprendre. Et je pense que c'est ce que nous faisons tous en tant que parents. On réalise très vite qu'on n'a en réalité aucun contrôle sur nos enfants.»² En allant comme il le fait de la nuit vers le jour, le film ne raconte au fond rien d'autre qu'une lente mise au monde — un interminable accouchement. Avant la découverte de son vrai pays, l'enfant est maintenu dans un état quasi utérin: dans le noir, contenu entre deux lits, sur un siège de voiture, dans les bras de son père qui enfouit sa tête dans son cou comme il le ferait d'un nourrisson. Le film, comme l'enfant, part d'une matrice (la première chambre de motel), pour aller vers un jour éclatant sitôt retiré aux spectateurs en même temps qu'aux parents.

1 telerama.fr/cinema/jeff-nichols-midnight-special-risque-de-deconcerter-les-gens-mais-je-n'ai-pas-envie-de-leur-macher-le-travail,139800.php

2 film.avclub.com/midnight-special-director-jeff-nichols-on-keeping-scienc-1798245353 [entretien en anglais, traduit par l'auteur].

Mise en scène

Regards

Un enfant aux yeux luisants, qui a des visions, et les offre parfois à des adultes désireux de voir; une histoire de surveillance (par une secte, par le FBI et la NSA, par une civilisation supérieure); l'histoire d'un monde invisible et visible à la fois: tout le récit de *Midnight Special* tourne autour du motif de l'œil, dont la mise en scène elle-même fait un souci constant, où convergent le regard des personnages et celui du spectateur.

● Réactions

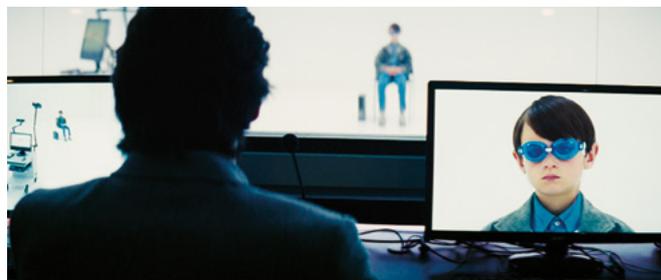
Le film s'ouvre avec un personnage qui regarde dans un judas, pour se clore sur le regard d'un autre tourné vers le ciel. La première scène, qui montre un œil (celui de Lucas) passant par un autre (celui de la porte), est hautement programmatique, puisque s'y joue l'enjeu que le film noue autour de l'enfant. Si *Midnight Special* fait relativement peu parler ses personnages, c'est qu'il s'occupe avant tout à montrer leurs regards — ébahis, effrayés, épuisés, et en cela autant de relais pour celui du spectateur. Jeff Nichols fait ici un usage intensif de ce que les Américains appellent des *reaction shots*: soit des plans consacrés à des personnages qui regardent quelque chose, et qui expriment par leur regard une émotion vouée à guider la nôtre.

Que les personnages ici assistent à plusieurs reprises aux bulletins d'information retraçant leur histoire, donne la curieuse impression qu'ils sont spectateurs du film au même titre que nous. Leur réaction précède presque toujours l'irruption d'un événement à l'image (l'effroi de Roy et Lucas avant de piler face à la voiture arrêtée en pleine route, la sidération de Roy face à l'étrange viol oculaire qu'Elden fait subir à l'enfant dans la chambre, celle de Roy quand les hommes de main surgissent à la porte du motel), quand elle ne le remplace pas tout bonnement (dans la grotte où Nichols nous prive d'un contrechamp dont on ressent d'autant plus l'importance). Une seule de ces scènes à haute intensité nous donne une courte avance sur le regardant: quand Roy, sur le parking de la station, ignore le piqué des météorites dans le fond du plan. Mais le final, lui, fera bien entendu passer le spectateur par un plan du regard de Sarah pour lui révéler l'épiphanie attendue.

● Points de vue

Voir, donc, à travers l'œil d'un autre — ou plutôt à travers l'émotion qu'il y a dans cet œil, puisque précisément nous ne voyons pas ce qu'il voit. C'est pour le film un moyen de décupler le rayonnement de ce qui est regardé (à commencer par Alton, l'enfant-lumière), en élevant au carré la position du spectateur. Mais c'est aussi un moyen, en passant d'un regard à l'autre, d'ouvrir différentes perspectives sur ce qui est vu, de faire fonctionner le film sur différentes échelles. Ainsi de la scène qui voit Sarah s'émerveiller («Je ne me lasse pas de le regarder») de son enfant tout juste retrouvé et qui joue, tandis qu'elle même est sous le regard de Roy, et que les trois sont réunis en famille dans le regard de Lucas dont la caméra révèle la présence derrière eux. Par cet effet d'emboîtement, la mise en scène fait apparaître successivement quatre versions d'une même image: un enfant joue; une mère regarde son fils; un père regarde sa femme et son fils; un ami discret regarde une famille.

Au début du film, un plan de la réceptionniste qui regarde partir les fugitifs, suivi d'un plan de ce qu'elle voit, prolonge pour le spectateur la distance qu'avait suscitée, envers les trois fugitifs, le bulletin d'information. Plus loin, quand Alton est abordé par une femme sur le parking de la



station-service, le brusque basculement dans le point de vue très lointain de Roy suscite un suspense immédiat. Ces jeux sur le point de vue sont parfois cruels avec le spectateur: par exemple quand celui-ci découvre, par un contrechamp, qu'un plan d'Elden seul chez lui le désignait en fait au regard inquiétant des deux hommes de main du Ranch.

● Une image, deux images

C'est aussi bien la leçon du récit que celle de la mise en scène: une image peut toujours être redoublée d'une autre image. La présence récurrente des écrans est une manière efficace de le signaler. Dans la première scène, Roy, dédoublé par son portrait sur le bulletin d'information, est à la fois un père aimant et un criminel. Et quand les interrogatoires de l'agent de la NSA font se joindre, dans un même cadre, l'interrogé et son image sur un écran de contrôle, on met en scène le regard d'un scientifique, pour qui la réalité ne saurait qu'être identique à elle-même. L'interrogatoire d'Alton, avec ses deux images qui ne concordent plus, figurera ainsi d'une belle manière le dessillement de Sevier. Faire voir des choses qu'on ne voyait pas: c'est la fonction d'Alton comme c'est, plus modestement, celle des lunettes de vision nocturne. Et c'est bien entendu celle du cinéma, dont Alton est plus que tout autre chose l'incarnation: un enfant-cinéma, qui fait voir des images et naître des mondes, et pour les décrire juxtapose ses mains autour de son œil comme le ferait un cinéaste sur un plateau.

Lumière(s)

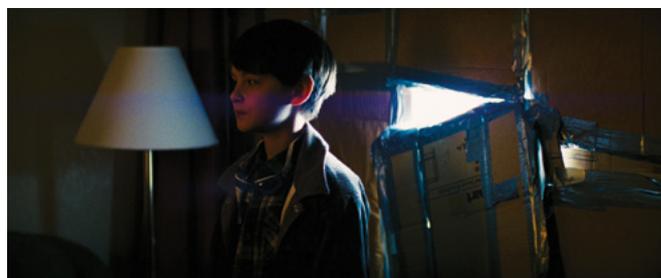
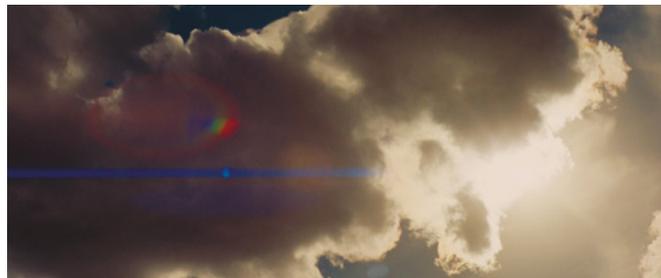
Il en va ici de la lumière comme des regards: elle n'est plus seulement cette denrée élémentaire du cinéma, mais un motif central de la mise en scène. «Même si mes films parlent de la peur et partent des ténèbres, confie Jeff Nichols, ils essaient de les percer par la lumière.»¹ Percer: c'est précisément le rôle que *Midnight Special* réserve aux phénomènes lumineux.

● Rayons

Ainsi des phares tranchant une nuit noire (ceux de la voiture de Lucas, ceux du convoi formé par les agents du FBI), du soleil qui filtre à travers les nuages quand le jour se lève sur la maison d'Elden (puis entre les rideaux repoussés par la main de Lucas), ou encore du rayonnement de la lampe torche d'Alton (dans la grotte sombre et sur les pages du *comic book* où la lueur pointe la figure de Superman). Tels qu'ils sont filmés, les débris du satellite ne sont eux-mêmes rien d'autre que des flèches lumineuses dans la nuit. Et quand la maison d'Elden se disloque sous l'effet de la crise d'Alton, les dangereuses percées de jour à travers la cloison sont jumelles des rayons jaillissant des yeux de l'enfant. Mais si la lumière du jour est pendant un temps dangereuse pour Alton, c'est au titre d'un miracle, d'un agent de transformation, qu'elle est filmée durant la scène centrale qui guérit la malédiction. Le soleil naissant troue la forêt encore sombre, puis deux plans de détail montrent des plantes doucement irisées: la lumière est ici filmée comme une révélation. On notera à ce sujet le traitement singulier qui est réservé au personnage de Sarah au moment de son apparition, un peu plus tôt, sur le seuil de sa maison. La lumière (censée être celle des lampadaires qu'on a vu moucheter la nuit au plan précédent) dessine à contre-jour les contours de son visage, rendus brillants par sa blondeur. Il y a là, furtivement, un avant-goût de miracle, venu souligner la teneur mariale de ce personnage faussement secondaire et vraiment iconique.

● Halos lumineux

Puisqu'elle est son outil, son pinceau, la lumière au cinéma est rarement perçue pour elle-même — à moins qu'elle ne soit, comme ici, le sujet. Il est néanmoins un cas (généralement) accidentel où celle-ci laisse son empreinte par pur caprice. On désigne sous le nom de *lens flare* ce phénomène d'éblouissement qui voit se former sur l'image un halo, ou parfois une simple tache de couleur translucide. Parce que c'est une aberration optique (causée par le rebond de la lumière à l'intérieur de l'objectif), il était originellement conçu comme un défaut et donc proscrit. Le cinéma américain des années 1970 en a fait un choix artistique, en une manière toute moderne de désigner à l'image la magie technique du cinéma. Spielberg l'utilise beaucoup dans *Rencontres du troisième type*, et il n'est que logique de retrouver ces *flares* dans les deux scènes de révélation de *Midnight Special*. Ils ont, à vrai dire, et par un prévisible effet générationnel, envahi le cinéma américain récent. Mais contrairement à d'autres (J. J. Abrams, qui a fini par s'excuser publiquement d'en avoir abusé dans son *Star Trek*), Nichols, qui a eu recours à de vieilles optiques Panavision, a tenu à ce que l'effet soit naturel plutôt qu'ajouté numériquement. La plupart des effets spéciaux du film sont d'ailleurs mécaniques — la lumière bleue des yeux d'Alton, quoique retouchée, a d'abord été obtenue en fixant des LED aux lunettes du jeune acteur.



● Enfant-lumière

La place d'Alton est évidemment singulière puisqu'il est successivement un personnage privé de lumière (voir, à ce sujet, le contre-jour sur lui et son père quand ce dernier, chez Elden, le protège du jour envahissant la pièce) et son incarnation même. En vérité, cette condition d'enfant-lumière est déjà discrètement signalée dans la première partie, par exemple quand le *comic book* renvoie sur son visage le rayon de la lampe torche, ou dès sa première apparition où la même lampe et un drap blanc le transforment en fantôme luminescent. Mais c'est bien sûr au mitan du film que sa nature s'éclaire littéralement. Dans le motel où, en plein jour, l'enfant et son père rejoignent les deux autres, Nichols commence par montrer Sarah assise, son visage inondé de lumière à l'ouverture de la porte. Ce même plan, d'ailleurs, fait se côtoyer pour la première fois lumière artificielle (celle de la lampe de chevet, gauche cadre) et lumière naturelle (qui passe à travers la fenêtre à soufflet de la salle de bain). Quand, peu après, Alton retire les pans de carton de la fenêtre principale, on voit d'abord la lumière intense blanchir son visage à travers l'ouverture, puis l'enfant se retourne et le plan prend une signification nouvelle. Tournant le dos au rayonnement, Alton semble en être l'émanation. Le trou de lumière entre les cartons est pareil à un projecteur, dessinant le corps de l'enfant comme une image enfin révélée — comme on le dit dans les laboratoires de photographie, aussi bien que dans les messes.

¹ « Mes films percent la peur par la lumière », *Les Inrockuptibles* n° 1059, mars 2016.

Nuit(s)

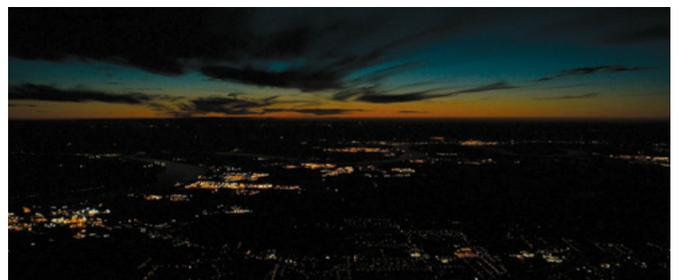
Le film porte sur la lumière mais il s'appelle *Midnight Special*, et commence tandis que la nuit tombe. La nuit, et plus généralement la pénombre, n'ont rien de soustractif. Elles sont traitées comme une matière, liquide et épaisse. Il n'est pas étonnant qu'Alton doive y chausser des lunettes de plongée.

● Nuit noire

D'ailleurs, commencé dans le noir complet (on entend le bulletin d'information télévisé longtemps avant de voir la moindre image), le film nous invite à entrer littéralement dans la nuit quand vient le moment de se présenter : le titre apparaît juste après que Lucas a éteint les phares de la voiture. Il n'y a presque plus rien à voir, et pourtant on sait qu'il y a quelque chose : ces images enténébrées disent elles aussi quelque chose du sujet du film. Plus tard, dans la grotte, le spectateur est rendu presque aveugle avant qu'Alton n'allume sa lampe — sur un contrechamp qui restera, lui, invisible. Il est rare que les films emmènent ainsi les spectateurs aux confins de la perception. Les progrès des optiques, et surtout les performances croissantes des nouvelles caméras numériques, ont permis aux cinéastes de s'y aventurer plus franchement. Non que la nuit ait attendu ces dernières années pour se montrer au cinéma : simplement il fallait, jusque-là, la créer de toutes pièces (la fameuse nuit américaine, obtenue en filmant de plein jour avec un filtre), ou ne la montrer qu'éclairée, et donc en ville, plutôt les grandes. Néanmoins, Jeff Nichols, qui tenait avec son chef opérateur Adam Stone à retrouver la patine des films qui l'ont inspiré, n'a tourné en numérique que les seules scènes nocturnes jouées dans la voiture — la pellicule ici aurait été impuissante à rendre un si faible niveau de lumière. La sensation, pour le spectateur, de voir des fugitifs terrés dans l'ombre n'en est que plus forte. Et tout au long du film, cette impression de voir se répandre la nuit comme une vague d'encre est persistante. Ainsi quand Alton et son père s'engouffrent dans la forêt qui les mènera à la grotte, dans le travelling aérien qui nous fait passer de la route éclairée aux bois sombres. Ou, plus tôt, quand Roy souhaite bonne nuit à son fils chez Elden : Roy éteint la veilleuse et le plan dure tout juste un peu plus, laissant le visage s'engloutir dans le noir.

● Entre-deux

Le film met également un soin particulier à figurer les passages du jour vers la nuit et inversement. L'ouverture fait à cet égard une impression troublante : si le journal télévisé ne venait de nous apprendre que c'est la fin du jour, ce départ entre chien et loup aurait pu être vu logiquement comme une fuite aux aurores. Les quelques plans qui font suture entre nuit et jour ou jour et nuit (un ciel orange et bleu au-dessus d'une ville étincelante, un ciel rose sur une ville pleine de lacs ou sur la forêt) donnent le sentiment à chaque fois de basculer vers un autre monde. Ici nuit et jour sont deux pays opposés, entre lesquels les personnages n'en finissent pas de voyager. On notera d'ailleurs que si le mouvement général du film le fait aller vers la lumière, les tout derniers plans nous postent devant un énième crépuscule. Ainsi, c'est peut-être moins le jour que Roy regarde avec confiance depuis sa prison, que la promesse de retour d'une nuit qui a été, tout le temps qu'il a passé avec lui, le pays de son fils.



● Une bande-son minimaliste

On notera d'abord que le film semble presque dénué de sons d'ambiance. C'est particulièrement frappant dans les scènes en extérieur : les paysages traversés par le film sont quasi muets — tout juste quelques bruits lointains de nature. On pourrait mettre cette rareté sur le compte d'un récit de fuite obligeant les héros à rester furtifs et à vivre la nuit, mais les quelques scènes de jour dans le Ranch ou dans les lotissements habités par Sarah et sa mère confirment qu'il y a là avant tout une volonté délibérée de vider au maximum l'environnement sonore, pour creuser peut-être l'humeur cotonneuse du film. Néanmoins, quand l'enfant peut enfin voir le jour et qu'il vient rejoindre le motel où attendent Lucas et Sarah, le passage des voitures sur une route voisine vient souligner l'impression d'éveil qui marque ici un point de bascule dans le récit. Quant à la musique, composée par David Wingo, elle est aussi présente que minimaliste. Deux atmosphères s'y dessinent, qui correspondent aux deux mouvements parallèles du film. Côté nuit : quelques notes basses de piano, formant un thème hypnotique aux accents somnambules. Côté jour : des nappes languides de synthétiseur, percées de percussions douces et de sons cristallins, venus souligner les élans épiphoniques. Le final, qui alterne action (la fuite de Roy et Lucas) et contemplation (l'apparition du monde d'Alton), fait dialoguer puis se confondre ces deux climats : les enjeux du film sont ainsi résolus jusque dans sa bande sonore.

Intérieurs

Dans ce film où les personnages parlent peu mais voyagent beaucoup, il faut prêter attention aux décors, qui sont autant de chambres d'écho pour les enjeux du récit.

● Refuges

Les chambres de motel, la maison d'Elden, celle de Sarah : ces intérieurs où les fugitifs viennent chercher le repos sont dessinés comme autant de cocons. Les personnages s'y réfugient le jour, mais c'est la nuit qui s'y prolonge, puisqu'il s'agit chaque fois d'y protéger Alton des rayons du soleil. Ainsi quand ils arrivent chez Elden, c'est un seul mouvement qui se continue, d'un travelling à l'autre, entre la voiture entrant dans le garage et Roy conduisant l'enfant somnolent dans la chambre. D'une manière générale, le film se retient chaque fois de décrire vraiment ces lieux : la mise en scène est centrée sur les personnages, qui occupent tous les plans, et le décor ne se donne qu'à la périphérie de l'image.

Ainsi tous ces intérieurs donnent-ils au spectateur l'impression d'être un seul et même lieu sans ancrage, impression soulignée par une luminosité commune. L'éclairage y dessine toujours les mêmes couleurs chaudes, laissant les visages dans une ombre douce, et sculptant délicatement les plans autour de la présence systématique de lampes de chevet qui leur donne leur relief. La tonalité apaisante et orangée de ces intérieurs très homogènes est pour le film un moyen aussi discret qu'efficace de figurer le monde utérin où Alton est préservé pendant toute la première moitié du récit.

● Le Ranch

Les divers décors du Ranch sont à plusieurs égards l'opposé de ces intérieurs. Leur première fonction est de donner à imaginer au spectateur ce qu'a pu être l'enfance d'Alton avant la fuite. On notera ainsi que la première image du Ranch est un plan de balançoire vide. L'humeur spectrale de cette image d'enfance est démultipliée au plan suivant, très énigmatique, qui voit les fidèles du Ranch (mais le spectateur ne sait encore rien d'eux ni même de l'existence de la secte) rejoindre un bâtiment dans la cour, dans un silence de mort, pareils à un bataillon de zombies. L'intérieur du Ranch délaissera tout à fait cette ambiance vaguement surréelle, au profit d'une tonalité très crue. Ce lieu de culte où se professe une foi fondée sur la lumière est lui-même beaucoup plus lumineux que les autres intérieurs. Mais c'est, significativement, une lumière très artificielle qui s'y déploie. On ne peut que remarquer que, si l'on retrouve ici aussi plusieurs lampes de chevet, celles-ci sont éteintes, rendues inutiles par une lumière zénithale, très froide, dont la source est invisible.

C'est une même configuration, plus radicale encore, que révèle le plan suivant dans le hangar reconverti en lieu de prière. L'éclairage électrique fait tomber sur les fidèles une lumière froide et uniforme, à l'exact opposé de celle qui sculptait les visages dans le motel. Et c'est une lumière tout aussi blanche, quoique naturelle cette fois, qui éclaire de biais les visages pendant l'interrogatoire mené avec eux par Sevier. Auparavant, le tout premier interrogatoire, conduit



avec Calvin Meyer par l'agent du FBI et Sevier, se joue dans ce qui ressemble à une salle de classe, comme en témoigne le tableau à l'arrière-plan. Manière d'évoquer de nouveau et comme en transparence les toutes premières années d'Alton au cœur de la secte, mais surtout de signifier la position inconfortable des deux agents, pareils à des écoliers passant un oral devant un professeur — la position et l'air enfantin d'Adam Driver le soulignent nettement. L'inversion des rôles est ici totale : face au patriarche qui les toise (et conclut d'un : « Vous ignorez totalement où vous mettez les pieds, n'est-ce pas ? »), ce sont les agents qui semblent subir un interrogatoire — sinon une interrogation.

● La grande pièce blanche

Avec ses murs ternes et surtout la pièce immaculée où est confiné Alton, le complexe gouvernemental qui voit se jouer la rencontre entre l'enfant et Sevier reconduit, en les décuplant, les propriétés du Ranch. La grande pièce blanche, parfaitement irréaliste (la lumière aveuglante qui la baigne en dilue totalement la structure, c'est une pièce informe, sans relief), est comme un avant-goût de son monde luminescent. Alton, qui avait été jusque-là filmé comme un enfant, y apparaît soudainement comme une créature purement imaginaire, d'autant plus évanescence qu'elle se multiplie — sur la vitre où son reflet se superpose aux agents, et bien entendu sur les écrans de contrôle qui le scrutent du côté des agents. La lumière intense qui se répand dans la pièce quand Alton révèle à Sevier son secret achève de rendre le lieu irréel : il n'y a plus, dès lors, que du blanc, et le visage de Sevier lui-même semble devoir disparaître dans le décor.



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Accélération [00:00:00 – 00:04:15]

L'ouverture minimaliste de *Midnight Spécial* [séq. 1] met le spectateur dans un état de tension d'autant plus grand qu'il y est condamné à être en retard sur les personnages, et ballotté entre des impressions contradictoires: intimité en même temps que distance avec la situation, douceur et violence latente, commencement (d'un voyage) et fin (de la journée)... L'ambition est ici avant tout cinématique: il s'agit de communiquer un mouvement, une pulsation (l'écho des notes de piano a quelque chose d'un sourd battement de cœur), un élan voué à aspirer le spectateur dans la trajectoire du film. C'est une mise en route littéraire, structurée par quatre paliers d'accélération.

● Dans la chambre

On aborde le récit en aveugle, face à une image parfaitement noire [1] qui donnerait l'impression que le film n'a pas commencé si l'on n'entendait murmurer une télévision, dont le rôle est d'offrir un ancrage sonore en deux temps. D'abord un spot de publicité qui situe l'action au Texas, puis un bulletin d'information évoquant l'enlèvement d'un enfant. C'est d'ailleurs précisément sur les mots «garçon de huit ans» qu'apparaît le premier plan [2], une image énigmatique dont la frontalité suggère une adresse au spectateur: cet œil borgne (un judas d'abord obstrué par un bout de ruban adhésif) est aussi le sien. Les trois personnages qu'on nous présente dans la foulée sont eux-mêmes occupés chacun à regarder quelque chose. D'abord Lucas, dans le judas [3].

Puis Roy [4], en un portait déconstruit qui met en regard son corps (de dos) et son visage (sur l'écran de télévision), avant que le contrechamp ne confirme qu'il s'agit bien du même homme, face au téléviseur comme devant un miroir. Enfin, Alton, d'abord caché sous un drap et plongé dans la lecture de ses comics [5].

On remarquera ici que le père comme le fils sont deux fois présents: dans la chambre de motel et dans le commentaire du bulletin d'information qui présente Roy comme un criminel et décrit l'apparence d'Alton. L'image, à chaque fois, est en retard sur les informations du bulletin (Roy est d'abord de dos, et l'enfant caché sous son drap — leur visage n'apparaît que dans un second temps). Le spectateur est ainsi partagé entre une forme d'intimité avec les personnages (accentuée par l'atmosphère feutrée de la chambre) et le rapport plus froid instauré par le journal. Deux points de vue cheminent en parallèle, qui parfois se font écho (le plan serré sur les armes de Roy confirme la piste criminelle), parfois se font concurrence (le crime est relativisé par la douceur de ses gestes envers l'enfant [6]).

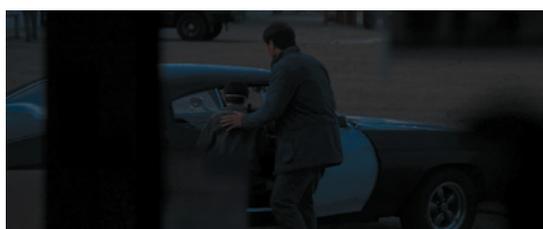
On notera aussi l'importance que la mise en scène donne d'emblée à l'enfant: quand il apparaît, la caméra est à son niveau, au ras du sol plutôt que surplombante, et au plan suivant c'est Roy qui s'accroupit pour se mettre lui aussi à sa hauteur. La symétrie parfaite de ce premier plan d'Alton (parfaitement encadré par les deux lits, et attirant l'œil par l'éclat magique de sa lampe torche) fonctionne autour de lui comme un écran — on dirait un petit roi sur un trône incongru.



9



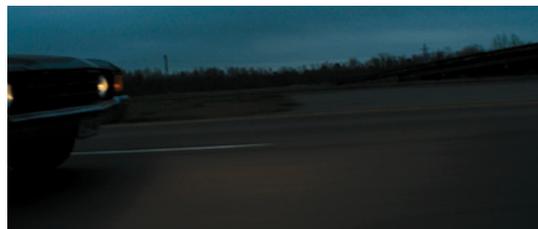
10



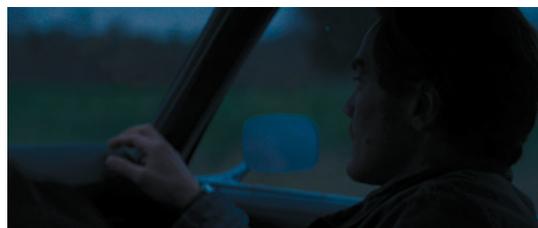
11



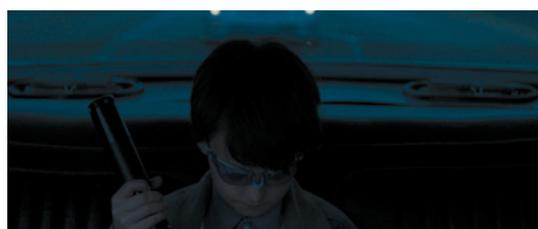
12



13



14



15



16

● Dehors

Ce premier temps de l'exposition fonctionne comme un amorçage. Les trois seules répliques prononcées y désignent un départ imminent — Lucas à Roy: «C'est l'heure»; Roy à Alton: «C'est l'heure, t'es prêt?»; Lucas à Roy: «Go!» Ce «Go!» résonne comme le véritable démarrage de la fiction. Le passage à l'extérieur, conjugué au lancement de la musique, forme un premier palier d'accélération. L'inquiétude sourde qui filtrait à travers les premiers plans devient explicite avec le regard inquiet de Lucas qui balaie les environs [7]: l'environnement entier est signe de danger. Roy fait de même dans le plan suivant, un contrechamp qui permet d'embrasser encore plus d'environnement et donc de faire peser plus fort la menace [8]. L'inquiétude des personnages, selon un principe hitchcockien, met spontanément les spectateurs de leur côté. Et la menace est confirmée dans la foulée, quand les fugitifs sont saisis à travers une baie vitrée qui remet brutalement le spectateur à distance [9].

Le son de la télé reprend alors — mais avait-on eu le temps de noter sa brève disparition? Ce son très présent dit bien, en tout cas, qu'il s'agit d'un plan subjectif, ce que vont confirmer les plans suivants qui vont nous rapprocher de plus en plus du regard de la standardiste qui observe. D'abord le contrechamp du plan précédent, qui lui donne un visage [10]. Puis de nouveau un plan subjectif (la structure de la vitre reste en amorce), mais très resserré pour dire expressément l'objet de son regard [11]. Enfin un plan épaulé qui montre son regard happé par le hors-champ. C'est seulement deux plans plus loin que l'on verra la télévision [12], qui l'a alertée et fait, pour le spectateur, le lien avec la première scène. Elle et lui, de toute façon, ne font qu'un: derrière sa baie vitrée, la standardiste est un double évident du

spectateur. Depuis le début, cette mystérieuse exposition progresse comme une chorégraphie de regards.

● Sur la route

Pour être resté avec la standardiste, voilà le spectateur en retard sur les fugitifs, qui ont démarré sans lui. Quand il retrouve la voiture [13], le bruit ronflant du moteur et l'augmentation soudaine du volume de la musique marquent une deuxième accélération. Le décor a changé (et l'image s'est assombrie), mais la CB de Lucas, captant la fréquence de la police, assure une continuité sonore: ce murmure de fond, ces voix lointaines et grésillantes (la télé, la fréquence radio) enveloppent le film, déjà cotonneux (cet étrange réveil des personnages à la tombée de la nuit) d'une humeur fantomatique et oppressante: c'est comme s'il y avait des voix partout autour des fugitifs. Et là encore, la tension ne s'exprime que sourdement — notamment par la main du personnage de Roy, pianotant nerveusement sur le tableau de bord [14]. À l'arrière, Alton avec sa lampe torche lit tant bien que mal ses planches de *Superman* [15], et le plan rappelle encore la situation du spectateur autant qu'il annonce celui, à venir, des phares perçant la nuit.

Alerté par la fréquence radio, Lucas bifurque dans un plan qui, collé à l'arrière de la voiture [16], rend ce soudain virage d'autant plus saisissant et permet de jouer avec la distance quand la voiture, accélérant, nous sème une deuxième fois. C'est une troisième accélération pour le film: la musique augmente de nouveau. Dès lors, la séquence n'aura plus qu'à finir d'accomplir le programme de toute l'exposition, qui était de nous faire entrer progressivement dans le noir, jusqu'à y plonger entièrement dans une ultime accélération.

Genre

Routes sans fin

Il est significatif que l'idée de *Midnight Special* [Genèse] ait germé dans l'image rudimentaire d'un bolide lancé à pleine vitesse¹. Si une pareille image a suffi, c'est qu'elle était d'emblée promesse de fiction: une voiture rapide, trois fugitifs à son bord, et c'est tout de suite un film. On ne saurait exprimer mieux la force du *road movie*, dont le secret tient moins dans une forme de récit ou de mise en scène que dans un élan.

● La route, le film

Cet élan est celui qu'impulse la deuxième scène du film, juste avant l'apparition du titre, sur la route graineuse qui défile en luisant sous les phares. La route défile mais c'est aussi bien le film lui-même: le *road movie* consiste avant tout dans cette merveilleuse tautologie, qui en fait le genre le plus élémentaire du cinéma. Car c'est ici, dans ces films qui commencent et finissent aux deux extrémités d'un voyage, que la symbiose entre spectateurs et personnages est la plus forte. Sur son siège dans la salle sombre, le spectateur regarde défiler les images sur l'écran comme les personnages regardent le monde défilé à travers une vitre ou un pare-brise — les uns et les autres font le même genre de voyage immobile. Et, au bout de leur chemin et donc du film, c'est dans la voiture que Roy et Lucas observent l'apparition miraculeuse du monde d'Alton. Nichols prend soin de laisser les deux personnages en amorce et de montrer l'apparition à travers le cadre formé par le pare-brise, qui finit de se transformer en écran de cinéma.

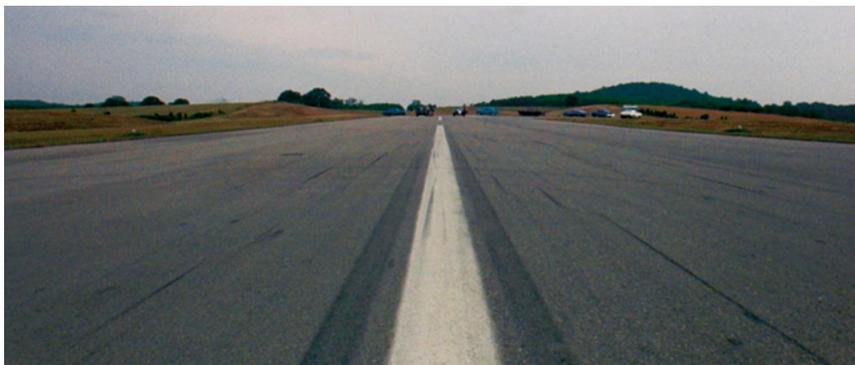
● Hypnose

Le cinématographe, qui est né en même temps que l'automobile, était fait pour s'embarquer sur toutes sortes de véhicules — et d'ailleurs c'est en filmant depuis une gondole, à Venise, qu'un des opérateurs Lumière a inventé le premier travelling de l'histoire. D'un défilement à l'autre, c'est une semblable hypnose qui opère. Juste avant l'arrivée chez la mère d'Alton, un bref plan montre la bande blanche discontinue qui, sur la route et au rythme donné par la voiture, clignote dans la nuit noire. On peut y voir une signature, une manière pour le film de prêter allégeance au genre — sinon simplement le plaisir que Nichols a eu à se l'approprier. En 1997, David Lynch utilisait un plan identique pour le générique de *Lost Highway*, qui, pour être un film purement mental, n'en est pas moins un authentique *road movie*. Peut-être s'inspirait-il déjà du générique de *Macadam à deux voies* de Monte Hellman, chef-d'œuvre du genre sur son versant désabusé et vaporeux (autrement dit moderne), en 1971. La route, chez Hellman, est filmée à plat, très explicitement comme une pellicule de film, et le moteur hors-champ se fond avec le bruit d'un projecteur. On ne saurait être plus clair: le *road movie* est le cinéma même.

● Motifs

La lignée dans laquelle s'inscrit *Midnight Special* se dévoile autant par ce genre de détails (tel cet autre plan de coupe qui offre une vue zénithale sur la circulation,

Macadam à deux voies (1971)
© DVD Carlotta Films



Lost Highway (1997) © DVD/Blu-ray MK2



transformant l'image en une installation d'op art) que par des passages obligés du scénario: scène sur le terre-plein d'une station-service, études de cartes, arrêts en rase campagne, alternance de routes et de motels [Encadré: Motels]. La voiture que conduit Lucas, une Chevrolet aperçue dans beaucoup de films américains des années 1970, est un autre signe de ce que Nichols avait en tête autant la science-fiction que le *road movie*. D'ailleurs le *Starman* de John Carpenter (1984), son principal modèle, relève des deux à la fois. Dans ses interviews, Nichols cite parfois *Macadam à deux voies*, ou *Sugarland Express*, sorti trois ans plus tard et réalisé par le jeune Spielberg — dont la carrière a débuté (doublement, si l'on compte *Duel*), on l'oublie parfois, dans le *road movie*. Et *Midnight Special* ravive en effet quelque chose de ces modèles, de leur rythme entêtant de films qui vrombissent (on devine que la Chevrolet a été choisie aussi pour le son rauque de son moteur, qui fait pétarader les premières scènes), et dont les personnages, embarqués, se parlent sans se regarder parce qu'ils sont côte à côte, rendus indolents par le voyage, un peu fantômes. Et parce que l'histoire rappelle celle du film de Clint Eastwood à travers la présence de l'enfant, on pense aussi à *Un monde parfait* (1993).

● Fugitifs

Eastwood a été tout au long de sa carrière un grand cinéaste de la route — un acteur aussi, comme dans *Le Canardeur*, de Michael Cimino. Il n'est qu'à penser à la Ford de son *Gran Torino* (2008), cousine de la Chevrolet de *Midnight Special*, ou au scénario de son dernier film à ce jour, *La Mule* (2018). Et il est naturel qu'il ait aussi réalisé quatre westerns. Car cet âge d'or du *road movie* américain des années 1970, qui a inspiré Nichols, revient en droite ligne de celui du western. Dans leurs Ford ou leurs Chevrolet, les héros du *road movie* roulent sur les traces des pionniers de ces westerns de convoi (*La Piste des géants*, Raoul Walsh, 1930), de ces récits de voyages périlleux en diligence (*Les Affameurs*, Anthony Mann, 1952) ou simplement à cheval

(*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956) qui ont informé l'imaginaire du mythe américain. Les grands *road movies* sont en principe, comme *Midnight Special*, des récits de fuite: *Bonnie & Clyde*, *Point limite zéro*, *Thelma et Louise* — on pourrait remonter en vérité jusqu'à la romance de *New York-Miami* (Frank Capra, 1934). Les personnages n'y sont pas des héros en dépit du fait qu'ils sont fugitifs, mais pour cette raison même, qui les habille d'un étrange paradoxe: ils sont captifs (de leur fuite, à laquelle ils sont condamnés) et absolument libres (puisque leur vie désormais s'invente dans l'instant, avec un surcroît d'intensité). Ce qu'ils héritent des pionniers du western, c'est une idée de la table rase, celle d'une vie qui se réinvente au jour le jour et dont la source est désormais dans le mouvement. Tout y est possible — et les films y gagnent évidemment la plus efficace des tensions.

● Apprentissage

Rester en mouvement, c'est la morale même de l'Amérique — sa «destinée manifeste». La route y est un apprentissage, elle est la représentation même du récit. Filer dans les voitures du *road movie*, c'est aller à la rencontre du pays (*Midnight Special* traverse quatre États), faire des rencontres sur le bord de la route (ici le film de Nichols se démarque, puisque son scénario condamne les personnages à rouler de nuit en gardant leurs distances — et il y a, de fait, peu de scènes longues à l'intérieur des voitures), aller surtout à la rencontre de soi (sur ce point pas de doute: le film est bien un récit initiatique, pour l'enfant comme pour ses parents). La route fait grandir, elle rend adulte. Néanmoins cet horizon n'a pas toujours été lumineux. Il l'est dans sa forme première, celle du western, quand c'est la Terre promise qui attend au bout de la route et que l'on construit un pays en même temps qu'on se trouve soi-même. Mais dans les grands *road movies* des années 1970, à commencer par *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), l'apprentissage prend la forme d'un déniement brutal: la Terre promise a disparu, il ne reste que la route, et c'est pour cela que l'on s'y absorbe tout entier, dans une liberté qui a un goût âcre d'errance.

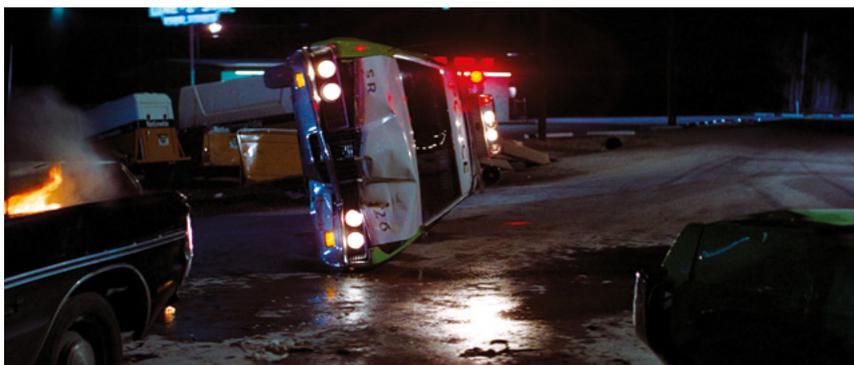
● Over the rainbow

Alors il a fallu trouver d'autres espaces à conquérir, de nouvelles frontières à repousser. C'est l'élan fondateur de l'Amérique qui se prolonge dans la conquête de l'espace, pour la Nasa comme pour Hollywood. Ainsi, au rang des grands *road movies* des années 1970, il ne faut pas oublier de compter *2001, l'Odyssée de l'espace*. La porte des étoiles, la découverte d'un autre monde, c'est l'Ouest qui se délocalise, pour pouvoir prolonger la route: si l'extraterrestre s'invite sur Terre dans *Starman*, c'est en réponse aux appels de la sonde *Voyager 2* partie repousser les limites du monde connu. La rencontre du *road movie* et de la science-fiction n'a rien d'un mariage incongru, et dans leur beau livre sur l'histoire américaine de ces films sur la route, Bernard

Point limite zéro (1971) © DVD/Blu-ray, 20th Century Fox



Sugarland Express (1974) © DVD/Blu-ray Universal Pictures France



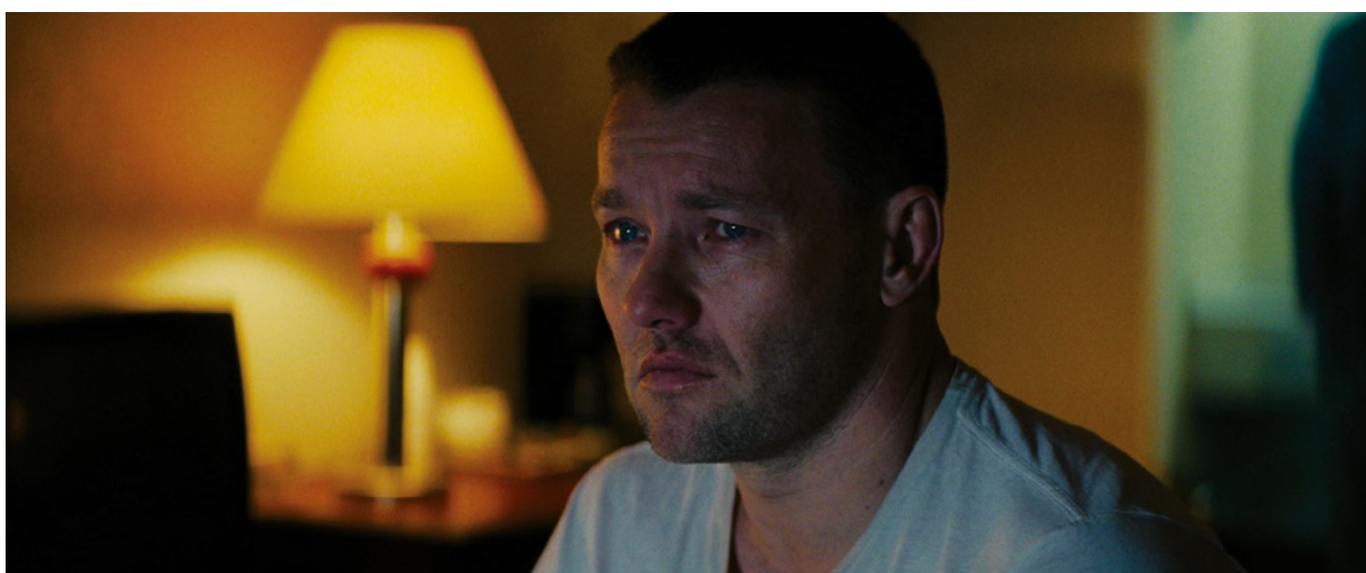
2001, l'Odyssée de l'espace (1968) © DVD/Blu-ray Warner Bros.



Benoliel et Jean-Baptiste Thoret ont bien raison de donner au *Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939) une place centrale². Car il s'agit toujours dans le *road movie*, avec plus ou moins d'espoir, de trouver un autre monde, au-delà du possible, «de l'autre côté de l'arc-en-ciel». Il est tout à fait symptomatique qu'à la fin de *Midnight Special*, le monde d'Alton se révèle en même temps que la voiture de Roy et Lucas est réduite en miettes, usant la dernière de ses forces avant de faire des tonneaux. C'est un peu la tempête du *Magicien d'Oz*, qui emporte tout mais en ouvrant un chemin vers une réalité nouvelle. La voiture est désormais inutile, le voyage est terminé et Roy est derrière les barreaux. Mais il n'est captif qu'en apparence. On n'est en prison nulle part quand on est allé de l'autre côté du ciel.

1 Et dans le souvenir d'une chanson du groupe Creedence Clearwater Revival, évoquant un train de nuit texan (le «Midnight Special»), qui est parti de Houston tous les soirs à minuit en direction de l'Ouest, jusqu'en 1971.

2 Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Hoëbeke, 2011. Les auteurs insistent aussi sur le célèbre plan final des *Temps modernes*, montrant Charlie Chaplin et Paulette Godard, après un bref découragement, reprendre une route qui semble ne jamais devoir se terminer.



Acteurs

Ici et ailleurs

Dans un film qui cultive à ce point le mystère, il revient au jeu des acteurs de dire beaucoup avec peu de choses — et notamment peu de dialogues pour éclairer les zones d'ombre du récit. *Midnight Special* est un film qui se lit sur les visages et dans le timbre des voix (plutôt qu'à travers les mots). Pour les acteurs principaux, il s'agit de jouer simultanément deux choses : à la fois les réactions suscitées par la course folle des événements, mais aussi l'arrière-fond émotionnel de toute l'histoire qui les a menés là et dont le poids ne peut se mesurer qu'à la fatigue, à l'anxiété, à la mélancolie des visages et des corps. C'est le registre (un jeu à la fois *ici* et *ailleurs*) que se partagent les personnages principaux : une forme d'opacité tragique qui est le signe de tout ce qui a été vécu avant que le film ne commence. Ce jeu littéralement profond (il s'agit de donner à ressentir tout un sous-sol d'affects, pour laisser le spectateur imaginer ce qui est tu par le récit) est une constante du cinéma de Jeff Nichols, dont la gravité s'exprime avant tout dans la direction des acteurs. En témoigne par exemple, et de manière évidente dans *Midnight Special*, le très léger silence qui précède la plupart des répliques, et qui agit chaque fois comme une brèche d'où s'échappe la vérité des personnages.

● Michael Shannon (Roy)

Après quelques années passées sur scène et une poignée de seconds rôles au cinéma, il est révélé par son rôle de paranoïaque illuminé dans *Bug*, de William Friedkin, en 2006. Mais c'est sa collaboration au long cours avec Jeff Nichols (il a joué à ce jour dans tous ses films) qui a tiré le plus grand profit de son visage atypique et de l'intensité sourde de son jeu. Précisément parce que l'étrangeté troublante de ce visage pierreux, de ce corps qui, sans être très lourd, donne l'impression qu'on ne pourrait le déraciner du sol, de ce léger strabisme divergent qui rend son regard insaisissable, tout cela qui, chez d'autres cinéastes, est volontiers surligné sous forme d'éclats de folie explicite (en militaire halluciné dans *Bug*, en Général Zod dans *Man of Steel*, ou en fils meurtrier dans *My Son, My Son, What Have Ye Done?*), tout cela trouve ici une expression plus intérieure, plus concentrée, plus émouvante mais pas moins inquiétante. Pareillement taiseux et hanté dans *Shotgun Stories* et *Take Shelter*, identiquement absorbé dans une idée fixe, il rend son jeu plus minimaliste encore dans *Midnight Special*.

Le personnage de Roy est joué, d'un bout à l'autre, sur le mode d'une concentration extrême, visage impassible mais tous nerfs tendus. La diction particulière de Shannon (peu articulée, mâchonnant les mots au fond d'une voix caverneuse) l'amène parfois à la limite de l'audible : on dirait que



la bouche veut à peine s'ouvrir, les mots sifflent à travers les dents serrées et les lèvres trop fines comme s'ils rechignaient à sortir. Le corps, lui, est économe, apparemment soucieux de ne pas se disperser en gestes inutiles, trop occupé à contenir la pression d'une intense violence intérieure. Mais contrairement à un certain type de jeu hollywoodien hérité de l'Actors Studio (exemplairement Robert De Niro ou Al Pacino) qui fait succéder tension sourde et explosions de violence, le jeu de Shannon a ceci de particulier qu'il n'explose jamais vraiment. Quand il menace le policier au début du film, ou quand il lutte contre les hommes de Calvin Meyer, la violence garde quelque chose de rentré, comme si deux luttes avaient cours en parallèle, à la fois dehors et dedans. Et plutôt que de jouer la fatigue, Shannon joue la résistance à la fatigue (la fatigue, elle, passe dans son essoufflement marqué après avoir couru, par exemple sur le terre-plein de la station-service), et c'est cette tension qui donne au personnage sa présence un peu évanescence en dépit de sa rudesse : Shannon joue un somnambule, un homme qui n'a pas dormi depuis mille ans. L'impression n'en est que plus forte quand son visage, enfin, s'apaise — après avoir vu le monde d'Alton une première fois, et surtout dans le dernier plan.

● Joel Edgerton (Lucas)

Le jeu de Joel Edgerton est à la fois au diapason de celui de Shannon (mots rares et mesurés, violence rentrée), et en quelque sorte parfaitement inverse. Car la nature de son rôle implique, malgré le retrait de son personnage (ou peut-être à cause de lui), de jouer non plus vers l'intérieur mais vers l'extérieur. Ainsi, si le corps est tout aussi économe que l'autre, le regard, lui, a presque tout le long quelque chose de désemparé. Les yeux (petits et très bleus) expriment un trouble intense, une sorte de fièvre de sidération qui nourrit un émouvant paradoxe : la charpente du personnage est solide, virile, c'est un corps d'ouvrier ; mais le regard, à la pointe de ce trouble, est celui d'un petit garçon. On peut noter d'ailleurs que, face à Alton rendu si sérieux par son pouvoir, Lucas ne semble pas le plus adulte des deux — et c'est la même inversion qui opère dans les scènes où cohabitent Alton et Sevier, joué par Adam Driver dont les rôles soulignent souvent l'allure enfantine. Leur jeu à tous deux est une réaction à celui de l'enfant (Jaeden Lieberher), que Nichols fait à l'inverse jouer comme un adulte, et sur une ligne extrêmement sobre — hormis pendant ses crises, son jeu est aussi blanc que son visage, et en cela il offre une pure surface de projection pour les hypothèses et les fantasmes du spectateur.

Dans *Loving*, que Jeff Nichols tournera dans la foulée, Edgerton joue la ruralité sur un mode presque animal, mais la rudesse de son personnage est constamment trahie par des yeux d'enfant au bord des larmes. Cette expression volontiers bouleversante culmine ici dans la scène qui voit Alton, enfin révélé à son destin, décrire le monde qu'il a vu au petit jour. Les yeux brillants et déconcertés de Lucas vagabondent un moment avant de se fixer enfin sur l'enfant, et la voix rocailleuse semble percée d'un discret sanglot. Ce désarroi, s'il est émouvant (on le percevait déjà dans la scène de l'accident, quand Lucas est partagé entre sa morale et sa promesse à Roy), est aussi un lien tendu par le film au spectateur, qui y trouve matière à s'identifier — sans lui, il serait peut-être maintenu à l'écart du film par le secret persistant de Roy et d'Alton.

● Kirsten Dunst (Sarah)

Dans cette même scène, les yeux du personnage de Sarah sont aussi mouillés mais le regard, tendu comme un arc, ne dévie pas : Alton est leur unique horizon. Le personnage avait de toute façon prévenu quelques scènes plus tôt : l'ayant retrouvé après une longue période de séparation, Sarah ne peut plus quitter son fils des yeux. Ce que joue Kirsten Dunst à travers les yeux de Sarah, c'est autant le bonheur de pouvoir regarder son fils, que la souffrance de n'avoir si longtemps pas pu le faire, et surtout celle que causera bientôt la disparition définitive d'Alton. À cet égard, le jeu de Kirsten Dunst est presque à équidistance de ceux de Shannon et Edgerton : c'est un mélange d'émotion extériorisée et de tourments intérieurs. Sa fatigue est toutefois différente de celle exprimée par le personnage de Roy. C'est une fatigue morale, moins électrique et plus lourde, une usure qu'on devine causée par la solitude et la culpabilité d'avoir abandonné son enfant à la secte.

Son regard épuisé, dans la scène qui la voit expliquer son geste à Lucas (assise sur le lit du motel où ils attendent le retour des deux autres), se perd dans le vague, comme noyé dans les regrets. C'est le même regard, brouillé par les larmes, qu'elle adressera à la fin au vide laissé par l'évaporation soudaine d'Alton et de son monde. De la part de Nichols, c'est un choix de casting tout à fait judicieux, tant le visage de Kirsten Dunst, rendu célèbre par sa jeunesse irradiante (*Virgin Suicides*, *Spider-Man*), s'est recouvert avec les années d'un voile épais de mélancolie — dont Lars Von Trier le premier, avec le bien nommé *Melancholia*, a révélé la beauté poignante.



Figure Enfants voyants

Messie (ouvrant les portes d'un monde nouveau), dieu qui console (en donnant la lumière aux hommes), dieu vengeur (qui fait s'abattre une pluie de feu), super-héros (comme Superman dont il dévore les aventures), vampire (il ne vit que la nuit) : Alton est tout cela à la fois, mais il est d'abord un enfant. Et si son don, qui est aussi une malédiction, le condamne sur Terre à une grande solitude, il a de nombreux frères de cinéma.

● Messagers

Car il n'est pas le premier enfant par qui l'humanité trouve la voie d'un au-delà. Deux ans avant la sortie de *Midnight Special*, le scénario complexe d'un autre film de science-fiction, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), finissait par situer le salut de l'homme, par-delà les étoiles, au fond d'une chambre de petite fille. « Ils arrivent ! », prévient Alton au mitan du film de Nichols : l'enfant est coupé des autres par son sort, mais communique avec le ciel où il entrevoit le futur. « Eux ! », annonçait-il y a plus d'un demi-siècle une autre enfant, dépourvue de pouvoirs mais premier témoin d'une calamité capable de détruire l'humanité entière (*Des monstres attaquent la ville*, Gordon Douglas, 1954). Et si l'ombre de *Rencontres du troisième type* plane sur le film, c'est aussi par l'intermédiaire du petit Barry, l'enfant qui, tandis que sa mère se glaçait d'effroi, faisait une fête aux extraterrestres venus le chercher — « Des jouets ! », criait-il dans la lumière, battant des mains.

L'enfant est un messager parce qu'il *croit*, et parce qu'entre le monde et son imagination, entre une soucoupe volante et un jouet, la frontière n'a pas encore poussé qui fera de lui un adulte : c'est son innocence qui le rend exceptionnel. Et c'est parce que l'innocence est une valeur cardinale de l'imaginaire américain qu'Hollywood a tant fait l'éloge des enfants, chargés souvent d'y ouvrir le chemin aux adultes. Alton, comme Barry avant lui, est un *voyant* : il voit ce que les adultes ne voient pas, ne voient plus, ont cessé de vouloir voir. Aussi les enfants de *E.T.* s'inquiètent-ils inutilement que la mère puisse tomber, dans la chambre, nez à nez avec leur alter ego extraterrestre. Caché parmi les peluches que seuls les enfants regardent, ou sous un déguisement grossier d'Halloween, l'extraterrestre ne risque pas d'éveiller les soupçons de la mère : les adultes ne voient rien.

Ainsi c'est l'imagination des enfants qui, leur tenant lieu de pouvoir, fait d'eux des dieux. Le personnage de Peter Pan

imaginé par J. M. Barrie est évidemment une figure fondatrice de ce motif des pouvoirs de l'imagination enfantine, et l'on sait combien son influence fut grande sur le cinéma de Spielberg. En proposant avec *Hook* (1991) une relecture du mythe de Peter Pan, celui-ci jouait d'ailleurs la même

● Motels

Si l'on traverse autant de motels dans le *road movie*, ce n'est pas seulement parce que ces établissements typiquement américains, nés dans les années 1920 et dédiés aux automobilistes (le terme vient de la contraction de « *motor* » et « *hotel* »), sont un repère du folklore local. C'est aussi qu'ils sont le parfait décor des fictions de fuite. Comme le remarque Bruce Bégout dans un passionnant petit essai sur le sujet : « Toute la vie dans un motel invite à la clandestinité. Le secret et la banalité y coexistent, créant un espace inédit où le mystère cohabite avec les évidences quelconques de la quotidienneté, ils s'appellent l'un l'autre et se renforcent comme les pôles opposés d'une pyrolyse. »¹ Le motel, dans le *road movie*, c'est d'abord une certaine qualité de silence, quasi monacale, qui forme des parenthèses ouatées dans le rythme frénétique du film. C'est ici, au repos, que les personnages se lient (que l'on songe au couple improbable du *New York-Miami* de Capra). Le motel est un espace transitoire, un monde en dehors du monde, qui rassure (on y trouve un semblant de maison) et inquiète à la fois (l'isolement et l'anonymat qui y règnent en font aussi un piège — fatal pour la Marion Crane de *Psychose*). Dans *Midnight Special*, ils offrent un illusoire répit, et sont littéralement bordés de danger (la standardiste qui prévient la police au début ; les hommes de Calvin Meyer qui attendent derrière la porte). À ce titre, cet autre extrait de l'essai de Bruce Bégout semble une analyse idéale des toutes premières images du film : « Très souvent le mystère se concentre dans l'œillet central de la porte. Discret et utile, il devient le seul objet à la fois captivant et menaçant de la chambre, celui par lequel l'inattendu peut déboucher tout d'un coup dans le domaine clos de l'assurance ordinaire. »²

1 Bruce Bégout, *Lieu commun*, Allia, p. 148.

2 *Ibid.*, p. 39.

dualité parents/enfants que dans *Rencontres du troisième type*: pour l'adulte inquiet, une fenêtre y est un risque de mort; pour l'enfant poussé par son imagination, elle est promesse d'un monde enchanté. Sur son versant spielbergien, *Midnight Special* n'est, à la limite, qu'une fable de plus sur la puissance créatrice de l'imagination enfantine: Alton, l'enfant-cinéma, l'enfant-projecteur, donne des images aux adultes qui, sans lui, seraient restés aveugles.

● Innocents lucides

Mais si le final du film l'oriente sur la voie de l'enchantement, l'exceptionnalité d'Alton pèse longtemps sur lui comme une authentique damnation. Et l'on reconnaît ici une autre tradition d'enfants élus, moins bénis que condamnés par leurs dons. On en croise beaucoup dans les romans de Stephen King, dans lesquels l'enfance est, comme chez beaucoup de grands auteurs fantastiques, une douloureuse épreuve que les adultes restent impuissants à apaiser — d'autant que ces derniers sont généralement la cause de leur mal. Les pouvoirs cataclysmiques des enfants de *Carrie* ou *Charlie* (où, déjà, un père tentait de protéger sa singulière progéniture, traquée par le gouvernement) ont fait école. Mais c'est surtout Danny, l'enfant médium de *Shining* (adapté par Stanley Kubrick en 1980), qui revient par les yeux d'Alton. Dans les couloirs de l'hôtel Overlook, ses parents ne voient que vieilles moquettes et chambres vides. Lui voit des mers de sang et des jumelles infernales, qui sont l'écho ancien d'un crime abominable. Sa malédiction est celle qui frappera plus tard un autre petit garçon dans *Sixième Sens*, de M. Night Shyamalan (1999): un autre voyant, hanté par la présence des morts que, chaque jour et tout autour de lui, il est seul à voir.

Ce que voient l'enfant de *Shining* comme celui du *Sixième Sens*, c'est au fond moins la présence des esprits (cette discrète «armée des morts» autour de nous, dont parlait le cinéaste Jacques Tourneur), que l'image sans fard de la vie adulte, judicieusement perçue comme un cauchemar: les fantômes qui les hantent sont d'abord les victimes d'une horreur ordinaire — un père devenu fou et qui tue sa famille (*Shining*), une mère qui, chaque jour, glisse dans les repas de sa fille la potion qui la fait mourir à petit feu (*Sixième Sens*). L'innocence des enfants a viré ici en une terrible lucidité, une fois comprise la leçon qu'apprenait dans la *Nuit du chasseur* une paire d'enfants victimes de leur père qui pourtant voulait leur bien, victimes de leur mère qui n'a pas su veiller sur eux, victimes enfin d'un croque-mitaine au visage de pasteur, prêt à les assassiner pour une liasse de billets. «Est-ce que le croque-mitaine existe?», demandait un enfant à sa baby-sitter dans *Halloween* de John Carpenter (1978). La baby-sitter répondait que non, et bien sûr elle se trompait. L'enfant, lui, l'avait bel et bien vu.

Sixième Sens (1999) © DVD/Blu-ray Hollywood Pictures Home Video



E.T. (1982) © DVD/Blu-ray Universal Pictures France



Shining (1980) © DVD/Blu-ray Warner Bros.



● Question

Mais si, comme tous ces films, celui de Nichols ne se retient pas de montrer la souffrance de l'enfant quand le prennent ses crises, le point de vue reste extérieur à son expérience. Car ce sont les parents qui sont ici le sujet [Genèse]. À l'inverse des films qui figurent, à travers les yeux des enfants-voyants, l'étrangeté foncière du monde adulte, c'est l'étrangeté de l'enfance elle-même, telle qu'elle se donne aux yeux des adultes, qui occupe la fable de *Midnight Special*.



Document

Résumer ou faire ressentir ?

Tournant pour la première fois pour un grand studio, Jeff Nichols n'a pas pour autant renoncé à ses prérogatives de cinéaste indépendant. La Warner, impressionnée par son précédent film (*Mud*) et habituée à de plus gros budgets que celui que réclamait *Midnight Special*, a consenti à ne pas intervenir sur le scénario, à laisser Nichols choisir son équipe et à lui céder le *final cut*. Dans cette interview américaine, on découvre que Nichols est également intervenu dans la confection de la bande-annonce, liberté rare aujourd'hui où les *trailers* sont plus standardisés que jamais.

— Parlez-moi de l'équilibre délicat qui existe entre la nécessité de promouvoir un film, parce qu'il a coûté beaucoup d'argent, et celle de ne pas éventer tout son mystère...

— Vous savez, il y a plusieurs choses à prendre en compte. Et la Warner a été formidable. Ils m'ont d'abord montré quelques essais de bandes-annonces, dans lesquelles ils s'efforçaient d'expliquer ce qu'il se passe dans le film – l'intrigue, disons – et je leur ai dit : faisons autrement. Nous avons établi une liste de choses à ne pas montrer, et nous nous y sommes tenus. Et je leur ai dit : il y a toutes ces autres choses que vous allez forcément devoir montrer. Vous devrez montrer les yeux de l'enfant. Vous devrez probablement montrer un extrait de la scène de la station-service. Mais je pense que le mieux que nous ayons à faire est de faire sortir ces images de leur contexte, et les raccorder sans suivre la logique du scénario. Prenez un plan de telle partie du film, et montez-le avec un plan d'une autre partie. » Dès lors, le studio a commencé à me faire confiance au sujet du marketing du film. Je pense que la Warner est parmi les meilleurs studios quand il s'agit de promouvoir les films. J'ai souvent admiré leur travail, et si le film avait été calibré pour une plus grosse sortie, je n'aurais probablement pas osé leur donner des conseils pour la bande-annonce. Quand il a été convenu d'une sortie modeste, j'ai réfléchi dans ces termes : « Attendez un peu. Il ne s'agit pas ici de s'adresser à tout le monde. Je ne sais pas comment on vend un film, mais si c'est une petite sortie, alors il faut être malin. Faisons une bande-annonce qui communique simplement l'essence de ce qu'on ressent devant le film. »¹

Jeff Nichols rappelle ici un mécanisme qui est en cause dans la baisse globale de qualité (ou, à tout le moins, d'originalité) des films à très gros budgets de l'industrie hollywoodienne. Plus un studio vise un large public, plus il est condamné à gommer les moindres aspérités de ses films. La standardisation a toujours été la règle à Hollywood, et il s'y est toujours agi de faire du profit avec les films. Mais la courbe exponentielle du phénomène des *blockbusters* depuis les années 1980 a accouché d'une industrie produisant en batterie (voir les franchises de films de super-héros) des films vendus avec des bandes-annonces toutes identiques, et identiquement littérales : le film y passe en entier et en accéléré, poinçonné d'effets musicaux et de fondus au noir.

Le *trailer* de *Midnight Special*² est, par comparaison, un excellent outil pour comprendre que l'on peut construire autrement une bande-annonce. Le mystère non seulement y est préservé, mais il est, en tant que mystère, le sujet même de la bande-annonce. Laquelle, selon le vœu de Nichols, fonctionne plutôt par un système d'échos. La première moitié, néanmoins, suit chronologiquement les premières scènes, prenant le temps (assez inhabituel) d'installer le spectateur dans l'atmosphère où l'accueillera le film lui-même. Suit un montage très court évoquant les pouvoirs de l'enfant : la crise chez Elden, puis un plan fugace de l'apparition du monde parallèle, et enfin un plan de Sevier dans la station-service désolée. Des raccords nouveaux s'inventent ici, qui retracent les événements (reliés par la force cataclysmique du don de l'enfant), mais d'une manière purement poétique, par associations. La suite, selon le même principe qui ira crescendo, est un condensé de l'intensité du film, par télescopage de scènes. Le spectateur en ressort électrisé et d'autant plus curieux qu'on ne lui a guère donné à goûter qu'une atmosphère, et qu'on laisse à son imagination le loisir de fantasmer à sa guise cette histoire d'enfant magique aux pouvoirs dangereux.

¹ collider.com/jeff-nichols-midnight-special-interview [traduit par l'auteur].

² Visible sur YouTube :

³ youtube.com/watch?v=1zuQTmVCEn4

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Midnight Special,
DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Filmographie de Jeff Nichols

Shotgun Stories (2007),
DVD, Potemkine Films.

Take Shelter (2011),
DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

Mud (2012),
DVD et Blu-ray, France
Télévisions Distribution.

Loving (2016),
DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Influences

Rencontres du troisième type
(1977) de Steven Spielberg,
DVD et Blu-ray,
Sony Pictures.

E.T. (1982) de Steven
Spielberg, DVD et Blu-ray,
Universal Pictures.

Starman (1984) de
John Carpenter, DVD et
Blu-ray, Sony Pictures.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage sur Jeff Nichols

- Jérôme d'Estais, *Jeff Nichols, l'intime et l'universel*, LettMotif, 2017.

Articles et entretiens

- Clémentine Gallot, «*Midnight Special*, l'enfance de l'air», *Libération*, 15 mars 2016.
- Jacky Goldberg, «Mes films percent la peur par la lumière – Entretien avec Jeff Nichols», *Les Inroductibles*, mars 2016.
- Florent Guézengar, «La promesse et le programme», *Cahiers du cinéma* n° 720, mars 2016.
- Joachim Lepastier, «Musique paysage - Entretien avec David Wingo», *Cahiers du cinéma* n° 731, mars 2017.
- Vincent Malausa, «Une raison à toute chose – Entretien avec Jeff Nichols», *Cahiers du cinéma* n° 720, mars 2016.
- Mathieu Macheret, «*Midnight Special* : poursuite du troisième type», *Le Monde*, 16 mars 2016.

Entretien avec Jeff Nichols
par Cécile Mury pour
Télérama :

↳ telerama.fr/cinema/jeff-nichols-midnight-special-risque-de-deconcerter-les-gens-mais-je-n-ai-pas-envie-de-leur-macher-le-travail,139800.php

Entretien avec Jeff Nichols
par Emmanuel Rasiengas
pour *Bande à part* :

↳ bande-a-part.fr/cinema/entretiens/jeff-nichols-midnight-special-magazine-de-cinema

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/midnight-special



- *Midnight Special* vu par le chef opérateur Thierry Arbogast
- Un autre monde

SITES INTERNET

Critique du film par
Jérôme Momcilovic pour
Chronic'art :

↳ chronicart.com/cinema/midnight-special

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/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

D'où vient la voiture qui, lancée à toute allure dans une nuit noire, embarque le spectateur sans préavis à l'entame de *Midnight Special*? D'où vient cet enfant aux pouvoirs magiques, promis à un destin hors du commun qui lui vaut d'être pourchassé à la fois par le FBI et par les apôtres d'un culte étrange? Avant tout de la mémoire d'un cinéaste cinéophile, Jeff Nichols, qui a grandi dans les années 1980 et a voulu retrouver ici quelque chose de son enfance. On ne manquera pas, en effet, d'identifier dans ce *road movie* haletant quelques échos du cinéma de Steven Spielberg (*Rencontres du troisième type*, *E.T.*) et de John Carpenter (*Starman*). À travers eux, c'est à un art un peu perdu de l'émerveillement hollywoodien que Nichols, cinéaste surdoué qui a fait ses gammes dans le cinéma indépendant, entend redonner vie. Et si *Midnight Special* parvient à dialoguer avec ses modèles, c'est autant par le brio de sa mise en scène que parce qu'il a su, comme eux, puiser dans un prétexte fantastique la matière d'une fable universelle. Sa morale est lumineuse : tout enfant, y apprend-on, est un alien.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA