

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÉ JEAN MOULIN – LYON 3

**LA MARCHE DES MORTS-VIVANTS
UNE SOCIOLOGIE PRAXÉOLOGIQUE DE LA MÉDIATION
CRITIQUE**

Thèse de Doctorat
présentée et soutenue publiquement par

Julia Hedström
de Suède

le 8 mars 2013

en vue de l'obtention du grade de

Docteur ès sciences sociales
délivré par l'Université de Fribourg (Suisse)

et

Docteur en sciences de l'information et de la communication
délivré par l'Université Jean Moulin – Lyon 3 (France)

Directeurs de Thèse :

Esther González Martínez – Professeure, Université de Fribourg (Suisse)
Jean-Pierre Esquenazi – Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3 (France)

Jury :

André Ducret – Professeur, Université de Genève (Suisse) – Rapporteur
Gianni Haver – Professeur, Université de Lausanne (Suisse)
Laurent Jullier – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (France)
Raphaëlle Moine – Professeure, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (France) –
Rapporteur

Fribourg (Suisse), 2013

A Jean Widmer

Дедушке

Remerciements

Alvaro Baragiola, Michel Barthélémy, Raquel Boronat, Alain Bovet, Andrew Carlin, Carnegie Library of Pittsburgh, Géraldine Casutt, Baudoin Dupret, Anaïs Emery, Jean-Pierre Esquenazi, Fairbanks Center for Motion Picture Study, Dave et Anne Francis, Isabelle Garcin-Marrou, Marylène Grzesiak, Gianni Haver, Daniel Hickin, Thomas Jammet, Laurence Kaufmann, Vladimir Loncar, Thierry de Mestral, New York Public Library, Mustapha Obbad, Heimke et Paul Peiry, Michael Perret, David Peyron, Marc Relieu, Benoît Renevey, George A. Romero, Dorothy E. Smith, Joan Stavo-Debauge, Cédric Terzi, Marie-Claire Thiebaut, Olivier Tschannen, Isabel Valarino, Vania Widmer, Arthur Zinn-Poget

Remerciements spéciaux

Marcel Amore, Florian Cuennet, Philippe Gonzalez, Svetlana Hedström, Fabienne Malbois, Pixie, Drilona Shehu

Table des matières

Introduction	11
I. Une approche sociologique de la médiation critique	14
II. Le cadre méthodologique et analytique	21
II.1. <i>Sociologie praxéologique de discours (médiatique)</i>	21
II.1.1. <i>Langage et société</i>	23
II. 1.2. <i>Analyse énonciative des médias</i>	27
II. 1.3. <i>Analyse des catégorisations</i>	32
II.2. <i>Recevoir et interpréter, pour une esthétique praxéologique</i>	36
II.3. <i>L'espace public et l'imaginaire</i>	47
III. La constitution du corpus et l'organisation des chapitres	53
Chapitre 1 – Acier et cinéma : quelle industrie pour quelle ville ?	
1.1. Introduction	62
1.2. « Pittsburgh » comme organisateur d'événement	65
1.3. Un hybride cinématographique : le <i>middleground</i>	72
1.4. Se démarquer en s'adaptant	80
1.5. Classer pour distribuer	89
1.6. Conclusion	100

Chapitre 2 – Un film et des genres – du particulier au général

2.1. Introduction	103
2.2. Le genre à la lumière des critères économique-spatiaux	112
2.3. Le genre de l'horreur comme interprétation visuelle	122
2.4. La diversité générique des morts-vivants	142
2.5. Conclusion	151

Chapitre 3 – L'épreuve du regard : quand les murs de la fiction volent en éclat

3.1. Introduction	155
3.2. « Orgie sadique »	164
3.3. « Terreur dans la salle »	181
3.4. Conclusion	193

Chapitre 4 – La marche sur l'Europe, une trajectoire de sens

4.1. Introduction	198
4.2. La réception britannique	206
4.3. La réception française	221
4.4. Conclusion	233

Chapitre 5 – La naissance d’un film « culte »

5.1. Introduction	238
5.2. Les sites de projection comme formes de médiation	250
5.3. Film « culte » : le point de non-retour	261
5.4. Conclusion	275

Conclusion générale

291

I. Quelques remarques réflexives 295

II. Pour une sociologie de l’interprétation 301

Bibliographie

305

Annexes

327

I. Le synopsis de *La Nuit des Morts-vivants* 328

II. La fiche technique de *La Nuit des Morts-vivants* 334

III. Le corpus de presse 339

Introduction

J'aimerais introduire la présente étude en juxtaposant deux citations. La première provient d'une recension publiée dans le quotidien *New York Post* en 1968. La seconde est extraite d'un article publié en 2003 dans le magazine new-yorkais *Village Voice*¹ :

You have to give the picture something for consistency. In all respects, acting, writing, directing and outcome, it flouts audience desire. It's not good, it's repellent in subject, and nothing turns out as one would wish. But horrible, yes, it is horrible.

Almost universally panned by reviewers when released, the film gradually became a cult phenomenon, playing on the midnight movie circuit for more than a decade. Its success has spawned innumerable sequels, remakes, clones, and forgettable imitations, here and abroad, as zombies of all nations replaced vampires as the centerpiece of the world's horror movies.

Quel est le lien entre ces deux citations ? Celle de 1968 nie la valeur d'un film à la fois pour son manque de maîtrise technique du médium, bafouant ainsi les attentes des spectateurs, et pour son contenu jugé « répugnant » et « horrible ». L'extrait de 2003 rend compte d'une évolution en décrivant un film qui, malgré son rejet initial par la critique, et par-delà de sa popularité auprès des spectateurs (sous-entendue par le terme « culte »), a fini par jouer un rôle important dans l'histoire du cinéma de genre. La première se situe dans l'immédiateté d'une évaluation, la seconde pose un regard rétrospectif sur un objet filmique. Ils ne partagent donc pas la même temporalité avec le film qu'ils décrivent. Pourtant, les auteurs sont en train d'évaluer le même objet esthétique : *La Nuit des Morts-vivants* (*Night of the Living Dead*), un film d'horreur en noir et blanc produit en 1968 par une équipe de publicitaires de Pittsburgh (Pennsylvanie). A la sortie de ce long métrage, le journaliste du *New York Post* n'était pas le seul à lui refuser l'admission symbolique au sein de la cinématographie américaine, ce que le passage du *Village Voice* ne manque pas de rappeler. Le caractère explicite de ses scènes de violence – notamment le cannibalisme et le meurtre de sa mère perpétré par une fillette – et ses origines régionales étaient jugés inadmissibles par d'autres critiques new-yorkais également.

¹ Voir les annexes III.17. et III.65. Les articles de presse analysés dans cette étude sont numérotés et classés par ordre chronologique de leur apparition.

Cependant, *La Nuit* gagne très vite en réputation parmi les spectateurs et se fait remarquer par des revues cinématographiques européennes « sérieuses » – notamment *Sight and Sound* en Grande-Bretagne et *Positif* et *Cahiers du Cinéma* en France – qui décèlent en lui une parabole de la société américaine. Deux ans après sa première à Pittsburgh, le film est distribué en Europe et projeté au Musée d'Art Moderne de New York. L'année suivante, la presse américaine le décrit comme un film culte et un classique du cinéma de genre. Au cours des années 1970, la renommée de *La Nuit* propulsera son réalisateur, George A. Romero, au rang d'auteur pour son expression personnelle. *Night* sera également considéré comme le premier long métrage d'un cinéaste engagé lorsque le contenu de ses films sera considéré comme éminemment politique².

En remontant à la genèse de la réception de *La Nuit des Morts-vivants* dans la presse américaine, la présente recherche vise à élucider sa trajectoire médiatique et, ce faisant, montrer le caractère *progressif* de sa consolidation en tant qu'œuvre, film culte et phénomène digne d'intérêt public. L'investigation cherche ainsi à comprendre comment un film qualifié d'« orgie sadique » par sa première critique nationale dans le magazine de l'industrie du spectacle *Variety* devient digne d'une projection muséale et donne naissance à de nombreuses interprétations, lancées en 1970 par sa critique européenne. *Night* sera compris comme un reflet métaphorique à peine déguisé des conflits internes (tensions raciales, l'affaiblissement du patriarcat traditionnel) et externes (guerre du Vietnam) traversés par la société américaine. Au-delà de l'immédiateté de ses images violentes, son contenu sera jugé comme socialement et politiquement subversif. Au final, ce petit film d'horreur venu de nulle part deviendra partie intégrale du patrimoine culturel des États-Unis et donc de la mémoire nationale³. C'est dire que le travail des critiques fait bien davantage que

² Voir par exemple le documentaire *The American Nightmare* (Simon, 2000) qui donne la parole à des réalisateurs comme George Romero, Wes Craven (*The Last House on the Left*, 1972), Tobe Hooper (*Texas Chainsaw Massacre*, 1974) ou John Carpenter (*Halloween*, 1978), sollicités pour expliciter le rapport entre leurs films et la manière dont la société contemporaine en a influencé le contenu ou les interprétations. Depuis 1968, Romero a tourné seize films, dont six sont consacrés aux morts-vivants : *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985), *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007), *Survival of the Dead* (2009).

³ L'héritage du film en termes de genre et d'interprétation politique ne sera pas uniquement reconnu par le domaine cinématographique, au sens large du terme, mais aboutira également à une institutionnalisation étatique. En 1999, la Bibliothèque du Congrès ajoutera *Night of the Living Dead* au National Film Registry comme partie intégrante du patrimoine culturel national. Voir l'article « Registry takes time to add timeless pix », publié le 22 novembre 1999 dans *Variety* (annexe III.64.).

d'informer une communauté de lecteurs, spectateurs, auditeurs, au sujet d'une nouvelle sortie culturelle. La tâche journalistique consistant à informer des publics anonymes est également une opération de *médiation*. En présentant *La Nuit des Morts-vivants* comme un miroir de la société, les critiques font de l'imaginaire une source de réflexion sur le vivre ensemble. Ce faisant, ils permettent à une collectivité nationale d'une société démocratique caractérisée par la communication de masse de se donner à voir à elle-même et d'avoir prise sur son passé et ses propres actions (Castoriadis, 1975 ; Quéré, 1982).

La réception de toute œuvre, et donc son actualisation, est toujours dépendante d'un contexte historique qui dépasse et inclut l'objet regardé, lu ou écouté. De ce fait, regarder *La Nuit des Morts-vivants* ou en lire un synopsis en 2013 ne peut pas être assimilé aux réactions de ses publics contemporains, et cela pour au moins deux raisons⁴. Premièrement, les genres de cinéma meuvent et évoluent à travers le temps. Le choc ressenti par certains critiques, mais également spectateurs mentionnés dans les articles, devant les scènes explicites de dévoration dépeintes dans *Night* émanait de leur caractère inédit⁵. Dix ans plus tard, le deuxième volet de George Romero consacré aux morts-vivants, *Dawn of the Dead* (1978), sera décrit par les journalistes comme allant encore plus loin dans la représentation de la violence. Ainsi, les critères de ce qui est considéré comme la tradition du genre pour évaluer la nouveauté peuvent potentiellement se déplacer avec chaque nouvelle sortie (Jauss, 1975 ; Vodička, 1982). La seconde raison est liée non plus au genre, mais au film en question et à son réalisateur. Lorsque *La Nuit* sort sur les écrans, personne ne connaît George A. Romero, et le long métrage est perçu comme une production indépendante collective d'amateurs campagnards, destinée au marché prévu pour les séries B. Érigé depuis en « classique » et « culte » cinématographique, et attaché au palmarès d'un réalisateur baptisé le « grand-père des zombies », le film appartient désormais à l'histoire du médium. Une forme de réception est donc déjà incluse dans

⁴ Pour le synopsis de *Night of the Living Dead*, voir l'annexe I. Pour la fiche technique du film, voir l'annexe II. Je précise que celui qui a été compris comme le héros du film, le personnage de Ben, était joué par un acteur afro-américain. Le dénouement du récit impliquant un acteur noir deviendra le point de départ de nombreuses études menées au sujet de *La Nuit*, une interprétation sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir dans les chapitres qui suivront.

⁵ Bien que les films de Herschell Gordon Lewis, un réalisateur américain originaire de Pittsburgh et portant aujourd'hui le sobriquet « parrain du gore », précèdent à la sortie de *Night*, le caractère précurseur de leur représentation excessive et (très) abondante de la violence (entrailles, mutilations, démembrements, etc.) n'a été reconnu par la presse et les spécialistes de cinéma que rétrospectivement (voir le point 2.4. du présent travail).

sa présentation publique actuelle, ce dont témoigne, par exemple, l'extrait de 2003 inaugurant mon introduction.

Ces deux remarques concernant le caractère évolutif des genres et celui de la réception d'un film me permettent d'illustrer l'idée qui se trouve à l'origine du présent travail : une œuvre ne jaillit pas telle quelle et sa constitution en un objet de discours et d'évaluation publics est au contraire à considérer en tant que processus social (Esquenazi, 2007). L'analyse énonciative du parcours de *Night* dans la presse et dans les études cinématographiques permettra de toucher à la fois aux questions du genre et à celles de la consécration du film en une œuvre marquant une époque historique des États-Unis. Avant de présenter la méthodologie me permettant d'aborder ces dimensions sous un tel angle, j'évoquerai d'abord les études sociologiques dominantes consacrées aux objets artistiques en montrant en quoi ma propre démarche propose d'y apporter une contribution intéressante.

I. Une approche sociologique de la médiation critique

Si la cinématographie en tant qu'expression artistique a dès sa naissance intrigué tout spectateur, elle a exercé une fascination particulièrement intense sur les milieux intellectuels et académiques⁶. Émergeant à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les études cinématographiques ont pris deux directions principales : soit en considérant les films comme des entités autonomes et closes sur elles-mêmes ; soit en les faisant dépendre de la virtuosité, voire de la vertu, créatrice d'un cinéaste individuel⁷. La première approche, inspirée de la linguistique saussurienne, analyse la

⁶ Dans mon propre parcours académique, mon travail de licence à l'Université de Fribourg (Suisse), *Le langage cinématographique et le rapport des genres dans Eyes Wide Shut* (2005), était consacré au dernier film de Stanley Kubrick. Le choix d'étudier l'histoire de la réception médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* a partiellement été influencé par mon amour du genre de l'horreur, qui remonte à ma jeunesse et aux angoisses provoquées par les films de Romero (sur la posture de fan du chercheur, voir Jenkins, 1992). La régénéscence du cinéma zombie actuel, provoquant une avalanche de produits médiatiques (les bandes dessinées, les séries télévisées, les jeux vidéo, les études en cinéma, et ainsi de suite) et des événements tels les *zombie walk* (organisés outre-Atlantique et en Europe depuis quelques années), avait également influencé mon choix. En effet, à la sortie du remake de *Dawn of the Dead* (*L'Aube des Morts*, Snyder, 2005) j'avais renoué avec le genre et souhaitais mieux comprendre ses origines en remontant à *La Nuit* – le premier film de zombies « carnivores ».

⁷ Les racines de cette seconde démarche remontent à la politique des auteurs mise en œuvre dans les années 1950 par François Truffaut et ses collègues dans la revue *Cahiers du Cinéma*. Pour un historique détaillé des études cinématographiques dominantes en sciences humaines et sociales, voir Esquenazi (2000). En considérant un film comme un « événement social », l'auteur conclut l'article en

structure interne et les aspects techniques d'un film en termes de langage (Metz, 2003)⁸. La seconde se focalise sur les intentions, les désirs, la personnalité d'un réalisateur singularisé. Du point de vue sociologique, les deux restent insatisfaisantes. Ni l'une ni l'autre ne permet en effet d'envisager le film en tant que résultat d'actions collectives. Elles ne parviennent pas non plus à montrer que les projections, toujours insérées dans un temps et un espace, concrétisent le film à chaque occasion dans des contextes interprétatifs nouveaux.

Pour extraire le film de ces traitements interne ou intimiste, certaines approches en *cultural-* et *media studies* l'ont attaché au *Zeitgeist* d'une société globale, faisant de sa signification le symptôme d'un temps historique de sa production ou de sa réception (Ryan & Kellner, 1988). Cependant, en traçant une ligne droite entre l'actualité d'une époque donnée et le contenu d'un film, ce type d'analyses ne thématise jamais l'acte interprétatif de ses auteurs, ces derniers passant ainsi sous silence leur propre rôle de médiateurs de sens. Tout se passe comme si le film « parlait » tout seul et qu'il suffisait de le poser sur le temps historique de son apparition pour le comprendre. Or de telles études dévoilent moins directement l'ancrage historique d'un film *per se* qu'elles ne trahissent l'appartenance de leurs auteurs à une société donnée : leur regard de spectateur étant informé par l'actualité ou le passé national, voire mondial⁹. C'est à travers ce cadre de référence temporel et

proposant des pistes de recherches dans un cadre sociologique, s'inspirant notamment des travaux de Peirce et sa notion d'interprétant, de ceux d'Hennion sur la médiation, et enfin de la notion wittgensteinienne du jeu de langage (appliquée en sociologie notamment par l'ethnométhodologie). Le présent travail, se focalisant sur les discours des critiques et l'évolution de signification d'une œuvre fictionnelle, aspire au développement de ses réflexions programmatiques. Voir la partie méthodologique de l'introduction.

⁸ Pour une analyse structuraliste de *La Nuit des Morts-vivants*, inspirée des travaux de Roland Barthes et de Roman Jakobson, voir Farquhar (1982). Pour une critique de l'approche de Christian Metz, voir Sobchack (1992).

⁹ A titre d'exemple, voir l'article de Mathijs (2003) consacré à la réception des films du réalisateur canadien David Cronenberg, que la critique lie au thème du SIDA sans que cette interprétation ne soit partagée par le cinéaste. La conclusion de Mathijs me semble cependant inaboutie. Si l'auteur montre bien le travail des critiques consistant à extraire d'une œuvre sa signification en fonction de leurs propres préoccupations, il n'explicite pas le fait qu'ils appartiennent non seulement à une profession spécifique ayant ses propres normes, mais *in fine* à une réalité sociale plus large dont ils rendent compte via les œuvres qu'ils évaluent. En effet, comment comprendre une lecture sidéenne des films de Cronenberg sinon à travers la constitution de cette maladie en un objet public de débat et de controverse.

contextuel qu'ils insufflent à une œuvre filmique sa signification en la présentant comme son sens intrinsèque¹⁰.

Pour éviter le piège ainsi tendu par l'œuvre, les sociologues ont déplacé leur centre d'analyse en se focalisant non plus sur l'objet esthétique mais sur sa réception et ses interprétations par divers publics. Un grand nombre d'enquêtes a ainsi consisté à montrer quel(s) sens les différentes communautés de spectateurs, notamment de séries télévisées, attribuent à un produit culturel et quels liens affectifs cela instaure entre les médias et leurs consommateurs (Katz & Liebes, 1990 ; Pasquier, 1999 ; Esquenazi, 2002)¹¹. L'interprétation peut également être étudiée du côté de la production, comme l'a montré Sabine Chalvon-Demersay (2005 ; 2012) en analysant les adaptations télévisées de classiques littéraires. La mise en contexte des variations interprétatives d'une même œuvre permet à la sociologue de saisir « l'air du temps » d'une époque donnée, et notamment son rapport aux institutions¹².

Plus largement, l'investigation sociologique des objets culturels a pris, au fil des ans, des directions qui couvrent, et combinent souvent, la production, la diffusion et la réception des produits médiatiques et artistiques. Dans une veine marxiste, Walter Benjamin (2009) et Theodor Adorno (1964 ; 1997) examinent la culture propre aux sociétés de communication de masse en tant qu'industrie en l'abordant sous un angle économique et idéologique. Les offres culturelles y ressortent comme une expression de l'aliénation propre au système capitaliste. Cependant, en délaissant l'enquête empirique de la réception effective desdits produits, ces auteurs négligent le caractère négociateur entre tout objet médiatique et ses différents publics (Dayan,

¹⁰ C'est de cette manière que j'analyse l'interprétation de *La Nuit des Morts-vivants* par ses critiques. Voir notamment les chapitres 4 et 5.

¹¹ Une étude portant le titre explicite « *Toward a sociology of cult films : Reading Rocky Horror* » (Kinkade & Katovich, 1992) esquisse les comportements, observés par les chercheurs, des spectateurs de *Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975). Les auteurs donnent une définition du culte filmique comme étant la contrepartie séculière de son pendant religieux. Cette analogie non problématisée n'est pas inhabituelle en sociologie des médias (Maigret, 2002). Je n'adhère toutefois pas à une comparaison négligeant de faire la distinction épistémologique entre l'emploi savant de la métaphore « culte » appliquée aux productions médiatiques et celui du sens commun. Seul ce dernier usage devrait faire l'objet de l'investigation sociologique. Pour la question du « culte » liée à la réception de *Night of the Living Dead*, voir chapitre 5.

¹² Bove et Voirol (à paraître 2012) ont également investigué le rapport aux institutions de la société européenne contemporaine via l'émission *Nouvelle Star* et son équivalent allemand *Deutschland sucht den Superstar*. Au cœur de l'analyse se trouve les pratiques de l'évaluation publique des candidats par les membres du jury et les tactiques mobilisées par ces premiers pour préserver leur autonomie et identité individuelle.

1992 ; Hall, 1980)¹³. Pierre Bourdieu (1977) ne s'intéresse pas à la reproduction mécanique et à la diffusion massive des produits culturels (qu'il renvoie d'ailleurs aux effets aliénants propres à la « culture populaire »), mais au contraire à la question de la distinction des objets d'art, notamment la peinture et la littérature. Son étude porte sur la constitution des champs artistiques en sphères d'activité autonomes, en saisissant la particularité de leurs traits organisationnels. Ceux-ci consistent à nier tout intérêt économique en mettant en avant la valeur symbolique des objets pour les faire apparaître en tant que créations uniques détachées des contraintes matérielles. D'inspiration interactionniste, les études que Howard S. Becker consacre aux mondes de l'art visent également leur organisation sociale (1974 ; 1999 ; 2006 ; 2010). Considérés par lui en tant que réseaux, leurs traits organisationnels ont l'avantage d'être plus souples que la notion bourdieusienne des champs, qui souffre d'une certaine stase analytique¹⁴. Ainsi, pour qu'une œuvre puisse prendre forme et exister dans différents contextes sociaux selon les conventions en vigueur, elle nécessite la présence des agents humains, dont les actions concertées et les opérations d'étiquetage¹⁵ participent à sa diffusion et à sa reconnaissance.

¹³ Pour une critique des études en réception qui, en distinguant entre une lecture préférée, négociatrice ou résistante d'un produit culturel, restent trop schématiques et peu descriptives de l'acte interprétatif, voir Staiger (2000).

¹⁴ Bourdieu s'oppose à la méthodologie de Becker consistant à étudier l'intervention de toutes les personnes dans le processus qui constitue une œuvre (de l'artiste, au public, en passant par les mécènes, etc.) : « [le champ littéraire] n'est pas réductible à une *population*, c'est-à-dire à une somme d'agents individuels liés par de simples relations d'*interaction* et, plus précisément, de *coopération* : ce qui fait défaut, entre autres choses, dans cette évocation purement descriptive et énumérative, ce sont les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer » (1998 : 339). Par une analyse énonciative des discours critiques il est cependant possible d'identifier ces « relations objectives » qui intéressent Bourdieu. Au sein des articles, les règles et les normes propres aux « champs » (ce qu'est un film régional amateur de série B, ce qui est un film culte, etc.), formulées souvent de façon implicite et indirecte, se répètent parmi les journalistes, et pointent ainsi leur caractère socialement partagé. Par ailleurs, comme le note Jean-Pierre Esquenazi (2007 : 35), une grande quantité d'objets jouissant d'une valeur symbolique n'émerge pas dans les « champs » régis par l'économie du désintéressement. Le premier chapitre du présent travail montrera que la distribution de *La Nuit* était fortement axée sur la perspective de rendement en visant un marché (de seconde zone) précis. Cela n'empêchera pas le film d'être compris, dès sa sortie, par certains critiques en tant qu'« œuvre d'art » méritant une distribution socialement valorisante (voir chapitre 2). De même, en bénéficiant d'une projection au Musée d'Art Moderne de New York en 1970, le film passera du divertissement calculé par l'industrie à une consécration muséale inattendue. Afin de comprendre la constitution de la « valeur symbolique » d'une œuvre il faut l'extraire à l'immobilité des champs bourdieusien en montrant le caractère *dynamique* des processus sociaux.

¹⁵ Une approche en termes d'étiquetage, originellement développée par Becker au sujet de la déviance (1985), consiste à dévoiler l'existence de conventions esthétiques appliquées à un objet, qui permettent de le voir comme une œuvre d'art. Par un travail concerté, basé sur des normes collectivement partagées, il est alors « décidé » ce qui peut, ou ne peut pas, appartenir au monde de l'art. Une telle démarche a le mérite de saisir le caractère collectif d'une mise en valeur d'un objet, mais reste en revanche trop attachée à l'organisation normative d'une sphère d'activité. L'interprétation devient ici

La présence humaine, qui implique la division et la hiérarchie sociales du travail, soulève la question des différentes professions dans la promotion d'une œuvre. Cela touche directement aux opérations de médiation. Nathalie Heinich les a notamment étudiées du point de vue institutionnel en s'intéressant aux parcours effectués par les œuvres « entre l'atelier et le musée » (2009 : 10). Dans ses travaux, Antoine Hennion (1993a ; 1993b) reconnaît la force de la médiation de façon plus générale :

Hennion constate qu'entre l'œuvre et le public s'interpose une multitude de *médiateurs* ; ceux-ci peuvent être des acteurs sociaux légitimes, des savoirs, des activités, des objets, etc. Il s'agit dès lors de comprendre comment des publics s'emparent des objets à travers les médiations qui leur sont proposées pour en faire un tout cohérent et y appuyer leurs goûts et leurs croyances. Hennion nous engage donc à ne pas séparer les objets des sujets : si les premiers sont investis symboliquement par les seconds d'une façon ou d'une autre et si l'on veut comprendre cet engagement, il est de bonne méthode de considérer d'un même œil l'ensemble qu'ils forment (Esquenazi, 2003 : 89-90).

Malgré la sensibilité d'Hennion et d'Heinich aux différentes formes de médiation, leurs recherches n'ont pas montré d'intérêt spécifique aux processus de réception réservés aux œuvres dans l'espace public médiatique en examinant de près la figure des critiques et des journalistes culturels¹⁶. Tel est pourtant le défi que se donne la présente investigation en explorant le travail ordinaire des critiques de cinéma. Celui-ci consiste à *recevoir* un film pour en faire une évaluation de son

un acte collectif qui revient à certains acteurs sociaux. Le cas de *La Nuit des Morts-vivants* montre que le sens du film est configuré d'abord dans le rapport que la critique européenne établira entre son univers fictif et l'imagerie de l'actualité contemporaine (voir chapitre 4). L'approche beckerienne, fortement centrée sur les échanges entre les personnes appartenant aux mondes de l'art, néglige le versant sémiotique de l'interprétation : la signification émerge également *dans la relation* entre un individu singularisé et l'objet esthétique, c'est-à-dire dans le rapport entre un signe et un sujet historiquement ancré qui rend ce premier intelligible. Pour rendre compte de cet acte interprétatif, je m'inspire des travaux sémiotiques de Charles Sanders Peirce. Voir la partie II.2. de l'introduction.

¹⁶ Jean-Pierre Esquenazi (2001) et Philippe Gonzalez (à paraître en 2013) sont parmi les rares sociologues à s'intéresser véritablement à la médiation des critiques de cinéma. En histoire et communication audiovisuelle il existe une étude portant sur la réception française des films de George Romero (Le Pajolec, 2007). Cependant, la position tacite de l'auteur, consistant à tenir les films du cinéaste pour des commentaires sociaux, le conduit à une évaluation négative des coupures de presse ne voyant pas de messages politiques derrière la violence graphique qu'elles soulèvent. Ma propre démarche est plus proche de l'étude menée en *media studies* sur l'évolution de la controverse dans la presse britannique entourant la sortie de *Crash* de David Cronenberg (Barker, 2001). Une étude de l'impact du discours critique français sur la naissance dans les années 1960 d'un mouvement cinématographique, le cinéma Novo brésilien, a été menée en études cinématographiques et audiovisuelles (Figueirôa Ferreira, 2000). Sur la lecture académique des œuvres littéraires en tant que pratique sociale distincte d'une lecture « profane », une distinction qui me paraît trop schématique, voir Livingstone (1995).

contenu et de ses aspects techniques, présenter son rapport au genre ou à l'actualité, ou en proposer une interprétation. Or, ce faisant les critiques endossent le rôle de *médiateurs publics de sens* en agissant entre les deux pendants de toute œuvre : sa conception et son accueil dans le monde par des publics hétérogènes et dispersés. Les critiques touchent à ces deux pôles, qu'ils restituent dans leur propre discours, par le caractère intermédiaire de leur propre position. Ainsi, ils soulèvent à la fois les aspects organisationnels propres à l'industrie cinématographique (la planification, la production, la distribution) et les aspects qui ont trait à la réception du film auprès des spectateurs ordinaires (effectifs, imaginaires ou potentiels, mais néanmoins *présents* dans les discours critiques). Tous ces traits sont unis via l'acte interprétatif qui configure et cristallise la signification publique d'une œuvre en en offrant un cadre d'intelligibilité aux lecteurs des articles, et donc aux spectateurs possibles. C'est dans ce sens que les discours des critiques de cinéma peuvent être compris en tant qu'organismes publics d'événements¹⁷.

A titre d'exemple, dans la description médiatique initiale de *La Nuit des Morts-vivants*, son origine géographique, à savoir Pittsburgh, perçue comme inhabituelle car n'étant pas associée à la production cinématographique, était mise en avant dans la presse. En décrivant le marché visé par ce projet régional – les ciné-parcs et les cinémas de quartier – les journalistes anticipaient un certain type de public et donc une forme de réception calquée sur le destin habituel des films d'un tel classement (voir chapitre 1). L'accueil effectif de *La Nuit* – à la fois par les critiques et les spectateurs ordinaires – allait cependant modifier la distribution initialement prévue. La popularité persistante du film, aux USA et en Europe, conduira à sa programmation américaine dans des salles habituellement réservées au cinéma d'art et d'essai (voir chapitre 5). Ainsi, une approche praxéologique des discours critiques permet de coupler les dimensions explorées par les recherches sur la réception avec

¹⁷ Pour Dorothy E. Smith (2004 : 175), « organisateur » pointe le caractère dynamique et structurant des discours médiatiques, qui participent ainsi à l'organisation sociale de la pensée, des futurs échanges conversationnels, des documents écrits, visuels à venir, etc. Les critiques de cinéma possèdent en ce sens un avantage dont aucun spectateur ordinaire ne bénéficie : ils s'expriment devant un large lectorat auquel ils proposent un point de vue, qui n'est certes pas monolithique ni absolu, mais néanmoins *public*. En lisant un article, les lecteurs prennent connaissance d'un événement décrit de *telle* manière, depuis *cet* angle. Bien que cela ne suppose pas une réception passive d'un discours qui serait autoritaire, il demeure cependant une part contraignante dans cette forme de communication, car contrairement à une conversation ordinaire, celle-là n'est pas interpersonnelle. Par conséquent, la réponse des lecteurs est toujours secondaire au message médiatique, et le texte peut être considéré comme auto-suffisant (Jayyusi, 1991).

les opérations de médiation étudiées par Heinich et Hennion. Cependant, à la différence de ces deux auteurs, dont les travaux privilégient les arts consacrés (photographie, musique et peinture classiques, sculpture), la présente étude suit le parcours d'un film allant de son classement initial de divertissement populaire à une transformation progressive en une œuvre légitime et singulière, dont la popularité auprès des spectateurs ordinaires sera comprise par les critiques comme traduisant les angoisses d'une génération de jeunes citoyens désenchantés. Ainsi :

L'histoire d'une œuvre, c'est finalement l'histoire de ses voyages dans différents espaces sociaux. Sa situation initiale, qui résulte de son statut dans l'espace de production, est infléchie par ses rencontres, et par l'autorité des opinions qu'elle a suscitées (Esquenazi, 2007 : 46).

La trajectoire de *La Nuit des Morts-vivants* dans la presse américaine, en passant par la réception du film dans des revues françaises et britanniques, montre la métamorphose d'un produit prévu pour une consommation massive en un objet de distinction portant la marque d'un « auteur ». Par conséquent, quand bien même l'industrie cinématographique prévoit une diffusion et un marché circonscrits, les effets en réception peuvent déplacer l'œuvre, et cela de façon à la fois physique et symbolique. Lorsque ses projections publiques cessent, c'est dans les discours que le film continue à exister dans différents contextes médiatiques qui, en le mentionnant parmi les classiques génériques, confirment et réaffirment son appartenance à la tradition. Pour qu'un tel déplacement et une telle fixation du sens d'une œuvre puissent avoir lieu, l'acte interprétatif s'avère indispensable. Or, si les études sociologiques précédemment citées montrent bien le caractère collectif de la constitution d'une œuvre, il manque à ces analyses la prise en compte de la dimension proprement sémiotique de l'interprétation. Pourtant :

Le cinéma est, dans son existence sociale, inséparable des discours qu'il fait naître. Rapport social, il installe une nouvelle situation de communication qui a le film pour objet et pour enjeu. Dans ce cadre la critique joue un rôle déterminant. [...] Le critique, en rendant compte d'un film, le constitue en être de langage selon différentes modalités : en le racontant, en parlant du sujet qu'il traite, ou en valorisant un de ses aspects pour donner lieu à un développement qui s'y réfère (Olivier-René Veillon, cité dans Figueirôa Ferreira, 2000 : 67).

Face aux mouvements de la caméra, aux déplacements des acteurs, aux dialogues, au son, aux accessoires, aux couleurs, et ainsi de suite, le critique n'a que sa langue pour décrire ce qu'il vient de voir et d'entendre. Le langage se situe ainsi au cœur de l'interprétation filmique. C'est grâce à lui que le sens d'une œuvre peut être véhiculé, transmis et (re)produit dans différents contextes sociaux. Le sous-chapitre suivant vise à expliciter ma démarche et les outils méthodologiques me permettant de suivre un film depuis son émergence médiatique à sa transformation en un objet esthétique doté d'un sens politique. Dans un premier temps, je défendrai la pertinence d'une sociologie praxéologique des discours, et notamment son application aux études des médias. Dans un deuxième temps, j'évoquerai les études en herméneutique et la sémiotique développée par Charles Sanders Peirce, qui permettent de rendre compte de l'acte interprétatif. Enfin, je montrerai comment la sociologie peut appréhender les collectifs sociaux via une analyse séquentielle des discours médiatiques au sujet d'une œuvre fictionnelle.

II. Le cadre méthodologique et analytique

II.1. Sociologie praxéologique de discours (médiatique)

Bien que l'analyse de discours ait également intéressé des sociologues comme Michel Foucault (1969), Dorothy E. Smith (1974 ; 2004 ; 2005), Michel Barthélémy (1992 ; 1999 ; 2007) ou les ethnométhodologues (Jayyusi, 1991 ; McHoul, 1982), rares sont les approches qui reconnaissent pleinement le caractère praxéologique des textes en les abordant comme les traces verbales d'une pratique (Terzi & Bovet, 2005 ; Widmer, 1999b). Les analyses structuralistes d'inspiration saussurienne traitent les documents écrits en tant qu'entités inertes fermées sur elles-mêmes, ce qui implique inévitablement la décontextualisation des conditions pratiques de leur production. Dès lors, elles ne parviennent pas à accorder aux textes une origine sociale émanant de la présence d'acteurs historiquement ancrés dans le monde. De cette négligence découle la difficulté d'insérer les textes au sein d'un processus de relations sociales, préexistantes à leurs contenus mais dont les traces émergent, entre autres, dans l'effet que leurs auteurs visent à produire sur des lectorats spatialement

et temporellement dispersés. Les rédacteurs des textes peuvent en effet vouloir informer, divertir, persuader, avertir, manipuler, et ainsi de suite¹⁸.

A ce titre, la critique que Smith (2004) adresse à l'analyse de discours foucauldienne est son caractère théorique induisant un pouvoir écrasant des textes. En effet, en *présupposant* conceptuellement les relations sociales présentes dans un texte, Foucault néglige son usage effectif par des acteurs situés dans un temps et un espace. Bien que Smith partage l'avis du sociologue français sur le caractère structurant des textes (car, sans une forme déterminée, ils seraient incapables de donner suite aux actions coordonnées, pourtant indispensables pour une gouvernance institutionnelle)¹⁹, ainsi que son intérêt pour la manière dont les objets sociaux (institutions, idéologies, catégories de personnes, etc.) émergent au sein des documents écrits, elle considère cette émergence dans une veine praxéologique :

Working with a conception of discourse as social relations actively produced by people situated as they are and must be in the local actualities of their living calls for a formulation of “object formation” as an active, *and social*, process (p. 176).

Les documents écrits (articles de presse, directives et formulaires administratifs, codes juridiques, supports de cours, par exemple) sont conçus par Smith comme des « faits sociaux totaux » : ils encapsulent des expériences, des savoirs, des normes, des situations et des pratiques. Et s'ils sont pris en charge par des énonciateurs (institutionnels), ils sont toujours susceptibles d'être activés en aval, à toute fin pratique, par les acteurs sociaux dans les circonstances situées de leur propre vécu quotidien. C'est pourquoi, les textes ne constituent qu'une étape séquentielle de l'enquête ethnographique smithienne, qui vise *in fine* à élucider les articulations entre les expériences ancrées des sujets individuels et la complexité des réseaux institutionnels au sein desquels leurs activités sont insérées.

¹⁸ Dans son analyse de la médiatisation des campagnes électorales, Eliseo Verón (1989) distingue trois types de relations rhétoriques entre les énonciateurs politiques et leurs destinataires, c'est-à-dire électeurs potentiels. Les pro-destinataires s'identifient au programme politique présenté par un candidat, et l'effet que son discours vise à produire sur eux est celui de renforcement ; les anti-destinataires se situent dans le camp adverse et le discours revêt alors une forme polémique ; les para-destinataires – la part électorale la plus grande – sont des indécis, et le discours d'un candidat devient alors celui de persuasion. Cet exemple permet d'illustrer l'effet de réception d'un discours médiatique menant à des actions futures.

¹⁹ « The text itself is to be seen as organizing a course of concerted social action. As an operative part of the social relation it is activated, of course, by the reader but its structuring effect is its own » (Smith, 1993 : 121).

En considérant les textes non pas comme des entités statiques mais comme les traces discursives des faits et gestes des personnes insérées dans un temps et un espace socialement organisés, je rejoins l'analyse textuelle proposée par Dorothy E. Smith. Cependant, et contrairement à l'ethnographie institutionnelle développée par elle, ma propre recherche ne quitte pas le terrain discursif des recensions critiques. La sociologue canadienne s'intéresse à la médiation textuelle dans la mesure où celle-ci donne lieu aux actions concrètes des acteurs permettant aux institutions de se maintenir et de se modifier. Elle cherche à restituer le mouvement allant des expériences situées vers leur mise en forme textuelle qui à son tour organise l'agir circonstanciel²⁰. Mon propre terrain consiste à suivre l'évolution temporelle, spatiale et symbolique d'un objet culturel tel qu'il est rapporté et configuré dans la presse écrite. L'approche praxéologique entreprise ici vise à faire émerger, au sein même des discours soumis à l'analyse, à la fois l'organisation sociale du métier des critiques et le travail interprétatif de ces derniers consistant à lier l'œuvre évaluée au domaine cinématographique, au monde contemporain, aux spectateurs ordinaires, aux concepts, ou aux réflexions philosophiques.

II.1.1. Langage et société

Ma démarche²¹ s'inscrit dans une veine praxéologique d'analyse de discours développée par Jean Widmer (2004 ; 2010)²². Contrairement à l'analyse de contenu classique, qui cherche à dire de manière codifiée et quantifiée ce que les textes disent, Widmer envisage l'analyse de discours comme une démarche proprement sociologique, « si nous entendons cette dernière comme analyse des réalités socio-historiques en tant qu'ordre » (Widmer, 1999b : 206)²³. En effet, ne se limitant pas à

²⁰ Smith a consacré une grande partie de ses recherches à l'investigation de documents textuels en tant que processus de médiations institutionnelles, grâce auxquels les pratiques et les événements locaux acquièrent un statut factuel, et donc objectif, devenant virtuellement accessible à quiconque. Pour un bon aperçu de son approche, voir *Institutional ethnography : a sociology for people* (2005).

²¹ La raison pour laquelle je rédige le présent travail à la première personne tient au rapport réflexif que j'entretiens avec mon objet de recherche. C'est une manière de reconnaître ma propre médiation dans sa constitution et dans son analyse.

²² Cette démarche a été poursuivie par ses doctorants (Acklin Muji, 2007 ; Bovet, 2007 ; Gonzalez, 2009 ; Terzi, 2012), dont j'étais la dernière. Jean Widmer nous a quittés prématurément en février 2007. La présente recherche n'est pas uniquement une prolongation des thématiques initiées par lui, mais également un hommage à un travail intellectuel hors pair.

²³ Une partie des réflexions méthodologiques qui suivent est basée sur le manuel du cours *Théories de la communication sociale II* donné par le professeur Widmer à la Faculté des sciences économiques et sociales à l'Université de Fribourg jusqu'en 2006.

identifier les structures sémiotiques des discours, une approche sociologique vise également à analyser quelles catégories sociales sont ainsi mises en œuvre, dont le déploiement dans le temps conduit à l'étude des processus sociaux. Pour cela, il s'agit de décrire ce que les textes disent en mettant en évidence leurs ressources sociales et culturelles, et donc leurs savoirs sociaux. Dans une telle approche, le langage est considéré comme une ressource centrale pour les membres de la société. Non seulement il leur permet de communiquer dans toutes les sphères de leurs activités, mais également de se dire et s'attester mutuellement le sens de l'ordre social²⁴.

L'importance du langage dans la constitution des sociétés était déjà au centre des réflexions de Widmer dans sa thèse de doctorat :

Les relations entre langage et action sociale seront envisagées principalement sous deux angles. D'une part l'activité langagière est elle-même une action sociale, et d'autre part les activités, qu'elles soient langagières ou non, sont insérées dans un contexte qu'elles contribuent à constituer. Dans les deux cas, la modalité de ces relations sera examinée sous le double aspect de la dépendance et de la constitution : le langage dépend d'autres activités et d'un contexte social, tout en contribuant, en tant que partie de ce contexte et de ces activités, à leur organisation. Une dimension centrale de ces considérations concerne la fonction descriptive du langage : l'interprétation de ce qui est dit, repose essentiellement sur ce que nous faisons en disant, sur les pratiques sous-jacentes qui nous permettent de dire ce que nous disons (Widmer, 1986 : XX).

Cette approche est praxéologique dans le sens où la communication humaine est conçue en termes d'activités et de pratiques permettant aux acteurs sociaux de créer « un monde commun au moyen d'une action conjuguée » (Quéré, 1991 : 76). Parmi les courants sociologiques, l'ethnométhodologie²⁵ avait en premier reconnu au

²⁴ Le terme « membre » avait été défini par Garfinkel et Sacks ([1970] 2007) en référence à l'usage du langage de tous les jours : « Nous n'utilisons pas le terme [membre] pour référer à une personne, mais pour désigner la maîtrise du langage naturel, que nous comprenons de la manière suivante. Nous partons du constat suivant : le fait qu'on entende quelqu'un parler un langage naturel implique que l'on reconnaisse d'une manière ou d'une autre qu'il s'occupe de produire et de manifester objectivement une connaissance de sens commun des activités courantes en tant que phénomène que l'on peut observer et dont on peut rendre compte » (p. 436). L'intérêt ethnométhodologique pour l'usage quotidien du langage est inspiré du second Wittgenstein (Widmer, 1986).

²⁵ Les origines de l'ethnométhodologie remontent à l'ouvrage de Harold Garfinkel ([1967] 2007). Ancien élève de Talcott Parsons, Garfinkel avait remis en question la pertinence des analyses formelles en défendant l'idée que l'ordre social ne peut pas être compris d'un point de vue externe. Au contraire, l'ordre social se constitue quotidiennement à travers les actions concertées des membres d'une société. C'est la logique endogène desdites pratiques que la sociologie doit décrire, ce qui n'est pas possible avec les outils scientifiques exogènes de Parsons, qui ne décrivent finalement que la réalité définie par le sociologue (Garfinkel, 2002 : 95-97).

langage son caractère instituant pour les collectivités humaines²⁶. Ce faisant, cette approche préconise l'étude du social en prêtant une attention particulière au langage quotidien, dont l'usage n'échappe pas aux sociologues :

Cette orientation analytique comporte une critique sévère à l'encontre des courants dominants de la tradition sociologique qui usent du langage comme d'une ressource analytique transparente pour dire le social, au lieu d'en faire un thème d'investigation à part entière (Acklin Muji *et al.*, 2007 : 269)²⁷.

En francophonie, Jean Widmer, mais également Louis Quéré, sont parmi les premiers sociologues à avoir considéré le langage non comme un simple véhicule de transmission, mais comme une opération active de constitution de la réalité. Pour Quéré (1991 : 81), le langage est « une partie essentielle des réalités dont il parle » puisqu'il rend intelligibles nos expériences, nos émotions, nos pratiques. Ainsi, bien que les paroles soient toujours ancrées dans un temps et un espace, leur sens est informé par nos savoirs préalables et ouvre en même temps la voie aux pratiques et expériences futures. Le caractère à la fois indexé et réflexif du langage a permis à Widmer, dès ses premières recherches, de réconcilier la coupure épistémologique sociologique habituelle entre le particulier et le général en les considérant comme une élaboration mutuelle²⁸. Pour ce faire, il a généralisé les concepts ethnométhodologiques de l'indexicalité et de la réflexivité :

²⁶ En philosophie du langage, cette thèse avait été soutenue par Austin ([1962] 1970). Dans le langage, il identifie des « énonciations performatives » qui ont un pouvoir institutionnel et sans lesquelles certaines cérémonies, tel le mariage, ne peuvent pas être ratifiées. Austin montre ainsi que les actes de parole sont intimement liés au contexte de leur formulation, dont les conséquences sont proprement sociales.

²⁷ « Que vaudrait *Le Suicide* d'Emile Durkheim si nous ne disposions, avant d'ouvrir son livre, de la notion de suicide ? L'explication sociologique de l'ordre social semble irrémédiablement baigner dans ce même ordre social. Dans le jargon ethnométhodologique, cela donne : il y a confusion entre le thème de l'explication et ses ressources » (Widmer, 2006 : 137). Pour une distinction entre « thèmes » et « ressources », voir Sacks ([1963] 1990) et Zimmerman & Pollner (1971). Dans le présent travail, les termes « thème », « thématique », « thématiquement » acquièrent deux sens. Le premier, le plus courant, désigne ce qui est propre à une narration : le sujet d'un récit. Le second vise à faire la distinction analytique entre l'usage ordinaire des catégories, des concepts, etc., et leur problématisation en tant que thèmes d'investigation. A titre d'exemple, afin de comprendre la raison pour laquelle le critique de *Variety* qualifie la scène du matricide dans *Night* comme « l'apogée incomparable de nausée », il faut thématiser les catégories des personnes impliquées dans cette scène en élucidant les savoirs sociaux ordinaires auxquels leurs liens relationnels se réfèrent (voir point 3.2.).

²⁸ Voir également l'article de Jeff Coulter (1996), où l'auteur cherche à réconcilier les deux sphères en étudiant l'usage quotidien des catégories « macro » (« la banque », « l'armée », « la bureaucratie », etc.). Cependant, bien qu'instructive, la proposition de Coulter se focalise essentiellement sur l'identification des catégories macrosociologiques des personnes (ou des nations) au détriment des catégories d'action. Ce sont en effet ces dernières qui lient entre elles les catégories individuelles et qui

Si l'indexicalité consiste dans le fait que nous ne connaissons le sens des expressions que dans le contexte de leur emploi, la réflexivité concerne ce sens. Si l'indexicalité fait que nous ne reconnaissons ce qu'est un meurtre, qu'en faisant appel aux éléments pertinents de la situation, éléments qui ne peuvent être prévus par la notion de meurtre, la réflexivité concerne le fait que nous soyons en mesure, dans ces circonstances de reconnaître un meurtre (Widmer, 1986 : 38).

En d'autres termes, le contexte est toujours informé par des savoirs sociaux qui lui précèdent et le dépassent, tout en participant à leur élaboration²⁹. Ainsi, le langage est un méta-social, c'est-à-dire une extériorisation du social à lui-même (Widmer, 1996). En effet, pour les membres d'une société il constitue une ressource sur laquelle ils s'appuient dans tous les domaines de leur vie quotidienne. Cela a conduit le sociologue à s'intéresser aux thématiques dites « macro », comme les processus sociohistoriques de l'auto-constitution et à l'auto-organisation des collectifs (nationaux), en étudiant notamment les controverses publiques et les votations des différentes aires linguistiques en Suisse dans l'espace public médiatique (2004)³⁰. Outre le programme ethnométhodologique, ses travaux ont été influencés par les études socio-sémiotiques des médias d'Eliseo Verón (1983a ; 1983b ; 1985)³¹ ainsi que

permettent d'envisager des actions futures. « Seule la prise en considération de l'orientation des pratiques permet de les objectiver et d'en comprendre le *telos*, la configuration que les pratiques contribuent à compléter » (Widmer, 2006 : 142).

²⁹ Widmer conçoit le sens comme une configuration : « Toute configuration est une forme formante dans la mesure où elle participe de l'auto-institution du sens des pratiques, de l'ordonnement des éléments indexicaux. Toute configuration est aussi une forme formée : une table est toujours nouvelle (en tant qu'objet donné à un moment d'une pratique) et toujours déjà connue, puisque sans la notion de table il n'y a simplement pas de table dans l'expérience. Or cette notion est apprise tout comme le média du journal est appris. Elle fait partie du fond, des ressources implicites mises en œuvre pour identifier cette table particulière. Notre but pratique est en général tourné au mieux vers la table, très rarement vers nos compétences qui permettent de l'identifier. Il n'y a donc aucun mystère à ce que les éléments qui forment notre notion de table ne soient pas conscients dans nos pratiques ordinaires. De même, nous lisons le journal pour « savoir ce qui se passe » et non pour objectiver ce qu'est notre journal, notre lecture du journal » (Widmer, 1998).

³⁰ Widmer reproche à l'ethnométhodologie de « n'avoir spécifié que négativement le lieu d'où elle parle, comme position alternative, asymétrique et incommensurable par rapport à la sociologie « ordinaire » » (2004 : 173). Lui-même la considère cependant comme une sociologie générale qui « doit sa radicalité au fait d'avoir problématisé cette assomption implicite de toute approche sociologique : l'existence des faits sociaux. Elle propose de considérer la facticité, l'objectivité, l'identifiabilité des faits sociaux non comme des données, mais comme des problèmes » (Widmer, 1986 : XXIII). C'est la raison pour laquelle il a transposé le programme ethnométhodologique sur l'étude de l'auto-constitution des collectifs sociaux.

³¹ Il faut cependant soulever la différence entre les travaux de Verón et leur usage par Widmer : « Les formulations initiales de l'analyse énonciative par Eliseo Verón visaient avant tout à proposer de nouveaux instruments pour analyser le positionnement des titres de presse. Dans ses recherches, Jean Widmer a davantage mis l'accent sur la façon dont un média propose à son public un rapport spécifique à une situation éventuellement problématique. Le discours médiatique ne peut donc pas être réduit à une représentation du monde. Il s'agit au contraire d'une véritable médiation au terme de laquelle aussi bien le monde que le public auront été transformés » (Acklin Muji *et al.* 2007 : 273).

par l'analyse des catégorisations élaborée par Harvey Sacks (1974 ; 1995). J'aborderai l'apport de leurs travaux respectifs dans ma propre recherche dans les deux prochains points.

II.1.2. Analyse énonciative des médias

Si le langage et les actions sociales s'élaborent mutuellement, comment peut-on comprendre le texte comme la trace d'une pratique ?

C'est d'abord le lire comme un lecteur ordinaire pour en établir le sens. Ensuite, se demander ce qui constitue ce sens, autrement dit adopter la posture du lecteur analytique. Ainsi, on se demande qui prend en charge ce sens et en quelle qualité (l'énonciateur). [...] S'agit-il d'une nouvelle, d'un commentaire, du discours rapporté d'un politicien ? Ces questions permettent de décrire comment parle le discours : assume-t-il une prétention à informer, à commenter ou à agir politiquement ? Expliciter l'énonciateur revient du même coup à expliciter aussi à quel titre ce discours s'adresse à son lecteur implicite (le destinataire). Pour répondre à ces questions, nous examinons ce qui est dit. Or ce qui est dit est toujours aussi une description possible du monde (la référence ou monde possible). Autrement dit, analyser un texte comme pratique, c'est y découvrir les traces de sa production comme sens et l'anticipation de sa lecture comme proposition de lire le monde d'une certaine manière (Widmer, 1999a : 8)³².

La tâche sociologique consiste alors non à expliquer ou à interpréter, mais à décrire « les ressources et les procédures mises en œuvre par les agents sociaux pour produire l'intelligibilité des situations, des phénomènes sociaux et des cours d'actions qu'ils déploient » (Terzi, 2000). Une approche praxéologique de discours s'intéresse par conséquent non seulement au contenu, c'est-à-dire à l'énoncé, mais surtout à la manière dont celui-ci est formulé, à l'énonciation. Inspirée de la sémiotique pragmatique de Charles Sanders Peirce, la socio-sémiotique développée par Eliseo Verón (1980 : 61) considère que « tout système signifiant, dans son fonctionnement, renvoie à un « monde » (qu'il soit posé comme réel ou imaginaire, matériel ou idéal, etc.) » :

³² « Cette attitude suppose d'adopter la posture d'un lecteur analytique, un lecteur qui ne juge pas de la vérité, de la cohérence ou de la valeur de ce qui est dit, mais qui examine les prétentions de vérité, les effets de réel, les agencements divers qui permettent aux discours et à leur réception de présenter une version du réel cohérente et valable dans leurs propres termes » (*ibid.*, p. 7). Cette posture analytique est directement empruntée à ce que Garfinkel et Sacks (2007 : 441) nomment « l'indifférence ethnométhodologique ».

Peirce a fondé la sémiotique, et du même coup a défini son enjeu théorique fondamental : celui des rapports entre la *production du sens*, la *construction du réel*, et le *fonctionnement de la société* (*ibid.*, p. 74).

De ce fait, tout discours doit être envisagé dans un rapport social en tant que « dispositif d'énonciation », à savoir une configuration triadique interdépendante entre un énonciateur, un destinataire et l'objet de la conversation (Verón, 1984). Appliqué aux médias, ce dispositif est composé de l'image que l'énonciateur institutionnel a de lui-même et de ce qu'il dit, de l'image qu'il a de son destinataire (souvent anonyme dans les communications de masse à distance), ainsi que du monde social qui les unit, et la relation que cela instaure entre eux, via l'objet du discours. L'énonciateur et le destinataire du discours journalistique sont souvent implicites – c'est un discours à la troisième personne à propos de « l'actualité »³³. Le journaliste ne parle en général pas en son nom propre, mais au nom de l'institution médiatique.

Dans le cas de *La Nuit des Morts-vivants* il s'avère cependant que les critiques les plus choqués par le film à sa sortie tendent à exprimer leur avis personnel, à la première personne, étant manifestement outrés dans leur propre expérience de spectateur (voir le point 2.3. et le chapitre 3). En revanche, les journalistes y détectant une métaphore sociale sont plus distanciés dans leur formulation – prêtant au film la signification qu'ils y décèlent en la présentation comme étant objective (voir chapitre 4). De même, les critiques rejetant *La Nuit* dressent dans leurs comptes rendus une image dévalorisante des spectateurs sollicitant de tels divertissements. Or, lorsque le même film sera compris par les critiques comme une allégorie politique, ses spectateurs seront présentés comme un public politisé (voir la conclusion du chapitre 5). Ces exemples montrent que le sens d'un discours médiatique est configuré par ces trois composantes énonciatives : lorsque l'une d'elle change, c'est alors toute la configuration qui se voit modifiée. Une compréhension

³³ Il est important de préciser que l'énonciateur n'est pas un émetteur réel, mais une entité discursive. En effet, le même émetteur peut dans des discours différents, ou à des moments différents du même discours, construire des énonciateurs différents. De même, il faudrait plutôt parler *des* destinataires puisque le même quotidien peut avoir des publics très variés, qui achètent et lisent le même journal pour des raisons différentes. Pour prendre un exemple télévisé, on peut regarder *Les feux de l'amour* parce qu'on aime l'intrigue, parce que cela nous détend après une journée de travail, etc. D'ailleurs, le profil des destinataires peut varier fortement avec les rubriques (internationale, économique, régionale, culturelle, etc.). Le destinataire n'est pas le récepteur réel. C'est une image dans le texte de celui à qui le message est destiné.

triadique des discours (médiatiques) permet ainsi de dépasser les études inspirées de la linguistique saussurienne, qui se focalisent sur les contenus des textes et les rapports internes entre les textes, en y ajoutant la dimension proprement sociale de la production et la réception des documents (écrits, audiovisuels, etc.). Les textes ne peuvent pas être dissociés des autres pratiques quotidiennes, car ils participent à et font partie de leur constitution, intelligibilité, reproduction et modification.

Toute énonciation est toujours indexée sur le temps : circonstanciel pour une conversation, il est quotidien pour un journal, atemporel en mathématique, et ainsi de suite. L'énonciation est également toujours indexée sur le lieu. Dans la phrase « Viens ici ! », le déictique « ici » ne peut être compris que dans le cadre de son énonciation pour les acteurs impliqués dans un échange conversationnel. C'est cette indexation géographique et temporelle du discours médiatique qui explique (en partie) la raison pour laquelle le sens d'une manchette peut paraître obscur quelques mois seulement après son affichage public. Dans le cadre de la présente recherche, il y a jusqu'à quarante ans de différence entre les articles de presse que j'analyse et moi. Un éloignement temporel aussi important devient de ce fait une séparation d'ordre culturel. J'aimerais prendre cette occasion pour thématiser cet écart.

Être membre d'une société signifie que l'on participe à la (re)production et aux changements de l'ordre du monde social, dont les pratiques sont rendues intelligibles et racontables au travers du langage naturel. Une part implicite fondamentale que celui-ci véhicule est le savoir social que les membres d'une société partagent entre eux. Selon cette définition, il devient clair que je suis étrangère à la société dans laquelle ces textes ont été produits, étant donné que : l'anglais n'est pas ma langue maternelle, je ne suis pas Américaine, et ma lecture des *données* n'est pas contemporaine à leur publication en tant qu'*articles de presse*³⁴. Cette triple négation pourrait, *a priori*, être entendue comme un obstacle analytique. Or, il suffit d'en renverser le raisonnement pour que le fossé me séparant de la presse américaine de la fin des années 1960 devienne l'un des thèmes centraux de mon investigation. Cet écart s'avère en effet être une donnée précieuse pour une analyse praxéologique de l'énonciation :

³⁴ Il existe donc une différence fondamentale entre une lecture s'inscrivant dans la problématique d'une recherche et une lecture spontanée d'un lecteur ordinaire contemporain aux articles traités ici-même.

L'apport principal de cette approche consiste à considérer que les textes sont irréductibles aux seuls messages qu'ils véhiculent. Ils gardent les traces des conditions pratiques de leur énonciation. Dans cette perspective, le travail des sociologues et des historiens pourrait être assimilé à celui d'archéologues, tâchant de reconstituer des pratiques passées à partir des traces qu'elles ont laissées (Terzi, 2000).

Si certains éléments évoqués dans les articles analysés ici manquent d'intelligibilité aujourd'hui, c'est précisément à cause de leur enchevêtrement *inévitablement* indexical dans un temps, un lieu et des pratiques, dont les comptes rendus journalistiques deviennent des médiateurs textuels. On comprendra ainsi aisément que le sens des descriptions est toujours une configuration locale³⁵. La thématization de cette indexicalité passera dans mon travail par les termes, concepts, lieux ou personnes dont l'évocation me semble être problématique pour les lecteurs (francophones) contemporains. Il s'agit d'une double opération : rendre intelligible ce qui ne l'est plus, ou qui ne l'a jamais été pour un public non averti (par exemple les références cinématographiques du genre), et, parallèlement, montrer que les articulations de la logique interne des textes prennent leur source dans le savoir social partagé entre le corps journalistique et son lectorat implicite contemporain.

Si les médias de masse, « en tant qu'objectivation de l'échange culturel » (Widmer, 2004 :83), sont lus, regardés ou écoutés, et donc reçus de manière régulière, c'est parce qu'ils sont issus de la même société qui les consomme. En d'autres termes, si un journal veut maintenir son existence, son « intentionnalité communicationnelle » doit s'appuyer sur un référent commun partagé entre lui et ses

³⁵ L'article d'Emanuel Schegloff (1972) illustre brillamment ce point. Une distinction terminologique doit être faite ici. Au sein du présent travail, le terme « local », ou « localement », acquiert deux sens. Le premier est celui attaché au mot par le sens commun, et qui désigne ce qui est propre à une région donnée. J'emploie ce terme lorsque j'évoque les origines de *Night*, ou lorsque cela est fait par les textes soumis à l'analyse. Les journalistes et les critiques peuvent procéder à cette évocation de manière explicite –lorsque, par exemple, un article oppose Pittsburgh à Hollywood, ou implicite lorsque la « régionalité » fait partie intégrante du rapport entre un support médiatique et son lectorat privilégié avec lequel il partage une proximité spatiale. A titre d'exemple, « Philadelphia bans movie made here » (annexe III.51.) est un titre déictique destiné à un lectorat implicite qui doit savoir ce qu'« ici » signifie dans le contexte (géographique) de sa lecture. Le second sens est d'inspiration ethnométhodologique. Il implique que tout phénomène à investiguer est une production toujours et d'abord élaborée dans un temps et un lieu précis. Son organisation sociale est donc endogène. Ainsi, à la règle énoncée par Durkheim suivant laquelle la posture sociologique consiste à considérer les faits sociaux comme des choses, Garfinkel avait répondu que ces « choses » ne sont pas externes aux activités des membres, mais sont au contraire élaborées par eux et pour eux de manière indexicale à toutes fins pratiques. Cela ne veut toutefois pas dire que les membres ne considèrent jamais les faits sociaux comme des entités indépendantes de leurs pratiques, mais que la sociologie, afin de décrire et de comprendre la constitution de l'ordre social, doit problématiser l'intelligibilité ordinaire du monde qui procède à cette externalisation, voire à la réification, desdits faits.

publics – le monde social qu'ils habitent (Scannell, 1994)³⁶. Pour fidéliser leurs lecteurs, les journaux se distinguent entre eux à la fois par leur contenu (l'énoncé) et par la manière dont ce contenu est formulé (l'énonciation). Schématiquement, au niveau du contenu, un journal de référence donnera la priorité aux événements politiques, souvent internationaux, et aux institutions. Un journal de boulevard se consacrera davantage aux faits divers et au sport. Devant la masse d'informations brutes qui arrive dans les rédactions, tout média se trouve dans l'obligation de trier les événements qui se produisent dans le monde, mais la hiérarchisation des pertinences (ce que l'on publie, ce que l'on met à la Une) est un choix rédactionnel (Mouillaud & Tétu, 1989)³⁷. Celui-ci dépend du rapport concurrentiel à d'autres médias, du profil du média en question, des événements survenus dans le monde et du rapport que le journal entretient avec ses destinataires implicites. A titre d'exemple, les articles de mon corpus consacrés à George Romero ou à *La Nuit des Morts-vivants* sont clairement surreprésentés dans les quotidiens de la ville de Pittsburgh – la ville où ce film et son successeur *Dawn of the Dead* ont été produits. La place que George Romero s'est progressivement vu octroyée dans la cinématographie américaine est devenue une source de fierté locale, reflétée dans les articles au sujet du réalisateur³⁸.

Au niveau de l'énonciation, Verón (1983b) distingue entre trois modalités, non exhaustives, selon lesquelles les médias peuvent s'adresser à leurs publics. Ce faisant, ces médias proposent une certaine manière de comprendre le monde. C'est donc ici que la véritable médiation journalistique a lieu. Selon la position pédagogique, les énonciateurs et les destinataires sont considérés comme étant inégaux. Dans une telle configuration, l'énonciateur est celui qui montre, explique et conseille, et le destinataire est celui qui en tire profit dans le but de s'informer. C'est un discours de complémentarité entre ceux qui détiennent le savoir et ceux qui peuvent en bénéficier. La position distancée induit une certaine symétrie entre l'énonciateur et le

³⁶ Verón (1984) appelle « contrat de réception » le rapport marchand entre les médias et leurs consommateurs. Je lui préfère cependant la définition de Paddy Scannell, qui est moins statique que le terme « contrat » et suggère le caractère évolutif de la communication.

³⁷ Par ailleurs, l'emplacement de la même nouvelle dans des rubriques différentes selon le journal (régionale, politique ou économique) suppose une autre manière d'en rendre compte, et donc d'en décrire les éléments principaux. Les opérations de tri et de distribution informationnelle révèlent, à elles seules, le rôle de *médiateur* des médias de masse, puisqu'en se chargeant de présenter un événement à ses publics, ils le *représentent*.

³⁸ Sur la constitution de mon corpus, voir la partie III. de l'introduction.

destinataire. En affichant une certaine manière de voir les choses, l'énonciateur incite le destinataire à adopter le même point de vue. C'est la raison pour laquelle cette énonciation distancée revient à proposer au destinataire une relation où l'énonciateur et le destinataire partagent certaines valeurs culturelles³⁹. La troisième position schématisée par Verón est celle de la complicité, où le rapport entre l'énonciateur et le destinataire se veut amical entre un moi et un toi inclusifs. C'est un rapport de symétrie, où l'indiciel prime sur le symbolique⁴⁰.

Dans la réception médiatique de *La Nuit des Morts-vivants*, se sont notamment les revues spécialisées européennes, telles *Sight and Sound*, les *Cahiers du Cinéma* et *Positif*, qui proposent en premier une lecture métaphorique du film en le concevant comme une forme d'expression d'un auteur singularisé (voir chapitre 4). Ils instaurent entre eux et leurs lecteurs un rapport de connaissance partagée du médium cinématographique, présenté comme un art. En revanche, les quotidiens américains se tiennent initialement plus proche d'une lecture générique, et les catégories d'évaluation des journalistes se calquent davantage sur celles de l'industrie cinématographique et de la consommation (voir chapitres 2, 3 et 5)⁴¹. Ces deux exemples montrent des propositions médiatiques différentes du rapport au cinéma : divertissement ou source de réflexions sur le vivre ensemble. Cette dernière remarque me conduit à introduire l'analyse des catégorisations via le cas d'étude concerné.

II.1.3. Analyse des catégorisations

La lecture politique de *La Nuit* a été possible grâce aux catégories de ses personnages fictifs transposées par les critiques sur la société américaine

³⁹ Les journaux de référence, tel le quotidien suisse *Le Temps*, adoptent cette posture distancée face au monde dont ils rendent compte. C'est un discours à la troisième personne, qui est également un discours institutionnel. Dans l'affaire Fritzl, les titrages à la Une dans *Le Temps* et *Le Matin*, un quotidien de boulevard suisse romand, n'étaient pas identiques. Le premier en faisait une lecture institutionnelle, celle de la nation autrichienne face à une nouvelle affaire de séquestration. Un tel encadrement présage déjà des solutions qui sont également d'ordre collectif. En revanche, *Le Matin* titrait du point de vue d'un père et de sa fille, donc à un niveau de proximité relationnelle, sans préciser le lieu géographique, ni la collectivité impliquée. L'encadrement était celui d'un fait divers, celui du choc et du hasard, qui peut arriver n'importe où et à n'importe qui.

⁴⁰ Par exemple les magazines pour adolescents ou les chaînes musicales s'adressant à des jeunes personnes. Sur la distinction peircienne entre indice, icône et symbole, voir la partie II.2. de l'introduction.

⁴¹ Les trois positions identifiées par Verón (pédagogie, distance, complicité) ne sont que des schémas. Une même chaîne de radio, et le même magazine peuvent adopter au moins ces trois positions suivant le sujet abordé, la rubrique, et ainsi de suite.

contemporaine. Le petit-bourgeois, son épouse frustrée et leur fille contaminée, le héros afro-américain, le shérif et sa troupe de tireurs ont tous été attachés par différents commentateurs du film aux catégories sociales existantes⁴². Dans l'analyse sociologique de discours, les catégorisations tiennent une place centrale parce qu'elles permettent de rendre compte de la manière dont un texte fait des liens non pas entre des éléments grammaticaux, mais entre différents éléments sociaux (institutions, personnes, collectifs, nations). Ce faisant, le texte produit une description possible du monde en reflétant les pratiques des individus singuliers et collectifs. En sociologie, l'analyse des catégorisations a constitué un thème de recherche majeur chez Harvey Sacks⁴³, qui examine la manière dont l'emploi des catégories par les personnes dans des conversations ordinaires dévoile la constitution, la réaffirmation ou la modification (Sacks, 1979) des normes et des règles, bref, de l'ordre social. Pour une approche praxéologique des catégorisations, la contribution sacksienne est importante :

Plutôt que d'ordonner des significations sur une « carte » ou un autre assemblage de composants sémantiques, il [Sacks] explicite les relations naturelles que toute catégorie entretient avec d'autres catégories. Ce pas est décisif parce qu'il permet de ne pas voiler l'ordre du sens en le recouvrant d'un ordre théorique *a priori*. [...] [Sacks] met en évidence que les catégorisations font sens par la pertinence pratique *in situ* des liens entre catégories dans le cadre d'un dispositif. C'est parce que le discours explicite partiellement ces liens entre catégories, qu'il contribue de manière décisive au sens d'ordre que reconnaissent les membres d'une société (Widmer, 2005).

Ainsi, dans nos descriptions quotidiennes des objets et des personnes, nous effectuons des choix qui sont socialement pertinents. Sacks (1974) illustre ce point avec une description faite par une fillette de trois ans : « The baby cried. The mommy picked it up ». Banale au premier abord, cette phrase encapsule une grande quantité

⁴² Quant aux morts-vivants, ou zombies, les ouvrages sur leur sens métaphorique comme figure de fiction occidentale ont explosé depuis le milieu des années 2000. En suivant la conjoncture de la renaissance du genre dans un cadre cinématographique plus *mainstream*, conduisant à l'introduction des zombies dans la culture populaire en général, ces publications ne concernent pas exclusivement les films de Romero. A titre illustratif, voir Iaccio (1994), Duclos ([1994] 2005), Paffenroth (2006), Thoret (2007), Bétan & Colson (2009), Drezner (2011), Moreman (2001).

⁴³ Sacks affiche un intérêt pour les catégories sociales dès sa thèse de doctorat (1966). Consacrée aux appels téléphoniques à un Centre de prévention du suicide, l'étude montre que le recours à une aide institutionnelle, et donc impersonnelle, par les personnes suicidaires pointe l'absence de soutien, normativement attendu à la fois par les appelants en détresse et les appelés institutionnels, auprès des personnes émergeant dans les échanges téléphoniques comme des catégories relationnelles de proximité (parents, amis, conjoints). Pour un aperçu de la démarche de Sacks, voir Bonu *et al.* (1994).

de savoirs sociaux. Premièrement, pour décrire la scène observée, la fillette sélectionne ce que Sacks nomme une paire relationnelle standardisée. En effet, « bébé » et « maman » se définissent mutuellement : il n'y pas de mère sans enfant, et vice versa. A partir de ces deux catégories, Sacks formule deux règles générales. La première, la règle d'économie, indique qu'une personne peut être identifiée à partir d'une seule catégorie pour la tâche en vue. Lorsqu'elle a été sélectionnée, elle rend une autre catégorie du même dispositif conditionnellement pertinente. Cela constitue la seconde règle identifiée par Sacks, qu'il nomme la règle de congruence.

Deuxièmement, cette description contient une norme. Quand un nourrisson pleure, il est considéré comme normal que sa mère le console. Cette norme peut être vérifiée par la négative. En effet, si la mère avait ignoré son enfant pleurant, elle aurait couru le risque d'attirer des regards réprobateurs sur son comportement. De telles réactions suggèrent l'existence des attentes normatives, et donc morales, vis-à-vis de nos différentes catégories sociales auxquelles des actions appropriées sont attachées (Jayyusi, 2010). Une troisième remarque dégagée par Sacks à partir de cet exemple est que les actions ne contiennent pas seulement des normes, mais également une forme narrative. Nous faisons des inférences à partir des événements organisés de façon séquentielle ainsi qu'à partir des catégories employées dans la description de ces mêmes événements (Sacks, 1995 : 116). En effet, les catégories sont « riches en inférences » : une grande part de nos savoirs sociaux est logée dans les catégories (Sacks, 1995 : 40). En d'autres termes, il suffit de savoir qu'untel est un père, sans le connaître personnellement, pour faire des suppositions sur son comportement (Sacks, 1966 : 42).

L'exemple du bébé permet de voir que les catégorisations n'ont pas une fonction exclusivement cognitive et nominale, elles servent également et surtout à l'action (ici, la consolation d'un nourrisson par sa mère). C'est à ce titre que l'on peut émettre une critique à l'égard de l'approche sacksienne, consistant à identifier les catégories, au lieu de mettre les pratiques au cœur de l'observation :

Cette perspective ne laisse pas seulement échapper le fait massif que les catégorisations de personnes dépendent de la catégorisation d'une action conjointe, en particulier d'une action énonciative. Elle peut aussi conduire à une conception non relationnelle des catégories, qui oublie, pour garder l'exemple de Sacks, que le « bébé » est identifié comme « bébé de... », la « mère » comme « mère de... » et que ces relations internes aux deux

catégories sont constitutives, avec d'autres, du dispositif de catégorie famille. Négliger le caractère relationnel des catégories conduit également à ne pas faire attention aux aspects conceptuels des catégories et à privilégier leur fonction d'identification. [...] Le dispositif d'action conjointe permet aux membres de rendre compte de la coordination des actions, éventuellement à distance dans le temps et dans l'espace (Widmer, 2001 : 228)⁴⁴.

Dans leur mise en forme textuelle, les actions s'articulent autour des temps, des déictiques, des pronoms et des catégories sociales, bref, des références au monde quotidien qui débordent le contenu textuel et préexiste à sa rédaction. En d'autres termes, tout ce qui est dit *par* un document écrit n'est pas contenu *dans* ce document. Cette remarque concerne tout autant un film de fiction. Lorsque, dans la scène finale de *La Nuit des Morts-vivants*, le corps du héros noir (Ben) est trainé vers le feu par des hommes armés exclusivement blancs, certains critiques ont présenté cette scène comme faisant *inévitablement* penser au lynchage des Afro-Américains. Ce n'est donc pas uniquement l'identification de ses personnages fictifs qui rend cette scène intelligible, mais également, et surtout, ce qu'ils font. C'est via le traitement du corps de Ben qu'une pratique raciste est identifiée par les spectateurs professionnels. Un autre exemple montre comment la scène où Ben tue son rival blanc (Harry Cooper) est « expliquée » par des circonstances historiques :

For his part, Ben is intelligent and proud but has a destructive anger (surely felt by many Black Americans in the 1960s) summering inside him (Fallows & Owen, 2008 : 26).

Les auteurs justifient l'acte de Ben par la rage *inférée* par eux comme étant ressentie par une catégorie sociale poussée à commettre des actes de violence envers ses oppresseurs.

Dans une restitution parlée ou écrite d'un film (composé de sons, de gestes, de mouvements, de couleurs, de lieux, etc.), certaines de ses composantes sont nécessairement négligées, puisqu'il existe toujours un écart entre l'expérience brute et sa description codée, c'est-à-dire linguistique. La rédaction d'une critique de cinéma procède à la sélection d'éléments considérés comme les plus pertinents pour évaluer l'œuvre. Or, cette sélection est profondément influencée par l'acte interprétatif. Afin de montrer la justesse de son indignation devant *La Nuit*, le

⁴⁴ « L'usage d'une catégorie d'action ouvre un ensemble de relations possibles avec des catégories, des objets, d'autres actions, etc. » (Widmer, 1999b : 196).

journaliste de sa première critique nationale dans *Variety* ne restitue du film que ses scènes les plus violentes en teignant sa description d'adjectifs de dégoût et d'écœurement (voir point 3.2.). En revanche, le journaliste du magazine culturel new-yorkais *inter/VIEW*, tenant le film pour une œuvre d'art, s'attarde longuement sur son contenu afin de convaincre ses lecteurs de la qualité du film (voir point 2.3.). Les catégories sociales abordées ci-dessus ont passé par l'acte interprétatif des critiques pour donner à *La Nuit* ses diverses significations, et c'est à l'interprétation que la partie suivante sera consacrée. J'y mentionnerai les travaux de Wolfgang Iser, de Hans Robert Jauss et de Paul Ricœur, et terminerai avec quelques notions sémiotiques de Charles Sanders Peirce, en passant par l'approche esthétique du structuraliste pragois Felix Vodička.

II.2. Recevoir et interpréter, pour une esthétique praxéologique

Dès sa publicisation, et donc son insertion dans des réseaux de médiation, l'œuvre devient un objet d'évaluation publique qui complète et prolonge les intentions initiales de ses créateurs à l'aune des critères d'évaluation esthétique en vigueur (Vodička, 1976). L'étude de la réception de *La Nuit des Morts-vivants* consistera à montrer la constitution progressive d'un film d'horreur de série B en un objet esthétique. L'acte interprétatif et la médiation des critiques sont centraux pour la configuration publique d'un tel objet. Ricœur, Jauss, Iser et Vodička partagent l'intérêt pour les opérations herméneutiques, qu'ils appliquent aux textes littéraires. La lecture, et donc la compréhension, est un acte qui dévoile l'existence des normes littéraires tout en portant en lui les germes de leur renouvellement. Cependant, seul Felix Vodička a pleinement reconnu la place du critique en tant que médiateur public légitimant l'intégration de l'œuvre dans la tradition. J'évoquerai son apport à l'esthétique de la réception telle que je la conçois ici, en la complétant avec quelques notions issues de la sémiologie pragmatique de Ch. S. Peirce. L'introduction des opérateurs peirciens de sens – indice, icône et symbole – permettra de mieux clarifier les différentes interprétations de *Night* puisqu'ils rendent compte de l'acte de voir, indispensable du médium cinématographique. Le degré de leur prégnance varie entre les comptes rendus, ce qui influence l'interprétant principal du film de chaque critique. Mais avant cela, je commenterai les travaux des deux principaux représentants de l'école de Constance, Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss. Ensuite,

j'introduirai brièvement la triple mimésis de Paul Ricœur, qui articule les liens d'interdépendance et de continuité entre l'œuvre et le monde qui l'accueille.

Pour Iser (2000), une œuvre se concrétise dans la relation entre le livre et son lecteur, un point qu'il partage avec Vodička (1976). L'ouvrage est activé par sa compréhension pro- et rétrospective effectuée au cours de la lecture⁴⁵. Chez Iser, l'interprétation est une forme de traduction transposant l'ouvrage vers un « répertoire » qui en déplace le sens. La nature de ce répertoire dépend de la visée de l'interprétation ainsi que des conditions dans lesquelles il est conçu. Puisque le « répertoire » n'est pas identique à l'œuvre, cela crée un écart qu'Iser nomme « espace liminal » – une sorte de tension que le lecteur cherche à apaiser via l'acte interprétatif, se rapprochant ainsi de l'œuvre. Ce raisonnement rappelle l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer, puisque les deux conçoivent la rencontre entre un texte et un lecteur comme une distance que l'acte de lecture vise à réduire⁴⁶.

En insistant sur la transformation permanente induite par les interprétations⁴⁷, Iser évacue entièrement la question de l'intention de l'auteur. Bien que Romero n'ait jamais pleinement adhéré à l'interprétation (voire à la surinterprétation) dominante de son premier long métrage, à laquelle ni lui ni l'équipe de tournage ne s'attendaient d'ailleurs, ses films ultérieurs consacrés aux morts-vivants ont nettement explicité la critiques sociale à l'encontre de la société américaine et ses institutions. *Dawn of the Dead* (1978) dénonce le consumérisme abrutissant ; *Day of the Dead* (1985) s'en prend au pouvoir militaire ; le clivage affligeant entre riches et pauvres est le thème de *Land of the Dead* (2005). Les intentions du réalisateur se sont donc accentuées, et ont été reconnues comme telles

⁴⁵ Cela ne concerne toutefois pas uniquement l'acte de la lecture. L'intelligibilité de toute activité a un caractère pro- et rétrospectif. En participant à une conversation ordinaire (Cicourel, 1973), en lisant un texte (McHoul, 1982), ou en regardant un film (Bordwell, 1985), nous procédons à un constant va-et-vient entre les informations dont nous disposons déjà et celles qui émergent au fur et à mesure du déroulement de cette même activité pour aboutir à un tout cohérent. Garfinkel (2007) nomme cette procédure la « méthode documentaire d'interprétation ».

⁴⁶ « Ce qui est fixé par écrit s'est détaché de la contingence de son origine et de son auteur et s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations. Des concepts normatifs, comme ceux qui seraient l'opinion de l'auteur et la compréhension du premier lecteur, ne représentent, en vérité, qu'une place vide qui se comble au gré des circonstances de la compréhension » (Gadamer, 1996 : 418).

⁴⁷ « Interpretation is an act of translation, the execution of which depends on the subject matter to be interpreted as well as on the context within which the activity takes place. Consequently, there are only variables of interpretation, conceived as iterations of translatability, and there can never be such a thing as *the* interpretation » (Iser, 2000 : 145).

par la critique⁴⁸. Il s'est ainsi instauré une sorte d'interdépendance interprétative entre le travail du réalisateur et la réception de ses films⁴⁹. De même, bien que la transformation permanente d'une œuvre soit virtuellement possible, le signe interprété tend dans la pratique à acquérir une signification stable, ancrée, précisément, *dans la pratique*. La notion peircienne d'interprétant ultime permettra de comprendre comment les « répertoires » d'Iser, et donc le sens d'une œuvre, peuvent se fixer (voir *infra*).

L'une des idées principales traversant l'ouvrage que Jauss (1975) consacre à l'esthétique de la réception est que la figure du destinataire, et donc la réception, est déjà partiellement inscrite dans l'œuvre. En effet, la lecture conduit inévitablement à une comparaison avec des œuvres passées et des normes génériques (p. 14). Jauss nomme « horizon d'attente » cette prise de connaissance du nouveau à l'appui de la tradition, qu'il désigne comme :

Le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte des trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (1978 : 54).

Les normes et les attentes des publics se modifient au fil du temps. Le cas de *La Nuit* montre que la mobilisation explicite des normes génériques par la critique peut se produire lorsque la nouvelle œuvre est perçue comme un ébranlement de ce qui est déjà connu (voir en particulier le point 2.3. ainsi que le chapitre 5). C'est lors de ces moments de *rupture* provoqués par la nouveauté que la redéfinition des normes existantes se produit⁵⁰. A la définition de Jauss, j'ajouterais que, étant inspirée de

⁴⁸ « Une fonction interprétative est assumée par chaque reprise, plus particulièrement par chaque retour que Romero opère lui-même sur son propre texte fondateur [*La Nuit*]. Par conséquent, *Dawn of the Dead*, *Day of the Dead* et *Land of the Dead* autorisent d'une façon plus explicite, directe et quelque fois impertinente, une lecture politique et eschatologique du thème des morts-vivants, selon un modèle textuel allégorique » (Pitassio, 2006 : 119).

⁴⁹ Cette correspondance n'est cependant pas toujours au rendez-vous, comme le montre la réaction de George Romero à l'égard de la réception de son dernier volet consacré aux morts-vivants : « My new film [*Survival of the Dead*], by the way, after its screening at Venice, was reviewed by a very respected critic who completely missed a major story point and subsequently criticized the film for having missed it. The film didn't miss it. He did ». Courrier électronique du 19 janvier 2010.

⁵⁰ « The relationship of the aesthetic norm to new works of literature is instituted by a dynamic tension through which a work often has the power to shift the norm in a direction different from that of the original norm » (Vodička, 1976 : 198).

l'herméneutique ricœurienne (voir *infra*) ainsi que de l'analyse praxéologique de discours (voir le point II.1.), je conçois le rapport entre « langage poétique et langage pratique » non pas comme une « opposition », mais comme une continuité et une élaboration mutuelle. En concevant la réception comme un processus sociohistorique, Jauss reconnaît le caractère dynamique et évolutif du même objet esthétique. Toutefois, l'intelligibilité changeante d'une œuvre doit être saisie non seulement dans son rapport à d'autres œuvres mais également dans un contexte social qui dépasse l'univers des ouvrages littéraires. Se tenir uniquement à une compréhension intertextuelle de la réception revient à négliger son ancrage social. De cette inattention découle une seconde faiblesse de l'ouvrage. L'auteur y mentionne les travaux de Vodička pour pointer le rôle joué par les critiques dans la médiation de sens (pp. 126-131). Cependant, il n'en tire pas de conséquences véritables dans sa propre démarche. Le point fort du livre est de concevoir la réception comme un mouvement historique à la rencontre de publics toujours nouveaux ; son point faible est de ne pas thématiser le caractère social et hiérarchique de la constitution du sens public d'une œuvre⁵¹.

La figure publique du critique et de son impact sur le destin d'une œuvre n'a pas non plus été investiguée par Paul Ricœur. L'intérêt que je porte à son herméneutique phénoménologique tient alors à l'interdépendance établie par le philosophe entre fiction et réalité :

Du point de vue herméneutique, c'est-à-dire du point de vue de l'interprétation de l'expérience littéraire, un texte a une toute autre signification que celle que l'analyse structurale empruntée à la linguistique lui reconnaît ; c'est une médiation entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'homme, entre l'homme et lui-même. [...] Une œuvre littéraire comporte ces trois dimensions de référentialité, de communicabilité, et de compréhension de soi. Le problème herméneutique commence là où la linguistique s'arrête [...] à la charnière entre la configuration (interne) de l'œuvre et la refiguration (externe) de la vie (Ricœur, 2008 : 266-267).

Préfiguration, configuration et refiguration constituent les trois phases de la triple mimésis ricœurienne. La préfiguration se rapporte au monde du vécu et ses pratiques alors que la refiguration est la réception de l'œuvre. La configuration, quant

⁵¹ Je partage cette critique de Jauss avec Philippe Gonzalez (à paraître en 2013).

à elle, est le pivot central de son herméneutique. Se situant entre les deux pôles, elle désigne la capacité du texte (littéraire) de mettre en intrigue le monde « de l'agir et du souffrir » (Ricoeur, 1983 :106) pour lui insuffler, via la narration, un temps humain. Par un mouvement réflexif c'est donc le récit qui rend les pratiques humaines intelligibles. D'où le *cercle* herméneutique, et la filiation ainsi faite entre les mondes réel et fictionnel⁵². Cependant, mon propre usage du terme « configuration » lui donne un sens non pas circulaire, mais triadique. Il ne se réfère dès lors plus à l'œuvre elle-même mais aux opérations configurationnelles des pratiques et des discours sociaux qui constituent un objet donné en œuvre via son interprétation et, ce faisant, font émerger une certaine réalité sociale passée au prisme de la fiction. Pour une approche praxéologique de l'esthétique, les opérations herméneutiques décrites par Ricoeur nécessitent en effet leur activation par des agents humains insérés dans un temps et un espace pour être pleinement restituées.

C'est à ce titre que les travaux de Felix Vodička de l'École de Prague, qui accordent aux critiques littéraires une fonction médiatrice, permettent d'enrichir l'étude des trajectoires publiques des œuvres. Cette démarche, élaborée dans les années 1940, réconcilie l'approche structurale des œuvres littéraires avec l'approche sociohistorique. Structurale, parce que le théoricien s'intéresse aux normes esthétiques des œuvres ainsi qu'aux structures sociétales plus large agissant sur la définition et la modification desdites normes. Fortement présentes dans ses écrits, les dimensions sociales et temporelles font également de son approche une esthétique sociohistorique :

Each literary work fulfils a certain social function in literature. We cannot, however, identify the way in which it fulfils that function by an analysis of its structure, but only if we investigate how the work is perceived, what values are attributed to it, in what form it appears to those who experience it esthetically, what semantic associations it evokes, in which social milieu and hierarchy it lives. If literary history as a discipline studying the development of literature structure is to record the transformations of the esthetic norm in individual periods, it cannot be satisfied with devoting attention only to the analysis of a work, because it is not the work itself which bears witness to the real literary

⁵² Selon Gadamer, le premier mouvement du cercle herméneutique est la précompréhension, c'est-à-dire la compréhension par analogie (1996 : 316). C'est ainsi que nous classons une nouvelle apparition culturelle dans un genre qui lui préexiste.

atmosphere but the image and the effect that the work leaves with readers and the way it is incorporated into literature (Vodička, 1982 : 107).

Ce n'est donc pas une étude interne de l'œuvre qu'il préconise, mais ses variations interprétatives dans le temps et dans l'espace, auxquelles il reconnaît des limites circonstanciées :

The perception of a work leads to several esthetic and semantic interpretations, each equally valid and convincing in principle, though to some degree, of course, temporally, socially, or even individually limited (Vodička, 1982: 109).

Pour Vodička, la perception esthétique d'un objet est étroitement liée à l'évaluation. Or, cette dernière n'acquiert son importance pour la stabilité des normes que si elle a été rendue publique, d'où la portée accordée par l'auteur à la médiation des critiques (Vodička, 1976 : 199). Leur position publique d'experts donne à leur opinion un rôle central dans le processus d'incorporation de l'œuvre au sein de la tradition :

The critic's role is to establish the concretization of literary works, incorporating them into the system of literary values. But he does more than provide one reader's concretization. His evaluation compels a confrontation between the properties of the work and the period's literary requirements. It is therefore understandable that in the study of literary reception it is primarily critical judgements which attract our attention. [...] A work is firmly incorporated in the set of literary values of the immediate literary tradition only if its concretization has been described, i.e., if it has undergone critical evaluation. If it has not been critically evaluated and its concretization has not been established, the work will operate in the immanent development of literary structure but will not have a fixed position in the literary values of the given period (Vodička, 1982 : 112).

Par « concrétisation »⁵³, l'auteur entend l'apparition concrète d'une œuvre devenue l'objet d'une perception esthétique à la lumière des critères en vigueur au moment de l'évaluation. Il précise cependant que ces critères peuvent évoluer non seulement avec le temps, mais également avec les personnes (*ibid.*, p. 110). La variété

⁵³ Vodička, et Iser après lui, emprunte ce terme au phénoménologue Roman Ingarden tout en modifiant son sens : « Ingarden presupposes an ideal concretization that would fully realize *all* the esthetic qualities of the work. To this, one can object that esthetic value does not have absolute validity. It is always closely related to the development of the esthetic norm, either coinciding with it or deviating from it, so that only some properties of a given work are perceived as esthetically effective » (Vodička, 1982: 110).

des opinions critiques est la plus palpable lors de la première année des projections de *La Nuit des Morts-vivants* : du rejet et du dégoût à l'enthousiasme devant un film défiant les normes, en passant par l'indifférence et le mépris, ces opinions semblaient pouvoir couvrir tout l'éventail des sentiments (voir 2.3.). Toutefois, sa concrétisation dans la presse en tant qu'objet esthétique d'évaluation commence *avant* que le film ne sorte sur les écrans. Par conséquent, les jugements esthétiques peuvent se baser sur des critères *autres* que ceux directement issus de la tradition littéraire ou cinématographique (voir chapitre 1)⁵⁴. L'analyse praxéologique de la réception médiatique d'une œuvre permet d'approfondir et de compléter la théorie de l'esthétique élaborée par Vodička.

Les diverses réactions devant *La Nuit* que je viens d'évoquer sont étroitement liées aux éléments du film, retenus par la mémoire spectatorielle des critiques, comme les principaux traits de son univers. Leur sélection et restitution dans les comptes rendus sont directement liées à l'interprétation des signes, que le philosophe et sémioticien pragmatiste Charles Sanders Peirce divise en trois catégories : indice, icône et symbole. La complexité de sa pensée m'oblige toutefois à schématiser leur distinction en me référant à l'ouvrage de Daniel Bounoux (1991). Il convient de préciser que ces trois opérateurs de sens sont rarement compris séparément et que la signification émerge dans leur combinaison. Ainsi, en lisant un roman, par essence symbolique, puisque les mots et les phrases n'ont aucune ressemblance physique avec les objets dans le monde, nous créons des images, des sons et des odeurs dans notre esprit qui ramènent la lecture au monde phénoménal qui est le nôtre.

Un signe indiciel est la trace sensible d'un phénomène. Il exprime directement la chose manifestée : les larmes sont des indices de la tristesse ou de la joie, les pas de Vendredi sont les indices d'une présence humaine sur une île déserte. Tout message verbal contient des indices (voix, intonation), et cela permet au chien ou au chat de comprendre son maître. La coupure sémiotique – la différence entre le signe et la chose – n'y est pas évidente, puisque l'indice est un fragment de l'objet. La chose se

⁵⁴ Cette observation a également été faite par Gonzalez (*op. cit.*) dans son analyse de la réception internationale de *Good Night and Good Luck* (George Clooney, 2005). Via l'identité du réalisateur, publiquement connu comme un opposant à la politique de George W. Bush, la presse anticipait une allégorie critique envers son administration (alors que le film évoque la période maccarthyste). Dans le cas de *La Nuit*, ce sont les origines régionales du film, associées à l'industrie lourde, qui deviennent son interprétant principal avant la première.

réfère à elle-même de façon circulaire. La voix radiophonique et la présence corporelle d'un journaliste à l'écran fonctionnent comme des traces indicielles de la personne (Verón, 1983a).

Dans le cas de l'icône, la relation à la chose qu'elle désigne se fait encore par ressemblance, mais le contact direct est rompu. Dans un dessin ou une photographie, la représentation n'opère pas à la même échelle ni dans le même espace que la chose même. La représentation est ressemblante, mais elle ne fait plus partie du phénomène. L'indice est prélevé sur le monde, tandis que l'icône s'y ajoute, d'où son caractère artificiel et l'indifférence des animaux envers ces simulacres. L'iconicité de la peinture interpose la mentalisation – il pourrait s'agir de la fiction, et cela instaure une distance entre l'image et l'observateur. Les images filmiques, pourtant fictionnelles, sont en revanche prises dans la chaîne indicielle sans coupure sémiotique. Dans un film d'horreur, outre ses monstrations des tabous sociaux, les cris d'angoisse ou de douleur des personnages ou les bruits faits par les monstres déchirant et dévorant les corps de leurs victimes, participent au maintien de lien indiciel entre la fiction et le monde phénoménal des spectateurs. Les critiques contemporains de *Night*, dont un grand nombre notait son caractère *réaliste*, étaient (très) sensibles aux images projetées à l'écran. Ils notaient également la capacité du film à absorber ses publics dans son univers. C'est la puissance de cet univers qui avait bouleversé des enfants en bas âge dans une salle de quartier de Chicago. Leurs réactions de peur ont été restituées publiquement, par un critique assistant à cette projection, dans le but de sensibiliser les programmeurs et les parents (voir chapitre 3). Les critiques favorables au film prônent, dans le même temps, ses audaces génériques tout en prévenant les lecteurs de son caractère particulièrement perturbant. Ce rapport indiciel à *La Nuit* ne prédomine toutefois pas la compréhension du film en France et en Angleterre à sa sortie. Ayant pourtant regardé les mêmes images, les critiques ont transposé leur sens sur le plan métaphorique, mobilisant pour la tâche des catégories nationales issues de la société américaine contemporaine (voir chapitre 4).

L'interprétation européenne permet d'introduire le dernier opérateur de sens peircien : le symbole. Celui-ci rompt avec la continuité, et donc la ressemblance, avec la chose désignée. Il est détaché de l'objet et regroupe tous les signes arbitraires. Les opérations de symbolisation instaurent une distance culturellement organisée entre

l'objet et sa signification (Mondzain, 2002). Contrairement au dessin, le mot « fleur » ne rend pas compte de ce qu'est une fleur. Parmi les médias de communication de masse, la presse écrite est plus symbolique que la radio et plus encore que la télévision. L'accès à l'écriture nécessite une compétence : celle de pouvoir lire. Avec l'avènement de la radio, cette compétence n'est plus nécessaire. Pour la télévision et le cinéma, le regard vient s'ajouter au son. En termes de coupure sémiotique entre indice, icône et symbole, l'écriture se situe donc le plus loin du monde phénoménal.

Bien que le médium cinématographique soit dominé par les opérations indicielles et iconiques, le rapport que nous entretenons avec lui en général ou avec ses divers genres en influence notre compréhension. Initialement, la presse américaine tendait à évaluer *La Nuit* comme un film de genre et de divertissement selon les critères issus de l'industrie cinématographique. Les scènes explicites de violence brisaient alors, notamment auprès des jeunes enfants, le plaisir frissonnant qu'un moment de distraction générique devait procurer. En revanche, lorsque le cinéma est appréhendé comme une forme d'expression artistique comportant des « messages », la rupture avec son immédiateté indicielle et iconique devient possible et le caractère dénoté des images jugées répugnantes acquiert une signification connotée. Il n'est donc pas étonnant que ce soit dans *Sight and Sound*, les *Cahiers du Cinéma* et *Positif*, revues spécialisées ayant une approche auteuriste au cinéma, que le caractère métaphorique de *Night of the Living Dead* avait été décelé. Dans les premiers articles américains, la présence d'un héros noir était simplement vue comme étant inhabituelle pour un film d'horreur. En 1970, Serge Daney des *Cahiers* dira que le vrai sujet du film n'est pas les morts-vivants mais le racisme et les « différences qui existent entre les hommes ». Un important déplacement de sens s'opère ainsi entre les comptes rendus. Le corps individuel d'un personnage fictif (noir) devient chez Daney une incarnation symbolique d'une catégorie collective nationale ayant une histoire. Cette dernière n'est pas présente dans la narration, mais s'y réfère néanmoins via l'acte interprétatif du critique.

Vodička notait que les interprétations sont toujours indexées, et donc limitées dans un temps et un espace socialement organisés. Les limites interprétatives de *Night* sont présentes au moins à double titre : par la plausibilité thématique de sa lecture dominante et par l'identité socialement valorisée de ses premières instances énonciatives. L'un des premiers articles académiques analysant la structure et les

thèmes de *La Nuit* situait en son cœur le traitement nihiliste de la peur universelle de la mort, auquel le film devait son efficacité et sa popularité (Dillard, [1973] 1987). Toutefois, ce n'est pas cette analyse qui est devenue son interprétation principale, mais celle dont les premières ébauches étaient formulées par la critique européenne et dont le caractère précurseur sera rétrospectivement reconnu par les confrères américains (voir chapitre 4). D'après cette lecture, le film évoque l'histoire contemporaine de son pays d'origine, et l'acuité de son contenu tient à son imagerie référentielle évoquant le racisme et la guerre du Vietnam. Reprise depuis par d'autres analystes (Pirie, 1977 ; Samuels, 1983 ; Wood, 1986 ; Higashi, 1990 ; Hervey, 2008), cette lecture est clairement parue comme la plus crédible. Partant, si d'après Vodička toutes les interprétations se valent « en principe », certaines acquièrent une pertinence sociale prépondérante.

La notion peircienne d'interprétant permet de préciser davantage l'acte interprétatif. Pour Iser, Jauss et Vodička le sens d'une œuvre ne peut être compris qu'en tenant compte de sa concrétisation dans des contextes sociaux et historiques toujours nouveaux. Les trois opérateurs de sens peirciens montrent comment le même objet esthétique peut être appréhendé différemment : les premières réactions à *Night* étaient induites par l'immédiateté des images, que la critique européenne avait transposée sur le plan symbolique en filtrant le contenu du film à travers une réflexion sur le monde contemporain. Dans tous ces cas, il s'agit d'interprétants différents qui configurent le sens du film. L'on retrouve ici le caractère triadique du raisonnement peircien que Verón appliquait aux études des médias (voir le point II.1.2.). En effet, il s'agit d'une configuration dynamique de médiation : afin que l'interprétant puisse se former pour donner sens à un objet, il nécessite la rencontre entre un sujet qui regarde (lit, écoute) et un objet dans le monde. La signification émerge alors à travers la connexion faite par le sujet entre ce qu'il perçoit (lit, touche) et un objet de la pensée⁵⁵.

⁵⁵ « The Sign creates something in the Mind of the Interpreter, which something, in that it has been so created by the Sign, has been, in a mediate and *relative* way, also created by the Object of the Sign, although the Object is essentially other than the Sign. And this creature of the Sign is called the Interpretant. It is created by the Sign ; but not by the Sign *quâ* member of whichever of the Universes it belongs to ; but is has been created by the Sign in its capacity of bearing the determination of the Object. [...] Take as an example of a Sign, a *genre* painting. There is usually a lot in such a picture which can only be understood by virtue of acquaintance with customs. The style of the dresses, for example, is no part of the *significance*, i.e., the deliverance, of the painting. It only tells what the

A titre d'exemple, dans la réception par la critique française d'*Alphaville* (Godard, 1965), Esquenazi (2001) décèle trois lectures dominantes (qui peuvent être combinées par un seul énonciateur). Les critiques abordant *Alphaville* comme un film de Godard lui donnent une signification auteursite ; lorsque le film est perçu comme de la science-fiction, ce sont les critères génériques qui guident la compréhension ; enfin, tels critiques qui voient en *Alphaville* une parabole de l'aliénation des villes modernes s'adonnent à sa lecture métaphorique. Aucune interprétation n'est cependant possible si l'œuvre est rejetée pour son manque de maîtrise technique ou son contenu : à la sortie de *Night*, plusieurs critiques exprimaient implicitement leur refus de l'intégrer au sein de la tradition. L'histoire de la réception médiatique de *La Nuit* montre alors que si ses composantes sémiotiques restent les mêmes à travers le temps, c'est grâce à l'interprétant que sa signification se voit altérée.

Vodička, et Iser après lui, reconnaît à l'œuvre un changement potentiel permanent, que la notion d'interprétant confirmerait. Cependant, dans ses travaux ultérieurs, Peirce s'affranchit de l'idée d'une sémiologie infinie en élaborant le concept d'interprétant ultime. Ce dernier permet d'unir la sémiologie et le pragmatisme. En effet, la signification, muable et changeante en principe, parvient à se « fixer » par la force de l'habitude, une habitude que le philosophe situe dans la pratique (Short, 2007)⁵⁶. Attacher la signification publique d'une œuvre à un moment précis de l'histoire d'une Nation est une manière d'en stabiliser le sens et, ce faisant, de rendre le passé national intelligible via un univers fictionnel. Le film de science-fiction *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Sieglal, 1956) partage avec *La Nuit* une interprétation dominante qui lie l'œuvre à son époque de production. Ce long métrage décrit comment des extraterrestres « copient » les habitants d'une petite ville américaine et se transforment en êtres identiques à une forme humaine mais désormais dépourvus de toute émotion. Généralement, *Body*

subject of it is. [...] But that which the painter aimed to point out to you, presuming you to have all the requisite collateral information, that is to say, just the quality of the sympathetic element of the situation, generally a very familiar one, – a something you probably never did so clearly realize before, – that is the Interpretant of the Sign, – its “significance” » (Peirce, [1909] 1998, pp. 493-494).

⁵⁶ « « [...] l'habitude n'est ni plus ni moins que ce que, bien plus tard, les sociologues ont appelé l'action sociale [...] comment une habitude pourrait-elle être décrite sinon en décrivant le genre d'action auquel elle donnera naissance, en précisant bien les conditions et le mobile ? » [...]. *Le social apparaît ainsi comme le fondement dernier de la réalité, et du même coup, comme le fondement dernier de la vérité* » (Peirce cité par Verón, 1980 : 73).

Snatchers a été interprété comme reflétant la critique du conformisme et la hantise du communisme qui traversaient la société américaine dans les années 1950 (Hoberman & Rosenbaum, 1983 ; Carroll, 1990 ; Dickstein, 2004 ; Heffernan, 2004 ; Russell, 2007). De façon similaire, le contenu de *La Nuit* deviendra le baromètre de nouvelles tensions sociopolitiques⁵⁷.

De telles interprétations montrent que l’imaginaire pris en charge par les critiques dans les médias devient un portail vers un passé commun. Par-delà leur statut d’œuvres de fiction marquant un genre ou réussissant au boxoffice, les films analysés de la sorte deviennent des documents condensant les principaux problèmes et angoisses qu’une collectivité a dû affronter ou subir à un moment de son histoire. L’analyse praxéologique de discours permet ainsi de montrer comment, dans des sociétés de communication de masse, les collectifs se donnent à voir dans l’espace public médiatique (Quéré, 1982, 1992 ; Widmer, 1996, 2004), dont une part importante est constituée par l’imaginaire social (Castoriadis, 1975). C’est à ces réflexions que le point suivant, concluant la partie méthodologique, sera consacré.

II.3. L’espace public et l’imaginaire social

La notion de l’espace public a connu une grande visibilité en sociologie à la suite de l’ouvrage de Jürgen Habermas *L’espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* ([1962] 1993). Le livre examine l’émergence progressive dans les sociétés occidentales d’un lieu de débat et d’échange d’opinions se situant entre la sphère privée et les pouvoirs étatiques. Un tel lieu symbolique avait pris racines dans les salons littéraires, avant que la presse écrite ne devienne cette plateforme de médiation par excellence :

Le processus, au cours duquel le public constitué par les individus faisant usage de leur raison s’approprie la sphère publique contrôlée par l’autorité et la transforme en une sphère où la critique s’exerce contre le pouvoir de l’État, s’accomplit comme une

⁵⁷ L’ouvrage de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film* ([1947] 1960), est reconnu dans la littérature cinématographique comme une étude pionnière sur la compréhension du climat politique d’une époque à travers des œuvres (voir Guido, 2006). Bien évidemment, cela ne veut pas dire que tout critique liant le contenu de *Night* aux turbulences sociales de la fin des années 1960 se soit inspiré d’une telle approche. Cette méthode interprétative me semble aller au-delà d’une approche disciplinaire, et être davantage liée à l’aspiration humaine à comprendre son passé collectif à travers les récits qu’elle se raconte.

subversion de la conscience publique littéraire, déjà dotée d'un public possédant ses propres institutions et de plates-formes de discussion. Grâce à la médiation de celle-ci, c'est l'ensemble des expériences vécues au sein d'une dimension privée corrélative d'un public qui pénètre également la sphère publique politiquement orientée (p. 61).

Habermas comprend l'espace public comme une forme de discussion rationnelle, où la validité des échanges tient à leur justesse et à leur qualité. Le consensus doit être atteint par les argumentations cherchant la vérité objective. Par conséquent, des composantes « irrationnelles » tels les affects n'en font pas partie. C'est à ce titre que le modèle habermasien peut être questionné, puisque la raison devient la condition normative *sine qua non* d'un tel espace. Par conséquent, cela éclipse la complexité des processus de publicisation de la communication moderne. A titre d'exemple, lorsque le critique du *Chicago Sun-Times* assiste à un moment de détresse dans une salle de quartier où *La Nuit des Morts-vivants* est projeté, ce sont les émotions des enfants qui l'inciteront à écrire non plus une recension mais le témoignage d'une réception située qui tourne mal. Pour y remédier, l'auteur réclamera une meilleure programmation des films d'horreur en fonction de l'âge, et passera du statut professionnel de critique à celui d'un citoyen concerné (voir point 3.3.)⁵⁸.

La présence des émotions dans l'espace public met à mal un modèle conçu en termes de rationalité et permet de dévoiler ses présupposés normatifs. Ainsi, dans sa critique adressée à l'ouvrage de Habermas, Louis Quéré considère l'espace public non pas comme étant consensuel et rationnel, mais comme un lieu « de la division et de conflit » où les acteurs sociaux qui y interviennent :

[...] ne sont pas des sujets abstraits, de purs sujets de pensée et de discours, mais des acteurs historiques incarnant d'un côté le pôle de pouvoir et de l'actuel, de l'autre le pôle de la discussion critique et du potentiel (1982 : 79).

Cette forme de médiations symboliques, « par définition, publiques, c'est-à-dire partagées, transcendant les individus, accessibles à tous et observables-descriptibles » (Quéré, 1992 : 88), ne peut pas être analysée en termes abstraits,

⁵⁸ Voir également Quéré (2012), où l'auteur examine le problème des « marées vertes » en Bretagne en explorant « la dynamique et le travail des émotions, notamment des émotions collectives, qui sous-tendent les divers moments de la perception, de la définition et de la résolution d'un problème public » (p. 136).

statiques ou *a priori*, mais doit être étudiée à chaque occasion de son émergence et suivie dans son déroulement temporel (Barthélémy, 1992). C'est dans les travaux d'Hannah Arendt que Quéré trouve une compréhension de l'espace public attentive à son caractère phénoménal. Pour Arendt, l'espace public est une scène d'apparition du politique et donc de sa détermination indexée. Cette émergence est reçue par une communauté de lecteurs, capables alors de former des opinions et d'émettre des jugements à son propos. Le caractère partagé et public des informations conduit alors à la formation du sens commun, c'est-à-dire des savoirs sociaux partagés sur le monde objectif du vivre ensemble (Quéré, p. 81). Afin de saisir le caractère à la fois objectivé et indexé de l'espace public, Quéré propose de reconnaître :

[...] l'indétermination comme mécanisme de communication et de coordination de l'action [...], la façon dont s'y articulent savoir valide et opinion (celle-ci étant liée à la phénoménalité des êtres, des choses et des événements), et [...] la dimension proprement politique de l'ouverture d'une société à elle-même, et de l'ouverture de ses membres au monde, aux autres et à eux-mêmes (*ibid.*, p. 90).

L'analyse praxéologique de la réception médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* dévoile l'articulation de ces trois pôles, où l'indétermination initiale du film conduit, via les jugements esthétiques et les interprétations, à la constitution progressive du sens de l'œuvre. Celle-ci fait alors apparaître des communautés imaginaires de réception, sensibles au contexte politique d'une époque historique⁵⁹.

Le rapport à soi d'une communauté est fortement présent dans les travaux de Jean Widmer consacrés à l'espace public médiatique et aux langues nationales comme formes d'auto-constitution des collectifs. Le sociologue conçoit l'espace public comme un « moment subjectif » triplement organisé, où une collectivité « se donne à voir elle-même » :

Un premier moment [...] est la constitution d'un « nous », de la collectivité comme individu et comme communauté d'interprétation. Un second moment articule l'extériorité du social à lui-même, l'espace public en tant que production et réception, analogue à l'interaction entre les pronoms personnels de la première et de la seconde personne. Le

⁵⁹ De façon analogue, les approches sociologiques inspirées du pragmatisme de John Dewey appréhendent la constitution des problèmes publics en termes d'enquête entamée par des citoyens ordinaires se mobilisant en collectifs organisés, et donc comme un processus dont le dénouement public n'est jamais connu d'avance (Cefai & Terzi, 2012).

troisième moment constitue l'extérieur du social, la troisième personne. Ces trois moments sont liés dans la mesure où toute configuration discursive les inclut, mais ils forment aussi une source de tension majeure en ce qu'ils ne sont « réconciliés » dans aucune culture, en particulier dans celles qui connaissent un processus de modernisation (1996 : 225)⁶⁰.

Cette définition rappelle fortement l'herméneutique ricœurienne, qui conçoit un texte (littéraire) comme une triple articulation entre le monde objectif, l'interindividualité et le rapport à soi (voir le point II.2.). Ces trois composantes herméneutiques, transposées sur le plan collectif dans l'espace public, permettent de saisir pleinement le travail de médiation des critiques de cinéma. La tension évoquée par Widmer y apparaît via l'interprétant faisant de l'œuvre une dénonciation des institutions et des pouvoirs étatiques. C'est en ce sens que l'on peut concevoir l'une des dimensions de l'espace public comme un « pôle de la discussion critique et du potentiel » (Quéré, *op. cit.*). Du point de vue épistémologique, le concept de médiation acquiert ainsi une double signification au sein de la présente recherche : en tant que méthode de travail permettant l'observation de phénomènes sociaux et en tant que relation sociale tissant des liens entre des personnes, des objets, des lieux (Voirol, 2008 : 54).

Les relations sociales articulées dans les médias font émerger l'existence des collectifs (nationaux). Or, tout collectif humain comprend des « imaginaires » et des « membres imaginés » : ceux qui font partie du collectif et ceux qui n'en font plus ou pas encore partie. Puisque les destinataires des discours médiatiques ne sont pas les récepteurs réels, ils sont également partiellement imaginaires, tout comme le sont les spectateurs décrits par les critiques de *Night*⁶¹. Ainsi, lorsque le journaliste de sa première critique nationale dans *Variety* décrit les publics du film comme des personnes « moralement malades », il est en train d'unifier des spectateurs dispersés et anonymes via un objet filmique jugé condamnable. De ce fait, leur choix de

⁶⁰ Au cœur de l'interaction sociale Quéré (1982 : 33) identifie ce qu'il nomme le tiers symbolisant : « le pôle extérieur d'un neutre, qui, n'étant ni (pour) l'un, ni (pour) l'autre, et occupant une position de référence possible pour l'un et l'autre, les conjoint dans leur différence. Bref, disons que ce métaniveau correspond au pôle institutionnel. Encore ce terme risque-t-il de conduire à une interprétation positiviste du type d'objectivité de ce tiers symbolisant et en particulier d'occulter son caractère d'activité : le neutre qui fonde la communication est non pas un donné mais un construit ».

⁶¹ Cette dernière remarque ne vaut cependant pas pour les recensions de *La Nuit* où les critiques se trouvent en coprésence avec les spectateurs et en décrivent les réactions situées. Voir notamment le sous-chapitre 3.3., ainsi que le chapitre 5.

divertissement est également soumis à une réprobation publique. Le collectif imaginaire apparaît ici comme étant scindé en deux camps entre ceux qui s'opposent à l'obscénité de cette « orgie sadique » et ceux qui s'en enthousiasment. Les lecteurs de l'article sont invités à se positionner face à un collectif que rien dans la recension ne relie aux valeurs du vivre ensemble de l'énonciateur. C'est donc une position morale que les lecteurs sont tacitement encouragés à prendre (voir sous-chapitre 3.2.). Or, lorsque le même film fera l'objet d'une évaluation révérencieuse pour son contenu subversif à l'égard de l'establishment, ses spectateurs deviendront les porteurs des frustrations face à un monde aliénant, oppressif et inégalitaire. Dans une telle configuration, ce n'est plus le film mais la réalité sociale qui apparaît comme objectivement problématique. Les auteurs posent sur l'objet esthétique un regard rétrospectif, invitant de la sorte leurs lecteurs contemporains à se souvenir des conflits sociaux auxquels une génération de spectateurs avait dû se confronter.

Pour Cornelius Castoriadis, l'imaginaire social occupe une place cruciale dans la constitution des sociétés. L'auteur précise que ce terme ne désigne pas une image *de* quelque chose, ni qu'il s'agit d'une chimère séparée de la réalité. Au contraire, l'imaginaire est la possibilité même de penser le monde et les hommes. C'est :

[La] création incessante et essentiellement *indéterminée* (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* « quelque chose ». Ce que nous appelons « réalité » et « rationalité » en sont des œuvres (1975 : 8).

L'auteur met en garde contre une confusion entre l'imaginaire et le symbolisme. Ce dernier nécessite déjà une forme de pensée rationnelle pour être articulé⁶², alors que l'imaginaire « c'est finalement la capacité élémentaire et irréductible d'évoquer une image » (*ibid.*, p. 191). Si les sociétés sont capables de se penser et de penser les problèmes qu'elles rencontrent, c'est précisément grâce à l'imaginaire qui s'exprime dans des formes différentes selon les époques historiques. Penser le rapport entre

⁶² « Le symbolisme suppose la capacité de poser entre deux termes un lien permanent de sorte que l'un « représente » l'autre. Mais ce n'est que dans les étapes très avancées de la pensée rationnelle lucide que ces trois éléments (le signifiant, le signifié et leur lien *sui generis*) sont maintenus comme simultanément unis et distincts, dans une relation à la fois ferme et souple. Autrement, la relation symbolique (dont l'usage « propre » suppose la fonction imaginaire *et* sa maîtrise par la fonction rationnelle) en revient, ou plutôt en reste dès le départ là où elle a surgi : au lien rigide (la plupart du temps, sous le mode de l'identification, de la participation ou de la causation) entre le signifiant et le signifié, le symbole et la chose, c'est-à-dire dans l'imaginaire effectif » (p. 191).

l'homme et la nature en termes de totem ou décrire l'homme de la société industrielle comme un rouage dans une vaste machinerie aliénante sont des opérations puisant dans l'imaginaire indexé dans un temps et un espace. Toute société entretient un rapport interdépendant entre l'imaginaire et la praxis, entre le penser et le faire. L'imaginaire possède ainsi un caractère instituant.

A la lumière de ces réflexions, il apparaît clairement que les deux formes de médiations critiques mentionnées ci-dessus proposent des rapports à la réalité sociale fort différents l'un de l'autre. La première affiche une certaine méfiance vis-à-vis des publics de *La Nuit*, puisque le film est considéré comme une nuisance et une perturbation des limites du visible ; la seconde justifie le dévouement de ses spectateurs à partir des circonstances géopolitiques dont le film devient un reflet historique. Dans ce cas, le passé est encapsulé dans sa forme collective, une collectivité concernée par les messages du film. Au premier rapport d'immersion suscitant des réactions d'outrage ou de fascination devant les images crues et une narration désenchantée se substitue une position critique d'extériorité où c'est la société américaine tout entière qui se donne à voir à travers les catégories sociales rendues pertinentes par l'interprétant métaphorique du film⁶³. Initialement prévu pour une distribution de seconde zone, *La Nuit des Morts-vivants* n'était pas « destiné » à devenir un classique du genre, et encore moins à faire proliférer des études académiques à son sujet (dont la mienne désormais). Le travail de médiation des critiques et des spécialistes de cinéma lui a donné une forme de vie discursive durable. Ce faisant, ce n'est pas uniquement un objet filmique que ces publications maintiennent en vie, mais également la mémoire d'un passé national. L'investigation menée ici cherche alors à remonter dans le temps pour suivre une trajectoire improbable conduisant à cette reconnaissance publique. C'est à la lumière de cette temporalité à rebours et de son caractère évolutif que le présent travail a été appelé *La Marche des Morts-Vivants*.

⁶³ « Toute pensée de la société et de l'histoire appartient elle-même à la société et à l'histoire. Toute pensée, quelle qu'elle soit et quel que soit son « objet », n'est qu'un mode et une forme du *faire* social-historique. Elle peut s'ignorer comme telle – et c'est ce qu'il lui arrive le plus souvent, par nécessité pour ainsi dire interne. Et qu'elle se sache comme telle ne la fait pas sortir de son mode d'être, comme dimension du faire social-historique. Mais cela peut lui permettre d'être lucide sur son propre compte. Ce que j'appelle élucidation est le travail par lequel les hommes essaient de penser ce qu'ils font et de savoir ce qu'ils pensent. Cela aussi est une création social-historique » (Castoriadis, p. 8). C'est en ces termes que je comprends la lecture politique de *La Nuit* – comme une manière de rendre le passé intelligible en imaginant ce que les personnes regardant le film ressentaient par rapport au climat politique de cette époque.

III. La constitution du corpus et l'organisation des chapitres

Après avoir présenté le cadre méthodologique, le temps est venu de décrire la façon dont mes données ont été récoltées. Pour l'étude d'une réception débutée il y a quarante ans, les articles de presse et de revues spécialisées ont constitué les meilleurs portails temporels me permettant d'intercepter le passé pour saisir les premières réactions devant un film n'ayant encore aucune histoire. M'intéressant à l'accueil critique de *Night of the Living Dead* dans son pays d'origine, ma prise de connaissance et la recherche des articles se sont effectuées selon quatre modalités principales. Premièrement, j'ai consulté des bases de données en ligne, notamment www.newspaperarchive.com et www.lexisnexis.com. J'ai ensuite contacté trois bibliothèques américaines – Carnegie Library of Pittsburgh, Fairbanks Center for Motion Picture Study de Los Angeles et New York Public Library – qui m'ont fourni chacune un dossier d'archives regroupant plusieurs articles de presse au sujet de *La Nuit*. Selon une troisième modalité, en visitant des sites de cinéma, en particulier celui de TCM (Turner Classic Movie) et de l'Encyclopedia of fantastic film and television, j'ai découvert qu'ils contiennent chacun une page consacrée aux références critiques de *Night*. Enfin, dans ma lecture des ouvrages (monographies ou anthologies) consacrés au film, à son réalisateur ou aux genres cinématographiques, j'ai également pu prendre connaissance des premières critiques de *La Nuit*, citées par lesdites études.

Le corpus analysé au sein du présent travail contient par conséquent très peu d'articles originaux. La plupart sont des reproductions – photocopiées, faxées, numérisées, téléchargées – faites par d'autres personnes que moi. Elles ont parfois été effectuées à mon intention, par exemple lors de la commande d'un article précis dans une bibliothèque. D'autres fois, il s'agissait d'un dossier d'articles de presse déjà existant autour d'un thème, en l'occurrence *Night of the Living Dead*. En ce qui concerne les sites d'archives de presse, j'ai pu observer deux cas de figure. Dans le premier, le site vend sous format numérisé des numéros entiers. L'article que l'on cherche y apparaît donc dans son contexte original, inséré parmi d'autres nouvelles. Le second ne retient que le contenu de l'article dans un nouveau fichier standardisé, accompagné d'une information sur la rubrique d'origine, le nombre de mots, le nombre de pages, etc. Le contexte de la publication est ainsi partiel puisque l'article y figure seul, ne se référant qu'à lui-même. Ainsi, la diversité de procédures d'archivage

et de copie ne permet pas toujours de restituer entièrement le contexte rédactionnel d'origine. Cela aurait pu poser problème si ma tâche avait consisté uniquement à étudier l'importance accordée à *La Nuit* par rapport à d'autres nouvelles de l'actualité d'un quotidien donné (un choix analytique parmi d'autres). Puisque la problématique privilégiée ici cherche à éclairer un autre angle de la médiatisation de ce phénomène, je traite les articles comme étant autosuffisants, notamment parce que tel est leur usage par les bibliothèques, les sites spécialisés ainsi que par les auteurs des ouvrages thématiques (voir *infra*).

L'attention portée à l'origine des sources m'ayant permis la constitution du corpus dévoile deux modes d'archivage et d'assemblage d'informations différents. Le premier est propre aux bases de données stockant un grand nombre de titres de presse généraliste ou spécialisée mondiale (LexisNexis) ou nord-américaine (Newspaper Archives). Elles ne contiennent aucun dossier composé autour d'un thème spécifique. Par conséquent, la prise de connaissance des publications sur *La Nuit* résulte du travail de recherche effectué par moi-même en sélectionnant les articles à toutes fins pratiques. « George Romero », « Night of the Living Dead », « zombie », « Pittsburgh » étaient les principaux mots-clefs que j'employais selon les critères jugés pertinents pour la tâche en vue. Ces archives m'ont fourni une quantité impressionnante d'articles, dont peu ont finalement été retenus dans l'investigation finale. En effet, les archives ne remontaient pas assez loin dans le temps, ou alors elles ne concernaient que des journaux (très) locaux. Souhaitant comprendre comment le film avait été reçu dans les principales agglomérations urbaines des États-Unis, son accueil dans la périphérie m'intéressait par conséquent moins⁶⁴.

Le second mode d'archivage s'est avéré beaucoup plus fructueux. Non seulement il couvrait la période que je cherchais à examiner mais surtout, du point de

⁶⁴ Les articles provenant de ces deux bases des données que j'utilise dans le présent travail datent principalement de la fin des années 1970. Ils permettent de montrer comment *La Nuit* est décrit une décennie après sa sortie dans des quotidiens nationaux nord-américains. Cependant, une fois le film pleinement intégré au sein de la tradition, les informations à son sujet peuvent apparaître dans n'importe quel support de presse (à titre d'exemple, *Le Monde diplomatique* y consacre un article en 2008, III.67.). Mon usage des articles plus récents est par conséquent illustratif, cherchant à comparer le traitement médiatique du film avec sa réception initiale. Cependant, grâce à Newspaper Archives j'ai pu trouver un article, publié dans quatre journaux régionaux de Pennsylvanie, qui précède la sortie de *La Nuit*. Son contenu est examiné dans le premier chapitre et montre l'encadrement préfigurationnel du film ainsi que la position défendue par ses créateurs face au rappel du journaliste des règles du marché et de l'industrie cinématographiques.

vue méthodologique, j'atténuais le risque de produire un corpus artificiel, c'est-à-dire le résultat de mon travail d'assemblage uniquement⁶⁵. Celui-ci avait en effet été accompli par les bibliothécaires et les responsables des sites internet consacrés au cinéma (de genre). Les recensions et les articles regroupés en dossiers par les bibliothèques ou présentés sous forme de listes par ces sites pivotaient autour d'un thème unifiant : *La Nuit des Morts-vivants*. Les sites ne mentionnent généralement que l'auteur de la recension, la date, le numéro de page et le nom du support, mais certains citaient des extraits de l'article original. L'internaute souhaitant prendre connaissance de la recension complète doit par conséquent se tourner vers d'autres sources. J'ai procédé de la sorte en m'adressant aux bibliothèques (les bibliothèques américaines précédemment citées et la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg) ou en consultant la base de données ProQuest Historical Newspapers, dont les services se sont avérés plus pertinents pour mon investigation que les bases de données originairement consultées.

Il est évident que les articles archivés comme dossiers n'ont plus le même statut – passant d'une lecture ordinaire s'inscrivant dans le flux de l'actualité à celle d'un document historique – ni s'adressent-ils aux mêmes destinataires (Terzi, 2000). Le cadre primaire de leur usage a ainsi été modifié par un double travail de modalisation (Goffman, 1986)⁶⁶. Premièrement, ces textes sont désormais regroupés autour d'une réception cinématographique qui compte pour les membres de la société qui en a préservé les traces. C'est un travail accompli *a posteriori* en fonction de la reconnaissance qui a progressivement été accordée au film dans l'espace public médiatique (nord-américain). La saisie d'un certain nombre d'articles en un dossier homogène à un moment historique donné témoigne de la façon dont le film s'est détaché des autres actualités culturelles pour ressortir comme un trajet singularisé. Deuxièmement, le sens que j'accorde au contenu de ces articles s'inscrit dans une problématique de recherche. Les documents ainsi obtenus sont des données naturelles, c'est-à-dire rassemblées localement sans mon intervention. En revanche, puisque tous les articles retenus dans ce travail correspondent à mon propre thème

⁶⁵ Sur la constitution de corpus de presse au sujet des controverses publiques, voir Terzi (2003 ; 2005), Acklin Muji (2007) et Bovet (2007).

⁶⁶ Par « modalisation » (*keying*) Goffman entend : « The set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else » (pp. 43-44). Je remercie Cédric Terzi pour cette référence.

d'investigation, j'ai modifié la logique endogène des dossiers d'archives en retenant certains articles tout en en négligeant d'autres.

Généreux par son volume, le dossier fourni par la Carnegie Library of Pittsburgh était principalement composé d'articles locaux, où la « régionalité » du film et de son réalisateur était retenue comme une source de fierté. C'est la raison pour laquelle il a finalement été écarté de l'analyse. La première diffusion nationale de *La Nuit* avait lieu dans la ville de New York et ses banlieues en décembre 1968. C'est également à New York que le film sera projeté au Musée d'Art Moderne en 1970. Enfin, le phénomène de culte sera attaché à *Night* dans cette ville en 1971. New York a ainsi été l'un des axes géographiques, mais surtout symboliques, principaux⁶⁷ dans le processus de consécration publique du film. De ce fait, il n'est guère étonnant que les dossiers fournis par la New York Public Library et par le Fairbanks Center for Motion Picture Study de Los Angeles soient majoritairement composés d'articles provenant de la presse new-yorkaise, ou plus généralement celle de la côte Est⁶⁸. La couverture médiatique new-yorkaise de *Night* permet de comprendre la manière dont un film régional produit par des inconnus avec un budget dérisoire a été accueilli par les critiques de cette mégapole et, conséquemment, d'apprendre en quels termes les lecteurs de ces journaux ont pu prendre connaissance du phénomène.

La quatrième modalité d'assemblage du corpus a été possible grâce aux ouvrages consacrés au film, au genre de l'horreur ou à George Romero. En effet, en présentant leur propre interprétation de *Night*, ces auteurs mentionnent très fréquemment les premières critiques du film du début des années 1970⁶⁹. Dans le présent travail, mon usage de ses publications a été double : sources de connaissance des articles originaux mais également terrain d'investigation des interprétations

⁶⁷ L'autre étant la réception européenne de *La Nuit* dans des revues prestigieuses comme *Sight and Sound* (voir chapitre 4).

⁶⁸ Les deux dossiers confondus, les articles new-yorkais pour la période qui m'intéresse ici (1968-1971) proviennent du *New York Daily News*, du *New York Post*, de *Village Voice*, du *Villager*, de *Newsweek*, du *Morning Telegraph*, du *Wall Street Journal*, de *Newsday*, du *Newark Morning News*, et du *New Yorker*. Etant également intéressée par les publications de quotidiens nationaux comme le *New York Times*, le *Washington Post* et le *Los Angeles Times*, j'ai complété mon corpus en consultant la base de donnée ProQuest Historical Newspapers ainsi que les archives desdits quotidiens.

⁶⁹ A titre non exhaustif, voir les travaux de Hoberman & Rosenbaum, 1983 ; Russo, 1985 ; Dillard, [1973] 1986 ; Higashi, 1990 ; Heffernan, 2002 ; Phillips, 2005 ; Le Pajolec, 2007 ; Hervey, 2008 ; Williams, 2011. La première recension nationale du film publiée dans *Variety* en octobre 1968, l'article de janvier 1969 du *Chicago Sun-Times* décrivant la réaction des enfants, ainsi que l'interprétation allégorique du film proposée par *Sight and Sound* au printemps 1970 sont les critiques les plus citées par les études ultérieures de *La Nuit*.

ultérieures du film. C'est en effet dans de tels ouvrages que les publics contemporains de *La Nuit* ressortent comme étant conscients de ses messages politiques. A la différence des dossiers d'archives des trois bibliothèques susmentionnées, les publications approfondies citent davantage des articles et des interviews provenant de magazines cinématographiques que de quotidiens généralistes.

Cependant, le point commun entre les sites internet consacrés au cinéma, les dossiers d'archives et les publications thématiques est de citer/contenir souvent les mêmes articles. Pour ma démarche, souhaitant restituer aussi fidèlement que possible la réception naturelle du film, un tel recoupement est important. Il montre que la procédure de sélection a été guidée par des critères semblables, et donc socialement partagés, entre différents acteurs (chercheurs, spécialistes, bibliothécaires). Par le fait que ces professionnels ont eux-mêmes sélectionnés les recensions de l'époque estimées pertinentes pour témoigner de la réception du film, la question de l'exhaustivité du corpus du chercheur peut être atténuée :

Une telle observation remet notamment en question la pertinence du principe de « représentativité » mis en œuvre par les analyses de contenu classiques (Terzi, 2000).

Ce n'est donc pas la quantité des articles qui permet de rendre compte de l'évolution interprétative de *La Nuit* dans l'espace public médiatique, mais l'importance accordée par les acteurs sociaux à certaines sources d'information, qu'ils reprennent et prolongent dans leurs propres écrits. Il existe une autre raison pour laquelle la représentativité (de toute manière chimérique) n'est pas nécessaire. Les articles analysés dans les chapitres à venir, y compris ceux que j'ai moi-même sélectionnés, possèdent une certaine cohérence thématique selon les phases de la réception et se ressemblent dans leur contenu. Avant la sortie du film, ce sont ses origines régionales qui sont avancées dans la presse locale et nationale ; à sa première, les réactions oscillent entre fascination et dégoût ; les publications européennes se distinguent par une approche métaphorique au film ; enfin, sa nouvelle distribution américaine en 1971 produit des réactions critiques de plus en plus favorables à sa puissance générique. En outre, ce sont les mêmes éléments narratifs qui sont restitués par les différentes recensions. Les scènes ouvertes de dévoration de la chair humaine, la scène du matricide et la fin tragique impliquant l'abattage de l'unique survivant (noir) par un groupe armé, marquent

particulièrement les esprits des spectateurs professionnels. Pour cette raison, et par peur de redondance, je n'ai pas restitué le synopsis à chaque fois qu'il apparaissait dans un article. Inséré au centre du présent travail, le chapitre 3 sert à « représenter » les éléments synoptiques des autres chapitres. En effet, il décrit la réception phénoménologique du film, et reproduit de façon plus détaillée sa trame narrative telle qu'elle était restituée par les deux recensions qui j'y analyse. Dans le cas où des informations sembleraient néanmoins manquer, je renvoie le lecteur à l'annexe III regroupant tous les articles de presse examinés ici-même.

Les cinq chapitres du présent travail couvrent une période de 1967 à 1971. L'année 1971 s'avère cruciale pour la reconnaissance publique du film en tant que classique du cinéma de genre et culte cinématographique attirant des foules de spectateurs fascinés. C'est à partir de cette année-là que *La Nuit* entre pleinement dans la tradition du médium, et devient la référence permettant aux critiques de situer son réalisateur. A titre d'exemple, entre 1972 et 1973 commencent à voir le jour dans des revues spécialisées (*Filmmakers Newsletter*, *inter/VIEW*, *Cinefantastique*) des interviews de George Romero à propos de *Crazies* (*La Nuit des fous vivants*, 1973), son quatrième long métrage depuis *La Nuit*. Ce n'est cependant pas en présentant ses deux films précédents⁷⁰ que les journalistes introduisent le travail du réalisateur, mais en mentionnant en préambule de l'entretien le succès étonnant de *Night of the Living Dead*, présenté par eux comme l'un des films les plus effrayants jamais tournés. Par conséquent, les publications et les articles d'après 1971 ne font que reconnaître et réaffirmer ce qui se met en place progressivement dans la période analysée ici. C'est la raison principale pour laquelle je clos l'enquête à cette date.

L'articulation de chaque chapitre se veut une jonction entre deux préoccupations analytiques. Il s'agit à la fois d'explorer un aspect particulier de *La Nuit des Morts-vivants*, tout en respectant la progression temporelle de sa réception. Dans le premier chapitre je traite la phase précédant la sortie du film, où l'accent journalistique est fortement mis sur les activités typiques de la ville de Pittsburgh d'un côté et de l'industrie cinématographique de l'autre. Les standards du cinéma

⁷⁰ Avant *Crazies*, Romero avait tourné le drame romantique *There is always vanilla* (1971) et le thriller *Season of the Witch*, aussi connu sous les noms de *Jack's Wife* et *Hungry Wives* (1972), dont ni le succès ni la réputation critique n'équivaudront jamais à celui de *La Nuit*. Romero devra attendre 1978 pour connaître sa prochaine réussite commerciale et critique avec le deuxième volet consacré aux morts-vivants : *Dawn of the Dead*.

hollywoodien fonctionnent ici comme les normes implicites des conditions habituelles, normales de tourner un film. Face à cela, le projet de Pittsburgh est présenté aux lecteurs comme une curiosité. Ce chapitre permet de montrer comment les pratiques et les lieux revêtent un caractère typique et normatif. Dans cette phase médiatique, *La Nuit* apparaît comme un petit film fait dans des conditions modestes, et dont la sortie intéresse les journalistes notamment pour son aspect inhabituel lié au site géographique de sa production et aux pratiques qui y sont habituellement associées.

Le deuxième chapitre s'articule autour de la notion de genre cinématographique. La première partie analyse les recensions américaines (notamment new-yorkaises) du film entre 1968 et 1969. Les réactions initiales des critiques hésitent entre attirance pour son caractère transgressif et dégoût, voire indignation, provoqués par cette même transgression. Les évaluations se rabattent toujours sur le genre de film d'horreur, saisi comme la tradition à l'aune de laquelle cette nouveauté est mesurée. Puisque *Night* a rétrospectivement été reconnu comme marquant et renouvelant le genre de l'horreur, la deuxième partie du chapitre illustre les variations de son classement selon différentes décennies. Évalué à l'appui des films précédents, et devenant par la suite celui qui annonce un nouveau départ, les genres auquel *Night* est attaché varient en fonction des préoccupations et intérêts de ses commentateurs. Tel chercheur y voyant une version modernisée de la figure du vampire attache le film à ce sous-genre cinématographique ; tel autre s'intéressant au cinéma gore qualifie *La Nuit* de premier film gore, et ainsi de suite. Au final, le chapitre montre que les classements à la fois des genres et des films individuels se meuvent dans la littérature en fonction de l'interprétant central retenu par les critiques et les chercheurs.

Le chapitre 3 explore l'aspect phénoménologique de l'expérience filmique en analysant deux critiques américaines, abondamment citées dans la presse, et dans la littérature à cause de leur caractère négatif et affectif. L'auteur de la première, publiée dans *Variety* en octobre 1968, dénonce l'industrie cinématographique en l'accusant de sensationnalisme mercantile pour la diffusion de ce qu'il qualifie de « pornographie de la violence ». L'écœurement éprouvé par le critique permet de rendre compte du caractère normatif du montrable et de sa contrepartie taboue, celle que le critique rejette en demandant des mesures législatives contre de tels contenus

transgressifs. L'analyse permet également de montrer qu'un univers filmique et le monde ordinaire ne sont pas coupés en deux catégories séparées, mais qu'un spectateur fait un va-et-vient continu entre ce qu'il perçoit sur l'écran et le monde extérieur qu'il habite et qu'il partage avec autrui. La seconde critique, publiée en janvier 1969 dans le *Chicago Sun-Times*, décrit le comportement des enfants dans une salle de quartier. Le critique montre comment la peur, envahissant progressivement la salle au fur et à mesure que le film avance, aboutit à une situation où les enfants se retrouvent dépourvus de moyens leur permettant de supporter un récit aussi éprouvant. Touché par leur détresse, le critique se positionne en citoyen concerné en suggérant des mesures à entreprendre pour prévenir de telles situations. Au final, le chapitre montre le caractère actif du spectateur, dont le regard n'est jamais détaché du monde social qu'il habite ; il montre également que des réactions aussi vives à l'encontre d'un film pointent les limites du montrable que possède toute société.

Le quatrième chapitre aborde la réception française et britannique de *La Nuit*, en analysant notamment ses recensions dans les *Cahiers du Cinéma* et *Sight and Sound*. Il s'avère que ces deux textes seront les premiers à percevoir un contenu politique, celui qui sera retenu par d'autres commentateurs du film qui le développeront et approfondiront par la suite (notamment la guerre du Vietnam et le racisme). En distinguant entre lecture autonome et hétéronome d'une œuvre (Heinich, 2010) je montre comment les critiques européennes accordent au film directement une signification symbolique au lieu de le traiter sur un plan fortement axé sur le sens littéral des images. Le passage du film par l'Europe sera crucial pour la suite de sa carrière herméneutique. Je conclus le chapitre sur les différences culturelles entre les États-Unis et l'Europe dans la manière de considérer une œuvre fictionnelle : le choc ressenti par les premiers critiques américains fait ici place à une interprétation métaphorique où le film ressort comme une critique de la société américaine contemporaine.

Dans le dernier chapitre, je reprends la réception américaine du film en 1971, année charnière pour son entrée dans l'histoire du cinéma. L'intérêt grandissant de la critique pour *La Nuit* est instigué par les nouveaux sites de ses projections, associés dans la presse aux quartiers et salles à connotation culturelle. Ces lieux permettent aux journalistes de rendre compte de la popularité du film auprès des spectateurs

ordinaires. Afin de comprendre un tel succès étonnant, ils cherchent d'abord la réponse au sein du film. Cette quête de sens se met en mouvement de façon plus timide que la démarche européenne, en reconnaissant en premier lieu la puissance générique du film, perçue comme une explication causale de sa popularité. Ce faisant, les critiques décrivent *Night* pour la première fois comme un film culte et un classique du genre. L'analyse sera menée autour de l'emploi journalistique de ces deux termes. Il s'agira de comprendre quel sens leur est attribué à travers le cas de *La Nuit*. En les présentant comme des descriptions objectives du succès du film, les critiques confirment sa popularité et reconnaissent son adhésion à la tradition cinématographique. Leur médiation dans la restitution d'une pratique « culte » fait ainsi partie constituante du phénomène. Lorsque l'actualité des projections *de La Nuit* s'estompera, « culte » et « classique » deviendront ses références principales dans les publications ultérieures, légitimant de la sorte ses nombreuses études herméneutiques. Ainsi, à l'explication générique du succès de *La Nuit* au début des années 1970 se succédera une compréhension historique de l'engouement spectatorial. La conclusion du chapitre montre que la description des spectateurs par les critiques est en étroite corrélation avec leur évaluation du film. Seul l'interprétant géopolitique permet de rendre visible un collectif national, il dévoile un rapport non plus à l'objet esthétique mais à la mémoire collective.

Chapitre 1 – Acier et cinéma : quelle industrie pour quelle ville ?

1.1. Introduction

La trajectoire médiatique de *Night of the Living Dead* débute avant que le film ne sorte sur les écrans nord-américains en octobre 1968. Les premières publications à son sujet dans la presse régionale et nationale l'encadrent en tant qu'événement géographiquement enraciné. La présente investigation débute ainsi dans la phase préfigurationnelle de l'œuvre, prédominée dans la description journalistique par les éléments pratiques de la fabrication d'un long métrage régional. En éclairant cette étape de la carrière médiatique de *La Nuit* l'analyse permet d'illustrer par quels chemins et détours initiaux il est passé avant de devenir, quelques années plus tard, un film de référence dans le genre de l'horreur, qualifié de « culte » et de « classique » par la presse américaine. Rien en effet ne le prédisposait à une telle consécration, s'agissant d'un projet financé et tourné par une petite équipe de publicitaires de la ville de Pittsburgh dans l'état de Pennsylvanie. La double origine de cette production – régionale *et* nationale – s'avère indissociable de son cadrage journalistique. La couverture médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* à la fin des années 1960 ne rendra pas uniquement compte de la sortie d'un nouveau film d'horreur, elle thématisera également le fait qu'il soit le résultat d'un travail accompli hors des circuits établis : ce sont l'attachement géographique du film et les pratiques usuelles associées à cette ville qui constituent un fait remarquable. Ce chapitre tentera de montrer que la ville de Pittsburgh participe pleinement à la constitution progressive de *Night* en phénomène culturel et œuvre cinématographique. La particularité de sa « ville natale » n'échappe pas aux articles locaux, ni à la presse nationale et/ou spécialisée. La thématisation de la composante régionale du film par la presse écrite dévoile un savoir socialement partagé sur ce qui caractérise la production cinématographique (états-unienne) ordinaire et ce qui constitue ses écarts.

Dans leurs descriptions initiales du projet, la bipolarisation que les journalistes érigent entre l'industrie de cinéma et la ville de Pittsburgh est intéressante à plusieurs

titres. Elle dévoile en effet le positionnement médiatique vis-à-vis d'un projet dont la nature n'est pas « propre » à la ville de sa genèse (voir 1.2. et 1.3.). Cette dichotomie médiatique entre les lieux et leurs pratiques donne également un aperçu des démarches d'adaptation aux règles et contraintes de l'industrie de cinéma nord-américaine entreprises par les créateurs dans le processus de publicisation de *Night*, qui en même temps affichent devant les journalistes une volonté de démarcation vis-à-vis desdites règles (1.4.). Enfin, la promotion du film par sa maison de distribution permet également d'appréhender les politiques de production et de diffusion, dont le fonctionnement devient d'autant plus saillant qu'il s'agit d'un long métrage ne bénéficiant pas de l'ancrage institutionnel habituel (1.5.).

Ce traitement médiatique d'un film « made in Pittsburgh » fait émerger deux éléments qui me semblent particulièrement pertinents pour l'investigation menée dans ce chapitre. D'abord, il apparaît clairement que l'évocation des villes s'accompagne d'une identification des pratiques courantes qui leur sont attachées : industrie lourde pour Pittsburgh ; production de films pour Hollywood, *mais aussi* New York (1.3.). Cette « répartition des tâches » entre les villes porte à conséquence sur le façonnage médiatique de *La Nuit* en tant que produit culturel, en lui réservant par anticipation une certaine réception. Le second élément découle directement du premier. Dans les discours entourant la sortie de *Night*, la mention des mécanismes par lesquels doit passer un film pour accéder aux projections publiques fait ressortir Hollywood comme étant lui-même une industrie, guidée par des questions de ciblage, de marché(s), de rentabilité.

Une description du domaine cinématographique en termes économiques n'est pas sans rappeler les réflexions très critiques menées à son sujet par Walter Benjamin (2009) et Theodor Adorno (1967 ; 1997), pour qui la culture de masse est avant tout une industrie culturelle répondant principalement à une logique marchande. Étant donné que l'existence de cette industrie émerge dans les coupures de presse analysées ici même, j'emprunte ainsi à ces auteurs l'idée de la propension du cinéma états-unien dominant à être régi par des lois mercantiles. Je reste en revanche réservée quant à leur position pessimiste, voire fataliste vis-à-vis de la culture propre aux sociétés dites de masse, qu'ils considèrent comme largement idéologique et, partant, aliénante. A une telle posture déterministe et réductrice je préfère l'appréhension plus nuancée affichée par leur contemporain Siegfried Kracauer (2010). En effet, sans

priver ses réflexions d'une dimension critique, celui-ci concède au cinéma une capacité émancipatrice. En concevant les discours des critiques de cinéma comme des instances médiatrices, le présent travail vise notamment à vêtir toutes ces considérations d'un caractère empirique, et donc ouvert aux révisions.

Dans ses réflexions à propos du monde du divertissement des sociétés hautement industrialisées, Adorno définit le terme d'industrie comme se rapportant :

[...] à la standardisation de la chose même – par exemple la standardisation du western connue de chaque spectateur de cinéma, – et à la rationalisation des techniques de distribution, mais [ne se référant] pas strictement au processus de production (1964 : 14).

La standardisation ainsi évoquée peut également être comprise comme une mise en place d'un genre. S'agissant d'un code narratif particulier, la répétition de certains traits de l'intrigue est nécessairement présente dans chaque nouvelle œuvre. Dans le cas de *Night*, l'autonomie du groupe pittsbourgeois vis-à-vis des réseaux cinématographiques confirmés s'est *a posteriori* montrée décisive pour le renouvellement et une ramification du genre d'horreur (pour la question du genre, voir en particulier les chapitres 2 et 5). En termes ricœurriens, ce qui nous permet de reconnaître un récit comme s'inscrivant dans une continuité est la tradition, mais chaque nouvel apport à la tradition peut lui-même devenir un moteur d'innovation (2008). L'idée de standardisation s'avère cependant utile pour comprendre d'abord les tactiques de l'équipe du film et par la suite les stratégies de la maison de distribution pour une meilleure adaptation de *La Nuit* au marché cinématographique du pays. Il se révélera que les deux démarches ne participent pas exactement de la même logique (1.5.)⁷¹.

La rationalisation évoquée par Adorno provient de la nature même du produit cinématographique. En effet, si une personne peut encore s'offrir un tableau, dont l'exécution est propre à un artiste, un film est dès ses origines le fruit d'un travail

⁷¹ Je m'inspire de la distinction développée par Michel de Certeau (1990) entre stratégies et tactiques. Les stratégies sont propres à une instance institutionnalisée (entreprises, organisations étatiques, et ainsi de suite) agissant depuis un lieu fixe ayant ses règles de fonctionnement, d'inclusion, de positionnement face à l'extérieur, etc. Les tactiques sont adoptées par les agents n'appartenant pas à cette forme institutionnalisée de gouvernance. Ils se caractérisent par le fait de ne pas posséder un espace propre depuis lequel mener leurs actions. Cette absence les conduit aux négociations en tenant compte des règles imposées de l'extérieur. Une telle distinction me semble correspondre au cas marginal de *La Nuit des Morts-vivants*.

collectif mobilisant d'importants moyens techniques et logistiques. Par conséquent, les frais de sa réalisation sont trop élevés pour qu'il soit prévu, durant sa conception, que le produit final s'adresse à un acheteur unique (Benjamin, 2009 : 25). C'est ainsi que sa distribution prend l'apparence de calcul et de ciblage visant une population précise et suffisamment vaste pour rentabiliser ledit produit. Dans le cas de *La Nuit*, l'existence d'un public potentiel transparaît lorsque la présentation par la presse d'un (nouveau) film pittsbourgeois s'accompagne d'une évocation des lieux de sa projection et de ses destinataires visés (1.4. ; 1.5.).

Afin de respecter la chronologie de la naissance de *La Nuit des Morts-vivants* en tant qu'évènement médiatique, le chapitre traitera quatre communications parues entre le 1^{er} novembre 1967 (date de la première publication sur le tournage du film dont j'ai connaissance) et le 2 octobre 1968 (jour correspondant au lendemain de la sortie sur les écrans pennsylvaniens). Trois d'entre elles sont des articles de journaux locaux et de magazines de divertissement, et la quatrième est une affiche promotionnelle publiée dans un quotidien pittsbourgeois annonçant la sortie du film.

1.2. « Pittsburgh » comme organisateur d'évènement

La première mondiale de *La Nuit des Morts-vivants* a eu lieu à Pittsburgh le 1^{er} octobre 1968⁷². Cependant, l'histoire médiatique du film commence avant cette entrée officielle dans le monde en tant que production fictionnelle sur laquelle des évaluations, interprétations et jugements seront portés. Par conséquent, j'aimerais d'abord m'attarder sur la période entre le 1^{er} novembre 1967 au 12 juin 1968, durant laquelle la production du film arrive à son terme. A cette époque le long métrage est présenté à la presse sous les noms de *Night of the Flesh Eaters* et *Night of the Anubis* (sur les modifications des noms, voir 1.5.). Auparavant, je souhaite cependant examiner un autre aspect de sa description médiatique initiale.

Parmi les différents éléments textuels d'un article de presse, le titre, et par extension le sous-titre, constituent sa partie la plus saillante. Il peut être considéré

⁷² Voir la carte d'invitation distribuée par la maison de production Image Ten et le distributeur Walter Reade Organization, indiquant la date du 1^{er} octobre 1968 (reproduite dans Russo, 1985 : 21). Voir également la recension de *Pittsburgh Press* du 2 octobre 1968, confirmant que la publication correspond au lendemain de la première du film (annexe III.8.).

comme « un micro-système où se reflètent les deux fonctions du journal : le rappel (et le renforcement) d'un paradigme et la production d'une différence (des deux fonctions, la seconde occulte la première qui reste implicite) » (Mouillaud & Tétu, 1989 : 121). Tel l'angle de vue du photographe, le cadrage d'un événement par le titre de presse s'aligne sur le point de vue de son énonciateur, si par ce dernier nous entendons une figure discursive, et non pas exclusivement une personne individuelle⁷³. Le choix du titre revient d'ailleurs souvent à d'autres membres de la rédaction qu'au journaliste ayant signé l'article (Mouriquand, 1997 : 97). Dans mon corpus, ce fait est notamment observable dans l'article signé par *Associated Press* et publié dans quatre quotidiens pennsylvaniens. En effet, au contenu identique du texte principal correspondent quatre titres différents (voir *infra*).

Le sens synthétique des titres est particulièrement intéressant à déplier dans la phase précédant la sortie de *Night*. Il ressort des premières publications que la ville de Pittsburgh se trouve largement mobilisée comme thème unifiant permettant de rendre compte d'un nouveau projet filmique. Ainsi, onze mois avant la sortie du film, le *Pittsburgh Post-Gazette Daily Magazine* du 1^{er} novembre 1967 annonce : « Pittsburghers Make Chiller For Drive-Ins » (annexe III.1.)⁷⁴. A lui seul ce titre permet de dégager les trois principaux éléments de l'article, à savoir l'origine des producteurs, un genre cinématographique et le marché visé par la distribution. Ce que ce titre met en avant n'est pas l'occupation des producteurs elle-même, qui est compréhensible à travers l'acte de faire un « chiller », mais l'origine géographique des créateurs. Partant, le « rappel d'un paradigme » évoqué ci-dessus se présente ici sous les traits de la production d'un film de frisson, puisque, du point de vue générique, il s'ajoute à un corpus de films déjà existant⁷⁵. Ce qui, en revanche, émerge comme la

⁷³ Concernant les identités entre énonciateurs médiatiques et leurs destinataires, ainsi que leurs relations réciproques, je m'appuie principalement sur les travaux de Jean Widmer et d'Eliseo Verón présentés dans l'introduction.

⁷⁴ Désormais, toutes les parenthèses indiquant le chiffre III suivi d'un numéro renvoient au corpus de presse de l'annexe III. L'article du *Pittsburgh Post-Gazette* figure dans la section culturelle du quotidien. En lui confinant cette place, le journal pose déjà un premier cadre d'intelligibilité sur le tournage local d'un film de fiction. L'événement est présenté comme étant avant tout culturel, c'est-à-dire pas politique, ni économique. Cela ne veut évidemment pas dire que de tels aspects en soient exclus, mais simplement que leur évocation éventuelle s'inscrit dans un certain cadre de lecture. Pour une analyse des rubriques de la presse quotidienne suisse, voir Poget (2009).

⁷⁵ Je m'attarde sur le terme *chiller* dans le chapitre 2. De même, bien que le lieu de projection que sont les ciné-parcs épouse la question de ciblage et de rentabilité, son rapport très étroit aux genres, voire sous-genres qui y sont projetés l'inscrit tout autant, sinon plus, dans la thématique du deuxième chapitre.

« différence », une nouveauté, est l'origine pittsbourgeoise de ladite production. Dans le sous-chapitre 1.3., je montrerai comment « Pittsburgh » et « régional » fonctionnent comme des catégories interchangeables. Cette commutativité n'est possible que grâce à l'existence d'une troisième catégorie – Hollywood, restant souvent implicite.

Le titre du *Pittsburgh Post-Gazette* suggère que, dans le contexte cinématographique, Pittsburgh constitue une incongruité, sans pour autant en préciser la nature. Or, la nouvelle figure dans un quotidien issu de la même ville que le film. Ainsi, quelle que soit la caractéristique du lieu, elle ne nécessite pas une mention dans un discours produit « à l'interne » par les membres et pour les membres d'une même communauté géographique.

C'est dans un article de *Variety*, publié le 17 janvier 1968, que les pratiques habituellement associées à Pittsburgh émergent (III.2.). A l'époque de cette publication, *Variety* était un hebdomadaire⁷⁶. Depuis sa fondation à New York en 1905, cette revue est considérée comme l'une des plus importantes sur le monde du divertissement et du show business⁷⁷. En matière cinématographique, ce magazine se présente comme une référence professionnelle, visant un lectorat particulièrement intéressé par ce domaine. De ce fait, *Variety* se démarque du *Pittsburgh Post-Gazette* à la fois par son expertise, et par son extériorité à cette nouvelle régionale. C'est cette dernière caractéristique qui rend son travail de catégorisation particulièrement intéressant.

L'emplacement de l'article dans la rubrique *Radio-Television* constitue déjà une première étape de classification. Quant au titre, « TV's role in "Flesh Eaters" », il permet de maintenir une continuité entre le nom de cette rubrique et l'article. Au cours de la lecture de celui-ci, il s'avérera en effet que ce n'est pas une production cinématographique *per se* qui est retenue par le magazine comme critère pertinent de la rubrique, mais le passé professionnel de l'équipe pittsbourgeoise. Cette sélection

⁷⁶ Un quotidien – *Daily Variety* – était également publié à Los Angeles. Ces précisions m'ont été fournies par le help desk de *Variety* via courriel le 17 février 2011.

⁷⁷ Pour l'historique du magazine, voir son site officiel : http://www.variety.com/index.asp?layout=about_history_layout Consulté le 14 janvier 2010. Voir également l'article consacré à 100 ans de *Variety* dans *Le Monde* le 20 mai 2005 : http://www.lemonde.fr/seq-spe-fermee/article/2005/05/20/variety-le-magazine-americain-du-spectacle-fete-ses-cent-ans_652201_646681.html#ens_id=652035 Consulté le 14 janvier 2010.

rédactionnelle participe à l'organisation du projet en le plaçant dans une hiérarchie par rapport à un référent – celui du cinéma.

Le sous-titre, « Pittsburgh Blurb House Plus Steeltown Natives And Residents Go Middleground Cinema », spécifie le domaine artistique auquel le nom évoqué par le titre se référerait. « Flesh Eaters » devient ainsi un titre cinématographique, et c'est ce médium, qualifié ici de « middleground » qui constitue le dénominateur commun entre trois catégories de personnes distinctes divisées en deux « camps ». D'un côté, se trouve une maison de publicité (« blurb house »⁷⁸), attachée à la ville de Pittsburgh, de l'autre, des habitants, eux-mêmes divisés en autochtones et résidents, mais néanmoins collectivement associés à la Ville d'acier⁷⁹. La coprésence de ces différentes collections de personnes dans le sous-titre fait apparaître une incongruité entre la production cinématographique à laquelle ils s'adonnent conjointement, le domaine publicitaire et une ville industrielle. Cette tension apparaîtra encore plus clairement dans le premier paragraphe de l'article (voir 1.3.).

La « maison de pub », effectuant des tâches précises, est à comprendre comme une organisation particulière. En tant que catégorie organisationnelle (Jayyusi, 2010 : 126)⁸⁰, elle fonctionne comme une synecdoque englobant les personnes

⁷⁸ Le terme « blurb » désigne une brève publicité, ou une annonce, souvent à caractère élogieux, et contient ainsi l'idée que l'information communiquée à propos d'un produit, d'une personne, n'est pas désintéressée. <http://dictionary.reference.com/browse/blurb> Consulté le 4 juin 2010. Une telle position énonciative désigne également une agence publicitaire, ce dont il est question dans le sous-titre. Sur les affiches de cinéma, ou une pochette de DVD, il arrive fréquemment de rencontrer des formulations laudatives, telle « A small masterpiece », pour résumer la (bonne) qualité d'un film. Cet exemple est tiré de la promotion par New Line Cinema de son film *Seven* (McGlone, 2005 : 513). McGlone appelle cela un « review blurb » : en reprenant une recension originale, les promoteurs en isolent une phrase particulièrement flatteuse portant sur l'œuvre, et cela même si la critique dans sa totalité est négative (*ibid.*). Cette technique est également très répandue dans la promotion littéraire.

⁷⁹ La raison de cette division n'est pas expliquée par le sous-titre. C'est vers la fin de l'article que l'on comprendra que c'est au réalisateur du projet, George Romero (originaire de New York), que la catégorie « résident » était réservée, le reste de l'équipe, y compris le casting, étant constitué par les « autochtones ».

⁸⁰ Au sein du présent chapitre, « organisationnel » renvoie à trois significations différentes. Par « organisationnel » Jayyusi entend « une catégorisation de collectivité » (*ibid.* p. 121), dont les différents membres peuvent se reconnaître, et être identifiés depuis l'extérieur, via le groupe de leur appartenance. (A travers l'histoire, de telles identifications ont parfois eu des conséquences dramatiques, par exemple lorsque dans la période maccarthiste des États-Unis une personne était désignée, à tort ou à raison, comme communiste). Chez Dorothy E. Smith (1974, voir point 1.4.) l'adjectif « organisationnel » désigne une opération discursive consistant à donner à un discours son cadre d'intelligibilité. Ce dernier est élaboré par certaines de ses composantes sans que leur effet structurant n'apparaisse nécessairement dans le format que revêt le discours final. Les entretiens journalistique ou sociologique en constituent des exemples courants : bien que les questions organisent les réponses produites, les informations obtenues sont souvent présentées non pas comme les résultats d'un dialogue – et donc d'une interaction – mais comme indépendantes des questions

individuelles qui se trouvent en son sein, et peut ainsi figurer au singulier. En revanche, « habitants » est une catégorie plus étendue. Elle lie simplement des personnes anonymes à un lieu, qui figure comme leur référent commun. Cependant, le lieu lui-même peut être associé à certaines pratiques et, partant, être connoté. Le présent sous-titre en constitue une illustration. « Ville d'Acier » et « Pittsburgh » y fonctionnent comme des synonymes, mais dont le sens n'est pas pleinement symétrique. D'un côté, il s'agit d'un nom administratif et de l'autre d'un surnom, résumant en lui les traits historiques caractérisant la ville. La coprésence dans la même phrase d'acier et de cinéma peut être vue comme un accrocheur, un puzzle à résoudre (McHoul, 1982 : 123). Comment opère-t-il ? Une maison publicitaire apparaît au côté du nom propre d'une ville. Mais c'est autour de son surnom, évoquant la spécialisation de la ville dans l'industrie lourde, que ses différents habitants sont assemblés. Ce groupement en deux classes de personnes, les professionnels et les autres, associés dans la même opération à deux appellations différentes du même lieu – a été produit à toutes fins pratiques dans le contexte de l'article. Le projet cinématographique se déroulant sur le sol de la ville est ce qui lie deux camps séparés par ailleurs. Le sous-titre de *Variety* rappelle les activités pour lesquelles Pittsburgh est connu, et qui se trouvent ainsi mobilisées pour sa description depuis l'extérieur.

Une dernière illustration d'articulations effectuées par les titrages entre villes et pratiques permettra de saisir la conception du film à une échelle dépassant les frontières de sa ville natale. Il s'agit d'un article de l'agence *Associated Press* publié entre le 10 mai et le 12 juin 1968 dans au moins quatre quotidiens de Pennsylvanie⁸¹. Si son contenu reste identique dans les quatre supports, gardant la structure

posées. Enfin, lorsque j'évoque les traits organisationnels du domaine cinématographique ou d'une équipe de tournage cela renvoie aux divers aspects pratiques via lesquels les journalistes caractérisent ces sphères d'activité.

⁸¹ Tel est en effet le nombre que j'ai pu obtenir grâce aux recherches effectuées sur le site www.newspaperarchive.com/ (Sur la constitution de mon corpus de presse, voir point III. de l'introduction). Les quatre journaux couvrent six comtés limitrophes du nord-ouest de l'Etat : Comté de Crawford pour *The Titusville Herald* ; comtés de Venango et de Clarion pour *The Derrick* ; comtés de Clearfield et de Centre pour *The Progress* ; comté de Warren pour *Times-Mirror and Observer* (aujourd'hui *Times Observer*). Dans les quatre cas, d'aucun ne confie cette nouvelle à une rubrique particulière, étant donné les informations très hétéroclites publiées à la même page. Les quotidiens témoignent ainsi d'une absence de hiérarchie thématique de l'actualité. Cela pourrait également expliquer l'emplacement de la nouvelle concernant le projet pittsbourgeois à des pages différentes. Par ailleurs, l'actualité de la nouvelle ne s'inscrit pas dans l'urgence de l'agenda médiatique régionale, étant donné qu'un mois sépare la première de la dernière publication.

proposée par l'agence, les titres relèvent à chaque fois d'un choix rédactionnel. Tous les quatre annoncent une nouvelle concernant la ville de Pittsburgh. Leur différence réside dans la sélection d'éléments estimés principaux pour la résumer. Alors que la voix extérieure de *Variety* indiquait la spécialisation de la ville, les publications destinées pour une diffusion à l'intérieur de l'Etat mettent davantage l'accent sur ce que Pittsburgh vise à créer de nouveau.

Dans l'ordre chronologique de l'apparition des articles, *The Derrick* titre que « Pittsburgh Is Crashing Moviemaking Business » (III.3.). Le verbe « to crash » est ici à comprendre au sens d'intrusion, d'entrée sans invitation. Littéralement, « Pittsburgh s'incruste dans le marché du cinéma ». Cette formulation énonce un état de faits – il existe un champ d'activités consacré à la production de films⁸². Or, la mention de Pittsburgh invoque une règle tacite, puisque l'action d'incrustation de la ville dans ce secteur fait par la négative émerger l'existence d'une adhésion légitime. En d'autres termes, Pittsburgh n'appartient *a priori* pas à ce marché. La conjugaison du verbe anglais au présent progressif (« crashing ») indique par ailleurs que cette infiltration se déroule dans « le présent de l'information » (Mouillaud & Tétu, 1989 : 122). Autrement dit, son dénouement reste ouvert puisqu'il ne s'agit pas d'une action terminée – celle permettant d'évaluer les éventuels échecs ou succès de cette « incrustation ».

Le *Times-Mirror and Observer* annonce quant à lui que « Pittsburgh Moviemakers Producing Full Length Films » (III.4.). Si les journaux ne devaient rendre compte que des conjonctions routinières entre les agents et les activités (Miller & McHoul, 1998 : 152), ils ne pourraient pas se maintenir en vie. Imaginons en effet un titre tel qu'« Hollywood Moviemakers Producing Full Length Films ». Si une telle déclaration est correcte du point de vue informationnel, elle ne constitue pour autant pas une nouvelle. La rentabilité d'un tel énoncé pour une institution médiatique serait négligeable. L'élément racoleur du titre est par conséquent l'origine pittsburghoise des producteurs.

Le titre du *Titusville Herald*, « Pittsburgh goes Hollywood », peut se traduire par « Pittsburgh fait comme Hollywood », ou « vire à la Hollywood » (III.5.). Et que

⁸² Mouillaud et Tétu appellent ce cadre de référence « l'invariant », à propos duquel une nouvelle information a lieu (la « variable »). *Op. cit.* p. 121.

faut-il faire pour être comparé à Hollywood ? Du cinéma. L'apanage hollywoodien en matière de cinéma implicitement reconnu constitue la source de la comparaison. Cette information n'est cependant pas contenue *dans* le titre. Son intelligibilité fait partie du savoir social supposé partagé entre le journal et son lectorat. Il suffit de connaître la réputation d'Hollywood et les caractéristiques de Pittsburgh pour que le titre fonctionne comme un accrocheur incitant le lecteur à chercher dans l'article les détails du rapprochement entre ces deux lieux. Et lorsque les éléments évalués ne jouissent pas du même statut, le lien entre eux peut contenir l'idée d'imitation.

Enfin, en annonçant que « Pittsburgh Has New Moviemaking Company », le titre du *Progress* est, du point de vue informatif, le plus neutre (III.6.). Énoncé en forme de simple constat, il peut néanmoins avoir une double lecture. Il peut effectivement être question d'une nouveauté pour la ville, mais la formulation n'exclut pas non plus l'existence préalable d'une compagnie plus ancienne. Cette ambiguïté peut être un moyen d'inviter le lecteur à prendre connaissance du contenu de l'article. Les titres du *Times-Mirror and Observer* et du *Progress* rendent compte d'une situation interne à la ville, sans qu'elle soit directement comparée à un marché déjà existant ou à un lieu à forte connotation symbolique. Parmi les quatre titres attribués à la même dépêche d'agence, celui du *Times-Mirror and Observer* est le seul à décrire une situation impliquant des personnes résidant à Pittsburgh (« moviemakers »), et non pas à employer le nom de la ville comme une synecdoque derrière laquelle se cachent les activités d'un groupe particulier. Si les titres restants désignent la ville dans son ensemble, c'est précisément parce que c'est en tant que ville que Pittsburgh constitue une incongruité vis-à-vis l'activité cinématographique.

En résumé, parmi les six titres examinés, il émerge clairement que ce n'est pas le fait de tourner un film qui se situe au cœur de la nouvelle, mais celui de le faire à Pittsburgh. Ce sont à la fois la presse (très) locale généraliste et une revue destinée aux lecteurs newyorkais avertis en matière cinématographique qui mettent en exergue cet aspect de l'information. Cette cohérence de cadrage laisse apparaître une figure discursive unifiée entre les supports faisant apparaître la correspondance entre lieux et pratiques comme une évidence. C'est cette dichotomie spatiale, mais surtout sociale sous-jacente qui accorde à Pittsburgh le statut organisateur de tous les articles

de mon corpus entourant la sortie de *Night*. Ces comptes rendus y saisissent la ville à la fois comme thème et régulateur de leurs discours⁸³.

Dans cette phase de médiatisation, la description insistante de *La Nuit* à la lumière de Pittsburgh que les différents supports de presse partagent donne naissance à l'une des singularités du film, consolidée au fil des ans par les publications ultérieures. Au-delà d'une simple connotation, la ville de Pittsburgh deviendra une ressource permettant aux médiateurs critiques de parler du contenu filmique ou/et des conditions de sa production, et participera de ce fait à son jugement en tant qu'objet esthétique. C'est ainsi qu'en décembre 1968, lorsque les premiers critiques new-yorkais dénonceront le film pour son manque de goût et de compétences techniques, que ses origines régionales contribueront à renforcer leurs arguments de rejet (voir 2.3.). Quelques années plus tard, ce même lieu acquerra une perception positive. Le succès populaire grandissant de *Night* influencera en effet les opinions des critiques de 1971, qui verront la marginalité de cette production désormais comme l'atout ayant permis le contournement des règles génériques standardisées (voir 5.3.). Le présent sous-chapitre montre que l'une des strates de l'intelligibilité de *La Nuit des Morts-vivants* commence à se solidifier dans la période précédant sa première.

1.3. Un hybride cinématographique : le *middleground*

La composition des titres examinés ci-dessus laisse pressentir qu'une production cinématographique à Pittsburgh revêt un caractère insolite. Si tel est bien le cas, de quelle manière ces articles parviennent-ils à en rendre compte ? Il semblerait que la réponse donnée par les journalistes couvrant l'événement durant la période précédant la sortie du film est indissociable de leur prise en compte du contexte national de ce domaine d'activités, et leur appréhension du projet mené sur le sol pittsbourgeois s'appuie implicitement sur cette ressource circonstancielle⁸⁴.

⁸³ Sur la manière dont différents concepts, notions, catégories peuvent fonctionner comme des organisateurs des discours publics, voir Smith, 2004 (notamment chapitres 5 et 9).

⁸⁴ Sur la distinction entre thème et ressource, voir Garfinkel ([1967] 2007), Zimmerman et Pollner (1971), ainsi que le point II. de l'introduction du présent travail.

L'imbrication entre ce film en particulier et le fond sur lequel il est compris et, *in fine*, évalué, se manifeste davantage dans les premiers paragraphes des articles cités précédemment. Cependant, s'il s'avère impossible de dissocier une production locale du champ cinématographique dans sa globalité, ce dernier ne se réfère pas exclusivement à Hollywood. Parmi les trois articles, ceux du *Pittsburgh Post-Gazette* et de l'*Associated Press*, généralistes s'adressant à un lectorat régional, saisissent effectivement Hollywood comme point de comparaison. Le newyorkais *Variety* procède quant à lui à une catégorisation différente en situant *Flesh Eaters* plus proche du terrain cinématographique indépendant, incarné par New York. Les divergences dans l'identification du film témoignent non seulement de la distinction entre les supports médiatiques – contenu, lectorat(s) visé(s), ancrage géographique – mais également de la nature inhabituelle de la production elle-même.

Ainsi, après avoir titré que des Pittsbourgeois font un *chiller* pour les ciné-parcs, le *Pittsburgh Post-Gazette* débute son article en informant qu'un groupe de Pittsbourgeois vient de produire un long métrage destiné à une distribution nationale, mais en ajoutant que « même ses publicistes doutent qu'il parvienne à faire de cette ville la capitale mondiale du cinéma ». Dans une seule phrase sont évoqués à la fois (la région de) Pittsburgh, la nation et le monde (c'est-à-dire la compréhension externe du cinéma états-unien) – le fil rouge entre ces trois échelles étant le film en question. Par extension, le lien entre ces éléments allant du plus petit au plus grand est la cinématographie en tant qu'institution, ce qui est suggéré par l'expression ironique « movie capital of the world ». Une capitale implique, entre autres, l'histoire d'un lieu géographique circonscrit, une organisation administrative, politique, économique, ainsi qu'une légitimité émanant en partie d'une reconnaissance externe, renforçant par là sa puissance à l'intérieur. Personne n'a donc l'illusion que Pittsburgh puisse devenir le chef-lieu du cinéma, y compris par ceux qui sont censés de promouvoir cette production. Or, si Pittsburgh ne parviendra pas à prendre cette place, c'est qu'elle est déjà occupée. Dans un contexte cinématographique américain étendu à l'échelle planétaire il n'existe qu'une seule instance géographique, institutionnelle, mais surtout symbolique, à partir de laquelle toutes les autres productions indépendantes et locales sont évaluées : Hollywood. Du fait qu'une distribution nationale est prévue pour ce film, l'évocation implicite d'Hollywood semble par conséquent appropriée.

Si l'auteur de l'article, Thomas O'Neil, ne décrit pas simplement ce projet comme le tournage régional, mais le hiérarchise entre région, nation et monde, c'est que l'idée même de faire du cinéma est étroitement liée à son ancrage institutionnel dont le monopole est détenu par Hollywood. Partant, les pronostics d'un éventuel succès de *Night of the Flesh Eaters* s'appuient sur un cadre institutionnel. Sa carrière prospective est estimée à la lumière de sa « régionalité » et, implicitement, de la légitimité hollywoodienne. Face à un tel géant, l'attitude affichée des promoteurs de *Flesh Eaters* dans l'article peut être comprise comme étant réaliste, ce qui expliquerait le ton légèrement exagéré et ironique. Par le fait de mentionner que Pittsburgh fait du cinéma, il y a une forme d'écart qui est ainsi relatée. Cette rupture avec la « normalité », voire la norme, est dès l'entrée en matière suivie par réduction. En somme, qu'un groupe de Pittsburghois produise un nouveau film hors du système ne changera rien au fonctionnement de ce dernier. L'événement et son éventuelle influence semblent prédestinés à rester locaux.

Six mois plus tard, l'article de l'*Associated Press*, publié dans quatre quotidiens pennsylvaniens, situe cette imminente apparition dans un mouvement émergeant du cinéma régional (III.3.-III.6.). Alors que cela permet de relativiser la particularité de l'événement à Pittsburgh, puisque l'activité cinématographique de la ville est manifestement partagée par d'autres, l'impact de cette tendance reste pondéré. Les quatre titres examinés sous le point 1.2. contiennent des éléments offrant un premier aperçu de la situation. Le point d'attaque de l'article la déplie davantage en formulant une interrogation à son propos : le cinéma américain serait-il sur le point de devenir national ? Cette question pourrait paraître paradoxale. En effet, si « américain » est en soi une catégorie nationale, alors pourquoi se demander si son cinéma ne serait pas en train de prendre cette même extension ? La réponse à cela est enchevêtrée non pas dans l'adjectif « américain » *per se*, mais dans son association avec le domaine cinématographique. La question invite à penser qu'en l'état actuel ce domaine n'est pas étendu sur le territoire du pays. Placée après le nom de Pittsburgh la question sous-entend un autre lieu qui, tout en étant omis, représenterait à lui seul la source du marché du cinéma américain. Cette question présage que quelque chose est en train d'avoir lieu qui pourrait changer une situation monopolistique.

Les personnes derrière cette éventuelle transformation sont introduites par le journaliste⁸⁵ comme étant des « producteurs pittsbourgeois ». Plus loin dans le texte, ils figureront sous le nom de « producteurs locaux ». En mobilisant les adjectifs « pittsbourgeois » et « local » dans le contexte cinématographique, le journaliste les fait ressortir comme des synonymes. Ces substitutions terminologiques pourraient être motivées par un exercice stylistique visant simplement à éviter la redondance. Sur le plan des savoirs sociaux, l'effet de symétrie qu'elles produisent dévoile cependant un raisonnement catégoriel. Dans un sens littéral, Hollywood est un quartier de Los Angeles, et peut effectivement être compris comme tel dans un autre contexte (de politique urbaine, par exemple). L'emploi de ce nom n'est cependant jamais accompagné d'adjectifs tels « local » ou « régional », étant donné qu'il abrite, concrètement mais également dans l'imaginaire collectif, la production cinématographique des États-Unis. Partant, la signification des lieux se constitue au travers des activités qui y sont menées et les symboles que celles-ci véhiculent. De ce fait, le remplacement de « pittsbourgeois » par « local » se fait sur un fond tacite qui n'est pas d'ordre local au sens strict de ce terme. Cette permutation entre les adjectifs permet également d'entretenir un lien de proximité entre les lecteurs du journal et les personnes qui leur sont ainsi présentées.

L'existence d'un lieu détenant l'exclusivité du marché du cinéma américain est confirmée par la phrase succédant à la question de départ :

PITTSBURGH - This old mill town, like other cities, is going Hollywood – well, sort of.

La compréhension du déictique « cette » est possible grâce à la mention de Pittsburgh à la fois dans les titres et à la première ligne de l'article. La mention « d'autres villes » élargit l'espace géographique d'un phénomène dont Pittsburgh constitue le noyau informationnel. Comme dans l'article de *Variety* du 17 janvier 1968, l'évocation de la ville par l'*Associated Press* est aussitôt suivie d'un pseudonyme indiquant le secteur pour lequel Pittsburgh est habituellement connue (« steel city » respectivement « old mill town »). L'adjectif « vieille » rappelle la longévité de cette « spécialisation ». Implicitement cela signifie qu'en aucun cas le domaine cinématographique ne lui est associé. Plus loin dans le texte, Chicago,

⁸⁵ La version de l'article publiée dans *The Progress* est signée par Bob Voelker de l'*Associated Press*. Les trois versions restantes sont uniquement signées par ladite agence de presse.

Cleveland et « d'autres centres commerciaux » seront cités comme des exemples de lieux de tournages dans des régions dont les secteurs d'activités principaux ne sont pas, eux non plus, liés à l'industrie cinématographique. Cette dichotomie omniprésente entre lieux appropriés et lieux inhabituels permet de lire la tournure « enfin, d'une certaine manière » comme une façon d'annoncer les limites de leur comparaison en atténuant l'impact concurrentiel de cette tendance régionale imitatrice.

En poursuivant l'annonce du projet de *Flesh Eaters*, le journaliste amalgame l'industrie lourde avec cette production cinématographique :

A brand new movie company here is grinding out its first full-length feature film. The company hopes to establish a genuine movie studio.

L'expression « grind out » signifie que quelque chose est produit de manière routinière ou machinale. Dans le cas présent, cela ne peut pas être sa signification puisque, sortant son premier film, la compagnie ne peut pas avoir acquis les habitudes d'une telle opération. Dans le contexte, cette locution est détournée pour en faire un jeu de mots. Pris isolément, le verbe « grind » signifie moudre, concasser, broyer, grincer, etc. bref, tous les termes associés à une production en fabrique, usine, moulin, c'est-à-dire les différents sens du mot « mill » précédemment employé à propos de Pittsburgh. La sortie prochaine d'un premier long métrage d'une nouvelle compagnie de cinéma pittsbourgeoise est ainsi comparée au type de fabrication propre à l'industrie courante de la ville. L'espoir de la compagnie de pouvoir « créer un authentique studio de cinéma » indique que jusqu'à présent elle n'en disposait pas. Cela renforce le calembour fait à propos de l'industrie lourde en tant que conditions (pratiques) dans lesquelles le film a été produit – la compagnie ne bénéficiait pas d'un cadre de travail adapté à la cinématographie.

Bien que cet article soit publié dans des quotidiens pennsylvaniens, son rappel des tâches « ordinaires » associées à la ville pourrait s'expliquer par le fait qu'il soit écrit par une agence de presse nationale. La typicité des lieux partirait ainsi d'une catégorisation centralisée. Or, quand bien même l'article du *Pittsburgh Post-Gazette* ne thématise pas la particularité de cette ville, il s'aligne cependant sur l'énonciation de l'*Associated Press* puisque lui aussi laisse entendre une segmentation des pratiques et leur poids inégal. La « minimisation » du projet par les deux publications

régionales transparait dans le scepticisme exprimé face à son impact réel sur le champ cinématographique et dans l'idée d'imitation, sans les ressources requises, des productions hollywoodiennes. Ce traitement journalistique trahit ainsi la nature hybride du film.

C'est dans l'article de *Variety* que l'on trouvera la formulation explicite de son caractère médian (III.2.). En s'emparant du critère d'indépendance vis-à-vis du système cinématographique confirmé, le journaliste (l'article n'est pas signé) positionne le film entre les circuits conventionnels et le cinéma underground. Le sens du terme *middleground* qui, dans le sous-titre, qualifiait la branche du cinéma dans laquelle s'étaient lancés une maison publicitaire de Pittsburgh et des autochtones, est ainsi élucidé dans le premier paragraphe de l'article :

There is the underground cinema (New York), and there is the middleground cinema (Pittsburgh). As the latter relates to the former, it might really be called the square ground. It is not vanguard – not even homosexual. In fact, it is downright commercial – spawned, truth to tell, by a tv commercials house.

Le cinéma constitue le point commun entre la ville de New York et celle de Pittsburgh. Cependant, les *types* de cinéma associés à ces deux villes les distinguent. Les termes qui établissent cette séparation méritent un examen. « Under » et « middle » sont des parties d'une échelle verticale, à laquelle ne manque que le sommet. Selon une telle hiérarchie dans un contexte cinématographique américain, la place implicitement réservée à la part la plus visible serait Hollywood. New York se trouverait à l'autre extrémité avec un cinéma souterrain. Quelque part au milieu apparaît donc un nouveau terme, le « cinéma du milieu », appliqué à Pittsburgh. Cependant, l'opération de catégorisation ne s'arrête pas là, puisque le rapprochement entre « middle »- et « underground » est considéré comme étant trop étroit. En d'autres termes, une connotation penchant vers le cinéma underground ne donnerait pas une description adéquate du projet pittsbourgeois. Un terme plus approprié est ainsi introduit : le « square ground ». La forme géométrique « square » (carré) permet d'éloigner le projet d'une comparaison échelonnée et d'introduire un jeu de mots. En effet, *square* désigne une personne ou une chose ordinaire, conventionnelle, voire vieux jeu et conservatrice. Dans la version française d'*Outsiders*, l'ouvrage que Howard S. Becker (1985) consacre à la déviance, le terme *square* que les musiciens de jazz emploient pour désigner leur public, ignorant à leurs yeux de la valeur musicale

du genre, a été traduit par « caves »⁸⁶. Chez Becker comme dans l'article de *Variety*, le terme est employé dans un contexte artistique pour trancher entre ce qui pourrait être considéré comme de la création, inspiration, vision, et ce qui est banal et sans imagination.

Par contraste avec le terme « square », l'avant-gardisme et l'homosexualité sont évoqués comme des critères d'identification d'un cinéma transgressif ou innovateur. Présentées comme les composantes d'un tel cinéma, ces deux notions font elles aussi l'objet d'une évaluation normative graduelle. La phrase dit littéralement : « Il n'est pas avant-gardiste, *même pas* homosexuel » (emphase ajoutée). Le cinéma *underground* est ainsi d'abord identifié comme avant-gardiste, donc pionnier, précurseur, non-conformiste, sans que cela ne spécifie un contenu narratif particulier. L'homosexualité peut quant à elle se référer à la fois au thème d'un film, mais également aux préférences sexuelles d'un réalisateur (ou les deux), voire au public⁸⁷. Dans le cadre d'une définition du courant *underground* proposée par l'article, l'homosexualité occupe cependant une place secondaire. Elle constitue en quelque sorte un dernier recours subversif pour qu'une production puisse être classée sous l'étiquette « underground ». Le projet pittsbourgeois ne correspond ainsi à aucun des deux critères.

Quels sont alors les éléments permettant de qualifier ce cinéma comme étant conventionnel ? « Le fait est qu'il est franchement commercial – conçu, à vrai dire, par une maison produisant des publicités à destination de la télé ». Le terme générique du sous-titre, « blurb house », est ici remplacé par une précision de la spécialisation de la petite entreprise pittsbourgeoise. C'est pour la télévision qu'elle produit des pubs. Cette identification devient, à son tour, un élément permettant une meilleure compréhension du titre de l'article (voir 1.2.) en établissant ainsi un lien entre la télévision et une production cinématographique.

Dans le paragraphe introductif de cet article de *Variety*, les origines professionnelles des responsables du projet sont dévoilées tout à la fin en forme

⁸⁶ Je remercie Philippe Gonzalez de m'avoir rappelé cet exemple.

⁸⁷ Les études du phénomène connu sous le nom de *midnight movies*, dont *Night of the Living Dead* fait partie (voir chapitre 5), décèlent un attrait particulier, quoique non exclusif, pour *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975) auprès de la communauté gay (voir Hoberman & Rosenbaum, 1983 ; Samuels, 1983).

d'aveu (« à vrai dire »), comme s'il y avait une certaine gêne à concevoir la réalisation, par une maison publicitaire, d'un projet cinématographique. Les ambitions commerciales du film sont sous-entendues par l'identification de ses concepteurs. A la lumière de l'activité professionnelle originale de ces derniers, un dessein ouvertement commercial peut être imaginé. Ceci distingue le projet des deux pôles extrêmes du cinéma américain, ce qui lui vaut l'étiquette *square ground*. Par son aspect commercial, il ne peut pas être assimilé à l'avant-gardisme new-yorkais ; par ses racines publicitaires, il ne peut pas être considéré comme du cinéma professionnel. Ce classement permet également d'élucider la rubrique *Radio-Television* sous laquelle l'article est placé. La position médiane occupée par *Flesh Eaters* entre un attachement institutionnel à Hollywood d'un côté et la reconnaissance culturelle du cinéma underground de l'autre, ne lui permet pas de jouir pleinement d'une légitimité cinématographique.

Un peu plus loin dans le texte, le journaliste poursuit la mise en place de la catégorie *middleground* en introduisant une opposition supplémentaire entre les deux types de cinéma externes au système hollywoodien :

Both the producers are native Pittsburghers and, in fact, the whole production is thoroughly provincial (as opposed to underground worldly) with the entire staff either natives or residents of the steel city.

Ainsi, le caractère mondial de l'avant-gardisme contraste avec le provincialisme du « cinéma du milieu ». Cet aspect ne concerne ici que les origines des membres de la production, mais la discordance proposée plus haut en matière artistique entre *middle-* et *underground* convie également à des nuances évaluatives entre « régionalité » et cosmopolitisme, nuances à l'émergence desquelles contribue le rappel du pseudonyme de Pittsburgh – la Ville d'Acier.

En mettant en exergue l'origine géographique de *Flesh Eaters* et l'occupation première de ses créateurs, l'article de *Variety* permet d'apercevoir que les catégories servant à évaluer une performance comme étant correcte, compétente, de qualité (Jayyusi, 2010 : 85), bref, les critères normatifs, sont fortement imbriquées dans les descriptions du médium cinématographique. Sur ce fond, l'underground new-yorkais doit également suivre certaines règles afin d'être considéré comme un écart adéquat au standard. Entre ces deux pôles stabilisés, la médiation journalistique d'un

magazine dominant en matière d'industrie du cinéma fait ressortir le projet de Pittsburgh comme étant une bâtardise provinciale. Le sens de la future sortie de *Flesh Eaters* émerge via les catégories que la description journalistique met ainsi en avant (*ibid.*, p. 115).

Le cadrage médiatique du projet pittsbourgeois montre que le cinéma, en tant que branche artistique particulière, véhicule des canons, des standards allant de soi, mais également des écarts tolérés et/ou (re)connus. Chaque nouvelle production, notamment lorsqu'elle sort du cadre ordinaire, est par conséquent évaluée à la lumière de productions existantes, celles ayant déjà été acceptées au sein de la tradition cinématographique⁸⁸. L'exemple pittsbourgeois pointe la manière dont une évaluation normative à propos d'un tournage régional invraisemblable oriente le discours sur sa future carrière en tant que film de fiction. La place que lui réserve l'article de *Variety* ne laisse pas présager son intégration parmi les œuvres ayant fait leurs preuves⁸⁹.

1.4. Se démarquer en s'adaptant

Jusqu'à présent, l'analyse des titres et des parties introductives des trois articles précédant la sortie de *Night* que j'ai pu consulter a dégagé une certaine incrédulité formulée à l'égard de ce projet filmique. Globalement, les comptes rendus du *Pittsburgh Post-Gazette* et de *Variety* retiennent explicitement le caractère régional de la production comme son élément central. La composition de l'article de l'*Associated Press* diffère des deux précédents puisque la parole y est donnée aux personnes directement impliquées dans ce projet – le réalisateur George Romero et le

⁸⁸ Le terme « tradition » est à comprendre dans le sens que lui confèrent l'École de Constance ainsi que la philosophie herméneutique de Ricoeur et de Gadamer, c'est-à-dire en tant qu'accumulation des œuvres du passé face auxquelles la nouveauté est évaluée (voir point II.2. de l'introduction).

⁸⁹ Le caractère invraisemblable de Pittsburgh pour le tournage de films est thématiquement dans le titre même d'un article du *Los Angeles Times* : « *Films Profitable in Unlikely City* », publié le 27 décembre 1969 (III.28.). La réputation industrielle de la ville parcourt le texte de part en part. Cependant, à cette date le film commence à gagner en réputation, et ses origines, tout en étant toujours décrites comme *a priori* surprenantes et désavantageuses, ont désormais droit à un accueil plus favorable, voire attendri. Cela traduit la manière dont la réception (ici positive) d'une œuvre peut participer au déplacement de l'intelligibilité des lieux. D'autres connotations concurrentes émergent ainsi, devenant tout aussi légitimes que celles précédemment en usage. Si à ses débuts *La Nuit* est évoqué à la lumière de l'industrie lourde propre à Pittsburgh, les suites de la saga des morts-vivants seront abordées dans leur relation non pas à ladite industrie, mais à *Night of the Living Dead* – le premier film de zombies moderne « made in Pittsburgh ».

coproducteur Karl Hardman. Cette posture énonciative déplace le cœur de l'information. La possibilité offerte à l'équipe de décrire son travail depuis l'intérieur permet en effet à celle-ci de sélectionner les thèmes qu'elle considère pertinents. Romero et Hardman sortent le film de sa singularité pittsbourgeoise en l'inscrivant dans un mouvement naissant du cinéma régional, présenté comme une façon alternative de se consacrer à la cinématographie sur le sol états-unien. Autour de ce thème, les propos des deux hommes sont rapportés par des citations (directes et indirectes), offrant aux lecteurs pennsylvaniens le point de vue interne d'une tendance se voulant générale et du projet pittsbourgeois en particulier.

Dans cette description endogène, les compétences techniques sont avancées comme la principale condition de réussite d'un film indépendant. En mettant en avant les explications de l'équipe, la médiation journalistique se retire au second plan. Le discours global de l'équipe ne lui appartient cependant pas – le cadrage ultime de l'article revenant au journaliste. Afin de localiser la force inégale des différentes strates énonciatives, et donc des opérations médiatrices, je m'appuie sur les trois distinctions dégagées par Dorothy E. Smith (1981 ; 2004). Le premier niveau est celui auquel les publics ont immédiatement accès – la « surface » du discours public (un article de presse, un journal télévisé, et ainsi de suite), à travers laquelle toutes les autres strates discursives apparaissent. Le deuxième niveau est celui du journaliste encadrant thématiquement et commentant les propos de ses interlocuteurs. Le troisième niveau est celui où les participants sollicités parlent des événements vécus par eux. Smith souligne que la régulation de leur propos est prise en charge par le médiateur journalistique, qui filtre les informations obtenues afin qu'elles puissent correspondre aux critères de pertinence et d'interprétation des deux niveaux supérieurs.

L'analyse de l'article de l'*Associated Press* montrera comment sa surface est guidée par le thème d'un petit film d'horreur régional produit par des néophytes. Cette prise en charge interprétative fera apparaître deux positions énonciatives : celle des créateurs de *La Nuit* visant à produire une démarcation vis-à-vis du système cinématographique consacré en s'appuyant sur leurs propres capacités, et celle du journaliste qui saisit cette même volonté pour pointer ses carences. L'aspiration de contourner les règles serait ainsi récupérée par leur rappel.

Le point d'entrée de l'article concerne l'éventuelle expansion du cinéma régional à l'échelle nationale (voir 1.3.)⁹⁰. Présentée comme une tendance, celle-ci émane de la croyance de quelques producteurs pittsbourgeois. Afin de consolider leur propos, ils fournissent des exemples de tentatives et d'exploits d'un certain nombre de projets indépendants pour signaler une orientation potentiellement capable d'ouvrir une brèche dans l'organisation actuelle de l'industrie. Cet espoir est lié au positionnement de ses énonciateurs sur l'échiquier cinématographique. Les personnes souhaitant le changement tendent à se mouvoir à la marge d'une sphère dominante (Touraine, 1978). Partant, le compte rendu journalistique décrit le développement d'une tendance depuis le point de vue des principaux intéressés (accompagné de marqueurs identifiant les énonciateurs, tel « disent-ils »), qui, ayant déjà investi de l'argent dans cet espoir, considèrent l'exercice de cette activité indépendamment d'Hollywood comme étant réaliste. L'argument retenu comme ayant le plus de poids pour une telle entreprise concerne les compétences techniques de l'équipe de Pittsburgh. Les autres cas cités fonctionnent ainsi comme des illustrations, mais c'est *in fine* la confiance en la qualité de son propre travail qui est soulignée par l'équipe. Ceci permet de faire la transition entre un processus présenté comme général, et le cas pittsbourgeois, auquel le reste de l'article est consacré.

Le caractère invraisemblable de cette ville pour la production d'un film était déjà suggéré par le *Pittsburgh Post-Gazette* et *Variety*. Il se trouve confirmé par l'article de l'*Associated Press* puisqu'il explicite la raison d'un tel choix. L'évocation du tournage appelle celle du lieu propice pour cette activité. Le journaliste recourt à une justification du réalisateur, qui, tout en signalant les endroits habituels s'en distancie :

In discussing the decision to go ahead and make the picture, Romero said: "Everyone goes to New York. Or they go to the West Coast. We decided to buck it. We knew we could do it. We have the basic people, the basic knowledge."

La ville de New York et la Côte Ouest des États-Unis sont présentées par Romero comme étant conventionnelles puisque « tout le monde » souhaitant faire du cinéma s'y déplace. Face à cette conduite usuelle, la décision des Pittsbourgeois se

⁹⁰ Dorothy Smith (2005 : 114) appelle « instruction » la partie introductive d'un document écrit. Celle-ci fonctionne comme un guide instruisant la suite de la lecture.

dégage comme un défi, exprimé par l'expression « buck it » (signifiant « prendre un risque »). La faisabilité de la tâche depuis Pittsburgh est motivée par les compétences de base nécessaires, possédées par les personnes résidant dans cette ville. L'argument essentiel poussant l'équipe à s'aventurer dans la production d'un long métrage à Pittsburgh concerne leurs savoir-faire, présenté comme étant acquis. Dans sa description du projet *Flesh Eaters*, *Variety* introduisait la catégorie « middleground » pour décrire un cinéma entre deux pôles, incarnés par New York et Hollywood (1.3.). Ici la même division est faite par le réalisateur du film. Ainsi, la répartition du champ cinématographique américain en différentes positions n'est pas aléatoire ni personnelle, mais est objectivement racontable à la fois par le corps journalistique et par le collectif de réalisation du film.

L'estimation objective du champ transparait également à travers la question de la qualité du film, où Hollywood émerge comme le standard d'une performance correcte à l'aune de laquelle le premier long métrage pittsbourgeois est mesuré :

Image 10 people say the film is as good as any Hollywood-made horror picture – and in some respects better⁹¹.

La comparaison fait ressortir la distinction faite par le groupe à l'origine du projet entre les compétences requises pour appartenir à une catégorie et les compétences jugées pertinentes (Jayyusi, 2010 : 86). Dans un premier temps, les créateurs rapprochent leur film du modèle, supposé connu du lectorat, de « n'importe quel » film d'horreur hollywoodien, soulignant par là leur maîtrise du genre et du médium. Le second mouvement consiste à se détacher du standard de base exigé, car c'est grâce à cette distinction par rapport à la moyenne que l'équipe peut espérer d'attirer l'attention sur son travail. Si Hollywood fonctionne ici comme l'inférence d'une qualité « correcte » pour un film d'horreur, le savoir-faire des Pittsbourgeois est présenté comme leur offrant les capacités de dépasser certains des critères hollywoodiens.

⁹¹ Image Ten (orthographiée en chiffres par le journaliste de l'*Associated Press*) est le nom de la boîte de production de *Night of the Living Dead*, dérivée de la maison publicitaire Latent Image, où George Romero avait fait ses débuts en tant que réalisateur de spots publicitaires. Pour la genèse de l'équipe du tournage de *La Nuit*, voir par exemple Gagne (1985), Russo (1985) et Hervey (2008).

La présentation du film auprès des lecteurs se fait d'abord du point de vue générique ; son bref synopsis est évoqué par la suite. C'est via l'identification du genre que le marché visé se trouve circonscrit :

The Pittsburgh movie is a horror picture aimed at a restricted, but profitable market. It's filled with flesh-eating ghouls; and there's enough blood to satisfy any horror-lover.

Pour la présente investigation, cela permet d'appréhender la manière dont un genre est envisagé en termes économiques. La distribution, et par extension la projection d'un film, impliquent évidemment l'existence physique des salles de cinéma. Dans ce contexte, le « marché » de *Night* serait « restreint » à double titre : par ville(s) et quartiers. En visant un marché géographiquement délimité, le genre cible également un public. Ce dernier est décrit comme « passionné d'horreur ». Pour satisfaire les goûts d'un tel public, certains critères génériques doivent être remplis. La présence des goules – créatures fantastiques se nourrissant de la chair humaine – en constitue un ; l'autre étant le sang – que des blessures corporelles permettent de rendre visible. Monstres et violence graphique sont ainsi retenus comme les ingrédients phares du film. Leur abondance (soulignée par les précisions « rempli de goules » et « il y a assez de sang ») ressort comme ce qu'un spectateur averti pourrait apprécier et demander. Indirectement, le journaliste s'adresse à un public potentiel, voire à une communauté de fans en disant en quelque sorte : « Si vous aimez le genre, vous en aurez assez pour votre argent ». La circonscription d'un tel marché est contrebalancée par sa profitabilité présumée.

Généralement, la structure formelle des articles de presse a la forme d'une pyramide renversée : les informations les plus importantes à propos d'un événement apparaissent dans le premier paragraphe, celles contenues dans les paragraphes consécutifs étant d'importance moindre (Tuchman, 1972 : 670). Cette construction peut être dégagée de l'article de l'*Associated Press*. Après avoir passé en revue une tendance générale du cinéma régional, le choix de Pittsburgh, la qualité du film et le genre, l'article soulève pour conclure la question du casting. Celle-ci est formulée par une citation indirecte du coproducteur Karl Hardman qui exprime sa confiance, allant même jusqu'à penser pouvoir engager un jour des célébrités :

Hardman is confident the moviemakers can even hire name stars someday.

Premièrement, cela sous-entend que le casting de *Night* n'est pas composé d'acteurs connus (ou littéralement : « les stars ayant un nom »). Deuxièmement, la présence de l'adverbe « même » est motivée par le type d'organisation que l'équipe représente implicitement pour le journaliste. La confiance en la réussite exprimée par le coproducteur ouvre en soi un futur où l'engagement des célébrités devient imaginable. Cependant, la présence de l'adverbe « même » permet non seulement de mettre en exergue l'absence de stars dans *Night* mais fait également ressortir l'impossibilité actuelle d'une telle tentative comme allant de soi. L'emploi de l'adverbe dans ce contexte rappelle au lectorat la nature de l'entreprise. Sa présence dans la phrase tempère ainsi la confiance de Hardman, la faisant davantage apparaître comme un espoir candide de débutants.

Les questions ont un effet structurant sur les réponses correspondantes. Or, lorsque cette forme d'échange intersubjectif est textuellement présentée comme une réalité indépendante de la question posée par l'une des parties, son activité organisationnelle devient invisible (Smith, 1974). Dans le cas présent, la formulation ne permet par conséquent pas d'appréhender si le thème de « vedettes » a été soulevé par le coproducteur lui-même, ou s'il était proposé par le journaliste en forme de question. Le lectorat prend uniquement connaissance de l'effet que cela produit. Au début de l'article, l'aspiration exprimée par l'équipe pittsbourgeoise de mettre sur pied un studio permanent dévoilait un trait institutionnel du domaine (1.3.). Ici, l'absence de célébrités fait également ressortir une caractéristique du système cinématographique (américain)⁹².

Un éclaircissement des motivations pour lesquelles Hardman et ses collaborateurs pourraient « un jour » engager un casting d'acteurs célèbres est absent. La phrase exprime simplement ce que semble aller de soi, à savoir la participation d'acteurs connus dans un film de fiction. La logique sous-jacente consisterait à dire que si les noms en tête d'affiche étaient célèbres, alors cela augmenterait l'afflux de spectateurs. Les critiques de la culture de masse ont pensé la vedette – la « représentation spectaculaire de l'homme vivant » (Debord, 1992 : 38) – en tant que

⁹² L'ethnographie institutionnelle développée par Smith (2005) prête une attention particulière à la façon dont les enquêtés font usage des catégories organisationnelles dans la description de leur propre travail. Celles-ci constituent une fenêtre privilégiée à travers laquelle la sociologue invite à appréhender l'organisation des institutions et leurs différents réseaux.

figure singularisée via laquelle les spectateurs s'identifient à des styles de vie formatés et donc, *in fine*, à la consommation. Tout en s'inspirant des arts individualistes, la vedette répondrait cependant principalement aux exigences du système capitaliste (Adorno, 1964 ; Benjamin, 2009 ; Kracauer, 2010).

Qu'une telle conception de la vedette ne soit pas malvenue est reflété dans des propos de Hardman, où il développe ce thème :

"Talent is attracted primarily by money", he said. "It's very conceivable an organization like ours will be able to bring in major talent. It's just the matter of paying them, and giving them the right opportunity."

Cependant, ce que la citation indirecte désignait comme « vedettes » (« name stars »), la citation directe évoque en termes de « talent » : leur juxtaposition dans le texte les rend synonymes. Le talent en tant que qualité devient ainsi intrinsèque à la personne d'une vedette. Qu'un acteur talentueux s'attende à être recomposé pour ses prestations est présenté comme une exigence fondée et reconnue ; l'explication « c'est juste une question de les payer » le confirme. Le début de l'article avait déjà mis les lecteurs au courant de ce que signifie « une organisation comme la nôtre ». Le fait d'exister hors du circuit confirmé ne constitue pas, selon Hardman, un handicap pour « introduire des talents majeurs ». Au contraire cela est-il « très concevable » moyennant une certaine capacité économique et une « bonne occasion » offerte à de tels acteurs. La confiance ainsi exprimée tranche avec la citation indirecte qui la précède où, via la médiation journalistique, ce sentiment était atténué par l'adverbe « même ». A noter qu'à aucun moment l'importance du montant n'est évoquée. Pourtant, en tant que lecteurs nous comprenons aisément que l'expression « c'est juste une question de les payer » sous-entend des sommes importantes. C'est le contexte de la phrase qui rend une telle lecture possible. La catégorie « vedettes » véhicule en elle un certain nombre de présupposés, notamment celui de la richesse et du glamour. A cela s'ajoutent les propos du coproducteur mettant l'argent au cœur du rapport entre « le talent » et les maisons de production. Si le moteur motivationnel

des acteurs talentueux est « principalement » monétaire, alors cette attirance doit être proportionnelle à la somme proposée⁹³.

Toutefois, Hardman se distancie de cet « impératif de la vedette » en exprimant, au nom du groupe, une croyance en la réussite qui transparait à travers tout l'article :

“At the same time, we have every reason to believe we can develop our own talent.”

Pour porter ses fruits, le travail du collectif ne nécessiterait pas l'intervention de grands noms externes. Si l'article constitue l'occasion de mettre en valeur les savoir-faire de l'équipe, alors la logique d'autosuffisance est cohérente. Elle rejoindrait ainsi les propos de Romero concernant le défi de lancer le projet sans quitter le sol pittsbourgeois. Plus largement, ce positionnement épouse l'idée d'indépendance vis-à-vis d'Hollywood des maisons de production locales, précédemment annoncée comme une tendance naissante.

L'évocation de la possibilité future d'engager des vedettes suggère leur absence dans le casting de *Night*. La phrase concluant l'article le confirme en précisant que les acteurs engagés pour le « film pittsbourgeois » ne possèdent pas d'expérience cinématographique :

None of the actors in the Pittsburgh picture had previous experience in feature productions, but most had done some nonmovie acting. All are Pittsburgh residents or natives.

La formulation visant à atténuer ce manque le fait plutôt ressortir davantage. En effet, informer le lectorat que « la plupart » d'entre eux ont tout de même fait « quelques » prestations non filmiques de comédiens ne met pas véritablement en valeur leurs compétences au sein du projet annoncé. L'expérience qui en ressort n'est pas proportionnée ni très consolidée. Contrairement au *Pittsburgh Post-Gazette* et à *Variety*, l'article de l'*Associated Press* ne dévoile pas les identités individuelles du casting. Ceci renforce la logique derrière le terme « name stars », employé dans la

⁹³ Un exemple explicitant la logique binaire de célébrité/argent est donné dans le journal intime de Michael Palin (2010 : 19) concernant la planification du long métrage *Time Bandits* de Terry Gilliam en collaboration avec les Monty Python : « Denis O'B rings – he's returned from the States and positively glowing with enthousiasm for the TG/MP movie. He has Sean Connery absolutely “mentally committed” (which means that he hasn't enough money for him)... ».

citation indirecte de Hardman – les noms des acteurs de *Night* n'ont pas besoin d'une mention du fait de leur statut d'inconnus. Ce n'est en outre pas par son titre ni par le genre que le film est évoqué à la fin de l'article, mais par son origine régionale, la même que celle des acteurs (que le sous-titre désignait sous les traits de « résidents et autochtones de Pittsburgh »). La chute rappelle ainsi le provincialisme du long métrage. Si c'étaient les propos de Hardman qui avaient conclu l'article, la mention du non-professionnalisme des acteurs eût été atténuée par le sentiment de croyance du groupe en la capacité d'une production indépendante de créer ses propres talents. Une telle conclusion s'alignerait sur la partie introductive où l'équipe présentait une tendance régionale se répandant au niveau national. Or, la chute sélectionnée par le journaliste produit un autre effet. Le corps du texte donne la parole au réalisateur et au coproducteur de *Night of the Anubis* pour une auto-description valorisante. Cependant, celle-ci est en dernier lieu prise en charge par l'auteur de l'article. Si nous considérons le discours médiatique comme une organisation dialogique entre plusieurs niveaux énonciatifs, leur sommet, celui qui produit l'effet organisateur ultime d'un événement, est occupé par le médiateur journalistique. Celui-ci constitue la figure discursive à travers laquelle le public prend connaissance du monde ainsi relaté. L'articulation des quatre derniers paragraphes de l'article permet ainsi de dégager deux discours parallèles – deux voix, dont une prédomine.

La dernière phrase reprend la thématique de l'absence de vedettes là où Hardman tentait de s'en distancier en soulignant le professionnalisme du groupe. Deux points de vue émergent ainsi. Celui propre au journaliste est marqué par son insistance sur le caractère célèbre d'un acteur, ce qui éclaire davantage l'emploi de l'adverbe « même ». Pour l'interviewé, la description adéquate consiste en revanche en la catégorie « talent », interne à l'équipe. En choisissant de rappeler au lectorat les origines du projet – un casting d'amateurs pour un film régional – l'organisation finale du compte rendu rejoint le cadrage du sujet introduit par l'attaque (« cette vieille ville d'usine, comme d'autres villes, est en train virer à la Hollywood – enfin, à sa manière », voir 1.3.). L'élan endogène du groupe est par conséquent jugulé par l'énonciateur journalistique. L'envie d'innover en contournant les voies cinématographiques officielles est évaluée sur un fond normatif dont certains critères organisationnels attendus, tels le statut des acteurs ou un studio de tournage professionnel, sont signalés comme manquants.

Dans la phase précédant la sortie de *La Nuit* et au moment de sa distribution, la presse américaine fait ressortir le projet via sa nature hybride, inhabituelle, voire exotique, et par conséquent difficilement classable. Le néologisme *middleground* employé par le reporter de *Variety* peut être considéré comme une tentative d'établir un classement approprié (voir 1.3.). Or les critères de sa singularité se modifient et évoluent au rythme de sa réception médiatique et profane. Au moment où *Night* bénéficiera d'un statut « culte », qui lui sera attribué dès 1971 (voir chapitre 5), et que George Romero sera progressivement reconnu comme un auteur et un précurseur générique, sa singularité prendra le sens d'une œuvre attachée à un genre et à un créateur unique. Le cadrage médiatique de la période étudiée dans ce chapitre ne laisse cependant pas encore présager un tel changement de perspective.

1.5. Classer pour distribuer

Jusqu'à présent, l'analyse a porté sur le cadrage journalistique de *Night of the Living Dead* avant sa sortie. Cela a permis de dégager la façon dont la ville de production a été retenue par la presse comme l'élément central organisant la description du projet. L'entrée du film dans une nouvelle phase est publicisée deux semaines précédant la première par le magazine californien *Boxoffice*, destiné, depuis ses origines dans les années 1920, aux professionnels du cinéma⁹⁴. Dans un court article du 23 septembre 1968, la revue annonce l'achat des droits de distribution du « premier long métrage à avoir été filmé à Pittsburgh » par la compagnie Continental (III.7.)⁹⁵. Pratiquement, cela signifie que la prise en charge de la diffusion de *Night* par une organisation externe retire à l'équipe de tournage, aussi indépendante soit-elle, l'exclusivité décisionnelle à cet égard. D'autres enjeux entrent en ligne de compte et font émerger des stratégies organisationnelles fortement accentuées sur le contenu horrifique du film. De ce fait, la politique distributrice enseigne sur la manière dont

⁹⁴ Pour une autodescription actuelle du magazine, où l'accent est mis sur le caractère pionnier de ses débuts dans la publication des chiffres d'affaires des films, cf. http://www.boxoffice.com/about_us Consulté le 1^{er} septembre 2010.

⁹⁵ Continental, la filiale de distribution de Walter Reade Organization, avait été fondée en 1954 par Walter Reade Jr, alors président de Theater Owners of America (Heffernan, 2004 : 121). Une étude détaillée consacrée à la distribution de *Night* par Continental se trouve dans Heffernan (2002 ; 2004). Pour une historique de Walter Reade voir également Pike (2005) et *New York Times*, « Sheldon Gunsberg, 78, film producer who headed theater chain », 25 juin 1998. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E5D6113CF936A15755C0A96E958260> Consulté le 21 octobre 2010.

ce film a été reçu, jugé et classé par la maison de distribution. Il s'agit d'une forme de réception, celle des distributeurs, dont la compréhension d'une œuvre filmique est en étroit rapport avec un marché et des publics cibles.

L'article de *Boxoffice* est le premier de mon corpus à présenter le film sous le nom de *Night of the Living Dead*. Les modifications des titres ne sont pas soulevées par la presse contemporaine. La question des changements est élucidée vingt ans plus tard dans un ouvrage consacré aux aspects les plus variés (détails techniques, historiques des projets, anecdotes) du cinéma de George Romero. Son titre – *The Zombies that ate Pittsburgh* – met l'accent, une fois n'est pas coutume, sur ses origines géographiques, mais bénéficiant désormais d'un statut de déférence. Une telle publication démontre que les films du réalisateur commencent à être vus comme appartenant au palmarès d'un auteur, et attachés de la sorte à un créateur individuel. En outre, ce livre a été publié deux ans après *Day of the Dead* (1985), film à partir duquel les récits de Romero consacrés aux morts-vivants seront configurés par les discours publics en termes de trilogie (et cela jusqu'à la sortie en 2005 du quatrième volet *Land of the Dead*) :

[...] The film began production in June 1967, under the title *Night of the Flesh Eaters*. (The title was later deemed too close to Dan Curtis's 1964 film, *The Flesh Eaters*, and in order to avoid legal hassles, it was changed to *Night of Anubis*, referring to the Egyptian god of the dead. A couple of prints were actually made with that title, but the distributor felt that the name "Anubis" was too obscure, so it was changed again to the more lurid, saleable *Night of the Living Dead*), (Gagne, 1987 : 30)⁹⁶.

⁹⁶ Les publications du *Pittsburgh Post-Gazette* (III.1.) et de *Variety* (III.2.) sont consacrées à *Night of the Flesh Eaters* ; les articles publiés par l'*Associated Press* (III.3.-III.6.) évoquent *Night of the Anubis*. A noter que la particule « *the* » ne devrait pas figurer à côté d'un nom propre. Cette erreur de syntaxe fournit une compréhension supplémentaire du raisonnement de *Continental* ayant trouvé ce titre trop exotique pour le(s) public(s) concerné(s). Dans un entretien accordé en 1973 par George Romero et son agent de presse Arthur Rubine au magazine newyorkais *inter/VIEW*, ce dernier explique : « Anibus is an Egyptian god who is someday supposedly going to lead the dead against us. And that's what we originally called the picture – *Night of Anubis*. No, we called it *Enubis*, and they said no one would know who he was » (Williams, 2011 : 44).

La similitude du premier titre de *Night* avec *The Flesh Eaters* (Curtis, 1964) tient à leurs noms uniquement, et non pas à l'intrigue (le film de 1964 raconte la péripétie de quelques personnages piégés sur une île dont les côtes sont infestées par un virus aquatique carnivore développé par les Nazis durant la Seconde Guerre mondiale). Le titre initial de *Night* – « mangeurs de chair » – permet en outre de comprendre *a posteriori* l'emploi par les personnages du récit du terme « goule », une créature fantastique associée au cannibalisme et aux cimetières. En revanche, le terme « zombie », qui n'est pas utilisé dans le film, mais est néanmoins employé par la critique britannique dès 1969, est davantage proche du titre sous lequel le film fut finalement connu, puisque l'état du zombie (haïtien)

Outre le fait de fournir une vue d'ensemble sur l'évolution de ses différents noms, ce passage permet également de comprendre l'inégalité de leur valeur mercantile aux yeux des distributeurs. Cependant, le titre retenu comme le plus criard pour un impact maximal et une meilleure rentabilité n'est pas nécessairement compris dans le sens voulu. Une recension du film publiée dans le *Los Angeles Times* le 10 janvier 1969 en témoigne. Étant favorable à *Night*, le critique Kevin Thomas débute son article en dissipant les éventuelles prénotions à son sujet. Pour lui, *Night of the Living Dead* démontre que les films n'ont pas plus de rapport avec leurs titres et avec leurs campagnes promotionnelles, que les livres avec leurs couvertures. Par là, l'auteur exprime sa réserve concernant les aspects les plus manifestes du film, qui, au lieu d'attirer un public potentiel, seraient capables de le rebuter. Vingt ans plus tard, le scénariste John A. Russo se souviendra avec scepticisme des politiques menées par Continental dans la promotion du film (voir *infra*). Ainsi, un certain décalage se fait remarquer entre les intentions de la maison de distribution, qui ne se spécialisait pas particulièrement dans le genre de l'horreur (Heffernan, 2002), et l'effet qu'elles produisent dans la réception.

Ce sous-chapitre vise à discerner ces stratégies de ciblage en examinant l'affiche promotionnelle de *Continental* qui, à la sortie de *Night*, circulait dans la presse pennsylvanienne. La version considérée ici a été publiée le lendemain de la première dans la rubrique culturelle du quotidien généraliste *Pittsburgh Press* (aujourd'hui éteint). Cette section du chapitre diffère par conséquent des précédentes étant donné qu'elle ne traite pas les discours journalistiques, mais une communication rendue publique par la maison de distribution (III.9.). Celle-là contient également une liste des sites de projection du film, qui permettra de déterminer le marché auquel la diffusion initiale était destinée. Parmi les thèmes abordés dans les sous-chapitres précédents, l'examen de cette dimension du film suit la chronologie de son apparition médiatique. L'intérêt de l'affiche promotionnelle réside dans les traces qu'elle recèle du classement effectué par Continental, ce dernier localisant le film en fonction d'un genre cinématographique.

est compris comme oscillant entre la vie et la mort : le mort-vivant. Pour une discussion autour des deux termes, voir 4.2.

Continental ne fut pas la première maison de distribution à laquelle s'était adressée l'équipe de tournage. George Romero et le coproducteur Russell Streiner avaient d'abord proposé *Night* à Columbia Pictures, qui s'était montrée intéressée, mais ne voulait pas commercialiser un film qui n'était pas en couleur. La crainte de Columbia qu'un film d'horreur en noir et blanc influence négativement les recettes suggère le caractère désuet d'un tel usage en 1968. L'équipe s'est ensuite tournée vers American-International-Pictures, qui distribuait déjà les films d'horreur de Roger Corman (réalisateur reconnu de série B). Celle-ci demandait cependant une fin plus optimiste – un compromis refusé par Romero. Suite à plusieurs tentatives auprès des maisons indépendantes, le groupe signa finalement le contrat avec Continental (Samuels, 1983 ; Gagne, 1987 ; Hervey, 2008 ; Kane, 2010).

Dans un entretien récent, Russo se souvient que ses collègues et lui-même étaient impressionnés qu'une société ayant distribué des « essais cinématographiques » (« art films ») tels *David and Lisa* (États-Unis, Perry, 1962), *Lord of the Flies* (Grande-Bretagne, Brook, 1963) et *Every Bastard a King* (Israël, Zohar, 1968) s'était montrée intéressée à l'achat de leur film :

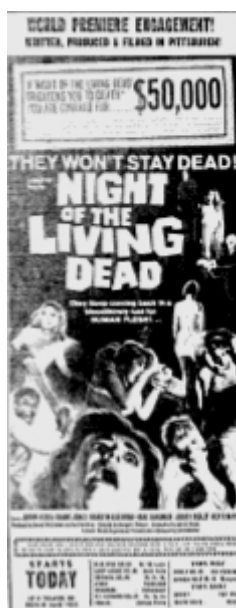
With *Night*, Continental was, for the first time, taking on an exploitation picture, and we thought that said something for the quality of our work (Kane, 2010: 76-77).

Toutefois, ajoute le scénariste, Continental s'était principalement concentrée sur les aspects viscéraux du film : « Continental wanted more cannibalism scenes put in, if possible » (*ibid.* p. 77)⁹⁷. L'affiche promotionnelle figurant dans le *Pittsburgh Press* en témoigne : l'anthropophagie évoquée par Russo y est présentée comme l'aspect central du long métrage.

Les premiers éléments à frapper le regard sont d'ordre iconique – un amas de figures humaines se défend, exprime l'effroi ou subit les attaques d'autres figures apparaissant en arrière-plan et descendant en file indienne vers le bas de l'affiche. Le titre, placé au milieu, permet d'identifier ces derniers comme étant des « morts-vivants ». Un homme en aval, placé à côté d'un visage distordu d'une femme, ronge

⁹⁷ Cela est également confirmé par George Romero dans un entretien qu'il avait accordé en 1969 à l'équipe du magazine culturel *inter/VIEW*, fondé par Andy Warhol (Williams, 2011 : 3-7).

un os⁹⁸. Les différents personnages sont ainsi saisis dans des moments d'action, ce qui donne au récit proposé un caractère dynamique. Le fond noir renvoie au cadre temporel de la narration, également présent dans son titre. Les deux slogans, synthétisant le concept du film, sélectionnent et définissent son contenu :



They won't stay dead!
Night of the Living Dead
They keep coming back in a bloodthirsty lust for human
flesh!...

Les phrases sont directement liées au nom du film via le pronom « ils », ce dernier référant aux créatures évoquées par le titre. Le premier élément de l'intrigue divulgue l'incongruité du retour des morts dans le monde des vivants (« ils refusent de rester morts ! ») ; le deuxième signale le moment de la journée où cette apparition a lieu ; le troisième enfin dévoile les conséquences découlant de ladite réanimation. La catégorie « humain », ainsi convoitée par les morts-vivants, est sous-entendue par, et réduite à son aspect matériel, à la chair.

L'annonce contient également un grand nombre d'informations textuelles entourant son noyau iconique. Dans l'ordre de lecture de haut en bas, son premier énoncé consiste en une bande déclarative :

⁹⁸ L'affiche reproduite ici étant trop petite pour discerner le fait que la goule féminine, vue de dos et entièrement dévêtue dans le film, porte des sous-vêtements. Russo (1985 : 95) indique que la censure de la nudité de cette figurante apparaissait dans plusieurs versions de l'annonce de *Night*. L'anthropophagie suggérée par le texte et les images de l'affiche bénéficie ainsi d'un interdit moindre qu'un corps féminin nu (voir également annexe III.9).

WORLD PREMIERE ENGAGEMENT!
WRITTEN, PRODUCED & FILMED IN PITTSBURGH!

Le film est ouvertement commercialisé par Continental comme étant 100% pittsburghois. Le point d'exclamation dans le contexte exprime le caractère sensationnel, inattendu de cette information, susceptible de retenir l'attention du lectorat (ici local). Le sens de l'« engagement » accompagnant sa première mondiale devient intelligible après la lecture de l'encadré se situant immédiatement dessous :

IF 'NIGHT OF THE LIVING DEAD' FRIGHTENS YOU TO DEATH* YOU ARE COVERED FOR...\$50.000.

A \$50.000 policy covering death from heart attack for anyone in the audience during the performance of Night of the Living Dead for this special engagement only has been obtained through a leading International Insurance Company in London.

L'astérisque renvoie à un autre petit encadré en bas de l'affiche où il est précisé :

* Insurance coverage valid in event of heart attack only, during performances October 2 thru 8, 1968. The insurance company reserves the right to request any patron to submit to medical examination prior to viewing 'NIGHT OF THE LIVING DEAD'.

Ainsi, le « sommet » de l'annonce était le début d'une campagne promotionnelle, limitée à une semaine à partir du lendemain de sa première. La maison de distribution met en avant l'origine géographique mais surtout le caractère (très) effrayant du film, à un point où une somme non négligeable de 50.000 dollars est avancée comme compensation en cas de décès. Dans son ouvrage consacré à *Night*, le scénariste Russo (1985 : 95) relate de la façon dont cette campagne était perçue à l'époque par l'équipe d'Image Ten :

We thought that Continental's approach to the promotion of *Night of the Living Dead* tended to cheapen it – not to give it enough credit for being one of the better pictures in

its genre – which we firmly believed that it was. One of the hoakier things that Continental did was to run an ad announcing that any theatre patron who died of a heart attack while watching our movie would be covered by \$50.000 worth of life insurance. The policy had been taken out through Lloyd's of London, so it actually existed, even though it was only a gimmick that no one could take seriously. And we thought it was a dubious value in promoting our movie.

La stratégie publicitaire de Continental passe, aux yeux du groupe, pour une manœuvre abaissante. Présentée par Russo comme visant avant tout le sensationnalisme – « à vos risques et périls » – elle rapprocherait *Night* des films habituels du genre. En conséquence, la crainte de sa dévalorisation par ses créateurs émanerait de leur foi en son originalité (voir 1.4.). Il ne faut évidemment pas négliger le caractère rétrospectif de tels souvenirs, racontés vingt ans après la sortie du film, lorsque celui-ci a largement acquis sa place dans l'histoire du cinéma (de genre). En revanche, les propos du scénariste constituent un exemple du pouvoir décisionnel qui revient à une maison de distribution. La citation trahit également le sentiment de frustration engendré auprès des personnes directement impliquées dans le processus de création lorsqu'une part du contrôle sur le produit leur échappe.

Dans son étude consacrée à la diffusion de *Night*, Kevin Heffernan (*op. cit.* p. 67) commente sa sortie initiale en l'insérant dans une perspective plus large, celle permettant de mieux saisir la logique distributrice en son amont :

In *Night of the Living Dead*, Continental had a product that was suited to the well-tested payoff of the genre film. It was released at Halloween, during the slow period of the fall-release schedule. Further, Continental linked subsequent-run houses and drive-in theatres in a multiple-opening campaign supported by saturation advertising in newspapers and on the radio and television. Some ads for the film used a gambit copied from former schlockmeister* William Castle, by 1968 a respected producer at Paramount: "If 'Night of the Living Dead' frightens You to Death," screamed the ads, "you are covered for \$50.000!".

Cet extrait révèle que la distribution de *Night* était clairement calquée par Continental sur sa classification en termes génériques, qui à leur tour décidèrent de la saison de sa sortie (à Halloween), et que la maison s'inspirait des campagnes habituelles réservées au genre, voire au sous-genre. En effet, les ciné-parcs et les

* Le terme « schlockmeister » peut être traduit comme « vendeur de camelote ».

salles de cinéma de seconde zone étaient les sites privilégiés des films de série B, ces derniers étant généralement issus des mêmes studios hollywoodiens qui se consacraient aux grosses productions des réalisateurs reconnus (Merigeau & Bourgoïn, 1983 : 9 ; Schatz, 1999 : 43). Or, *Night* n'appartient à aucun des réseaux habituels. Le caractère tapageur que revêt sa campagne publicitaire découle par conséquent de son insertion par les distributeurs dans une hiérarchie existante et connue. Son profil régional et amateur, le contenu horrifique, le tournage en noir et blanc à une époque où la couleur prédominait largement, un budget dérisoire et un casting d'inconnus constituent tous des critères contribuant à son placement dans un rang cinématographique inférieur (voir chapitre 2). La stratégie marketing employée par les distributeurs pour un tel long métrage constitue une manière de le distinguer des autres films appartenant au même genre. En effet, étant donné le caractère public, et donc partageable entre plusieurs studios et maisons de distribution, d'un genre cinématographique (ici l'horreur), la publicité d'un produit particulier vise à mettre en avant ce qui constitue son originalité propre (Moine, 2005 : 64). Partant, à défaut de noms connus, c'est l'aspect sensationnel du contenu de *Night* qui est ainsi mis en avant (*ibid.* p. 65).

Dans leurs réflexions sur la nature industrielle des biens culturels, Horkheimer et Adorno (1974 : 132) affirment que la distinction des produits culturels en catégories A et B est moins dépendante de leurs contenus *per se*, que de sa capacité à classer les consommateurs en différents niveaux. Ainsi, la conception et l'adaptation desdits produits aux goûts les plus variés – de la haute culture à la culture populaire, en passant par diverses sous-cultures – permettraient d'absorber un maximum de communautés hétéroclites au sein du même système (économique). Cette définition enlève cependant auxdits publics la capacité négociatrice vis-à-vis des offres culturelles. En effet, quand bien même il faudrait admettre que la lecture préférentielle d'une série télévisuelle, d'un long métrage, d'une émission radiophonique, émane de l'idéologie dominante (d'une société capitaliste), son adoption par les destinataires n'est pas automatique ni uniforme (Hall, 1980). De même :

La création culturelle ne peut être totalement intégrée dans un système de production industrielle, car elle doit faire face à une dynamique contradictoire engendrée par le cycle

invention/standardisation. Un film nouveau ne peut se contenter d'être parfaitement identique à celui qui l'a précédé (Esquenazi, 2003 : 43).

En outre, les produits culturels décrits par Horkheimer et Adorno paraissent curieusement statiques. Or, l'exemple de *Night* montre que malgré un ciblage et un classement initiaux précis, un déplacement dans la réception du film lui donnera au fil du temps un statut autre que son affiche promotionnelle ne laisse penser, ainsi qu'une nouvelle distribution qui attirera davantage le regard médiatique sur le film (voir 5.2.).

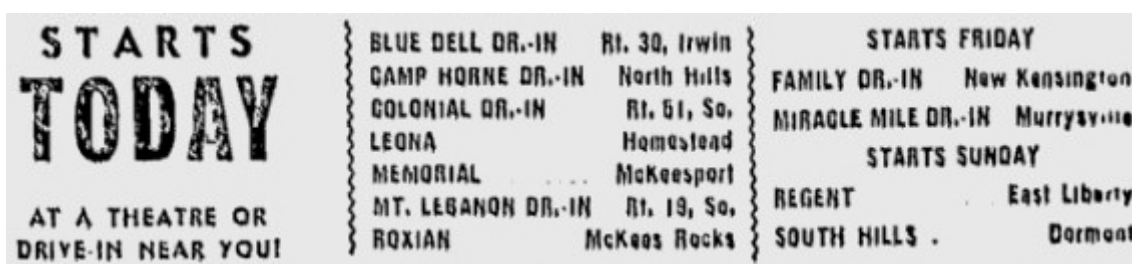
L'aspiration provocatrice de l'affiche promotionnelle de Continental (qualifiée ci-dessus de « ringarde » par Russo), surenchérissant jusqu'à la proposition d'une assurance décès, s'inspirait directement d'une tactique tape-à-l'œil appliquée dix ans auparavant par William Castle, réalisateur connu de série B⁹⁹. Or, durant les années 1960, Continental s'était notamment spécialisée dans l'importation de cinéma étranger et d'essais cinématographiques (Heffernan, *op. cit.* p. 61). Son imitation d'une campagne datant de 1958 et appliquée de surcroît à un film de seconde zone pourrait motiver l'attitude sceptique de l'équipe d'Image Ten à l'égard d'un tel choix, considéré comme peu valorisant, vieillot et donc contestable.

Outre le contenu de la campagne promotionnelle, le classement du film dans un sous-genre est également discernable via les sites de sa projection. En novembre 1967, le *Pittsburgh Post-Gazette* évoquait les ciné-parcs dans le titre même de son article (voir 1.2.), précisant encore dans le corps du texte : « The movie, a chiller-thriller designed especially for the late-late drive-in circuit » ; en janvier 1968,

⁹⁹ William Castle (1914-1977) est décrit sur le site de la Cinémathèque Française comme un « producteur-réalisateur de films à petits budgets ». « Castle signe dans les années 1940 et 1950 de nombreuses séries B. À la fin des années 50, il se spécialise dans le cinéma d'épouvante et réalise parfois de passionnantes et inventives variations à partir du *Psychose* d'Hitchcock ». Voir <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/william-castle.226.html> Consulté le 8 février 2011.

« Pour la sortie de *Macabre* (inédit en France), le coproducteur et réalisateur William Castle se livre à une étrange surenchère publicitaire. Au-delà des traditionnelles assertions annonçant un film (« Horifique », « Effrayant »...), des directeurs de salle offrent une assurance-vie, d'autres embauchent de jeunes femmes déguisées en infirmières qui offrent des calmants avant la projection, d'autres encore conseillent aux spectateurs de laisser le numéro de leur siège au cas où ils auraient besoin de l'assistance d'un médecin... « Naturellement, déclare William Castle, ce serait épouvantable si quelqu'un mourait réellement, mais le coup de pub serait vraiment terrible » », (Pinel, 2002 : 272). A titre anecdotique, en 1968 William Castle s'était élevé à la strate cinématographique supérieure en tant que producteur de *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (Merigeau & Bourgoïn, 1983 : 145). L'affiche de ce film hollywoodien, ayant pour vedettes le réalisateur John Cassavetes et l'actrice Mia Farrow, figure en outre à la même page du *Pittsburgh Press* que l'annonce de *Night*.

Variety indiquait que l'effort initial du cinéma *middleground* (1.3.) est un film d'horreur en noir et blanc destiné aux « drive-in theatre audiences across the country ». Lors de sa sortie en octobre 1968, la diffusion de *Night* devient concrètement repérable :



La prise de connaissance du programme accompagnant son affiche promotionnelle permet de comprendre ce que *Boxoffice* désignait deux semaines auparavant sous « greater metropolitan area » – cette aire urbaine concerne la périphérie de la ville de Pittsburgh. Après la première du film au Fulton Theater (III.8. ; Russo, 1985), un édifice se situant au cœur de la ville¹⁰⁰, sa diffusion grand public se déplace vers les ciné-parcs et les salles de quartier de Pittsburgh et des comtés avoisinants. La même stratégie distributrice est décelée par Heffernan pour la ville de Philadelphie (*op. cit.*).

L'émergence des cinémas de quartier aux États-Unis avait été favorisée dans les années 1930 par l'expansion des villes du pays, créant une distance géographique de plus en plus importante entre les centres et les quartiers résidentiels (Welling, 2007 : 118). Schématiquement, un film de catégorie A, mettant en tête d'affiche des acteurs et un réalisateur réputés, passait d'abord dans les principales salles d'une ville, puis dans les *subsequent runs*, à savoir les salles périphériques le repassant pour une deuxième, voire troisième sortie (Fennett, 1973 : 7). Le programme de diffusion de *Night* permet de comprendre que le long métrage est d'emblée inséré dans ce marché décentré. En outre, les grandes salles privilégiaient la projection d'un

¹⁰⁰ Dans les années 1990, l'établissement fut rebaptisé Byham Theater, d'après le nom de la famille de donateurs ayant contribué à sa rénovation. Voir le site du trust culturel de Pittsburgh : <http://www.pgharts.org/venues/byham.aspx> Consulté le 2 février 2011.

seul long métrage, alors que, pour les mêmes raisons lucratives, les salles de quartier prévoyaient des *double features* (aussi appelés *double bills*), c'est-à-dire des projections de deux films au prix d'un seul (*ibid.*). Les films de série B étaient, quant à eux, directement conçus pour ce marché secondaire à programmation double (Schatz, *op. cit.*).

Rattaché à cette politique de diffusion, *La Nuit* ne bénéficiait par conséquent pas, initialement, d'une projection exclusive. En témoignent des articles de presse de l'époque¹⁰¹, les ouvrages de Heffernan (2002) et Kane (2010), ainsi que George Romero lui-même :

I don't remember how wide the initial release was, but it was fairly substantial as I recall. It was strictly double-bill fare, playing neighborhood theaters and drive-ins¹⁰².

A la conception du marché cinématographique par Image Ten durant la phase de tournage, s'ajoute celle des distributeurs. Les articles de presse annonçant le projet, ainsi que l'affiche promotionnelle de Continental font apparaître un alignement entre les producteurs et les distributeurs sur les débouchés commerciaux envisageables d'un tel long métrage. Il est cependant possible de discerner un certain décalage entre les deux compagnies vis-à-vis de la campagne publicitaire du film. En effet, là où une démarcation est recherchée par le groupe pittsbourgeois, la maison de distribution opte pour un lancement du produit dans une subdivision attestée, celle des films de série B. C'est *in fine* selon ce classement que *La Nuit des Morts-vivants* apparaît dans la presse en s'adressant à des spectateurs potentiels, amateurs du genre de l'horreur.

¹⁰¹ Le *Los Angeles Times* du 10 janvier 1969 (III.22.) évoque une co-programmation avec *Dr. Who and the Daleks* (Flemyng, 1964), un film de science-fiction britannique également distribué par Continental (Heffernan, *op. cit.*) ; le *Kinematograph Weekly* du 2 novembre 1969 parle de *Night* en tant que *double programmer* (III.26.) ; la recension publiée dans le numéro de printemps 1969 d'*Inter/VIEW* indique le relancement récent de *Night* en tant que *co-feature* (III.23.) ; enfin le numéro de printemps 1970 de *Sight and Sound* (III.33.) informe son lectorat britannique que *Night* avait passé largement inaperçu aux USA jusqu'en octobre 1969 où ses distributeurs l'avaient ressorti en tant que *second feature* de *Slaves* (Biberman, 1969). En 1971, la maison de distribution programmera *La Nuit* pour les projections de minuit les vendredis et samedis soirs dans les salles réservées au cinéma d'art et d'essai. Cette nouvelle diffusion exclusive commence à Washington, mais prend son véritable ampleur à New York, avant que le film ne soit distribué à travers le pays en novembre de cette même année. Voir chapitre 5.

¹⁰² Réponse par courriel le 14 octobre 2010.

1.6. Conclusion

En mettant en relief la notion d'industrie, j'ai cherché dans ce chapitre à démontrer comment elle endosse des connotations différentes suivant les villes et les pratiques qui leur sont associées. Il apparaît ainsi que lorsque les habitants d'une ville connue principalement pour sa production d'acier se lancent dans un projet filmique, les comptes rendus journalistiques s'appuient, souvent de façon tacite, sur ce savoir d'arrière-plan dans leurs descriptions dudit projet. La contrepartie normative permettant l'estimation de ce travail régional repose sur des critères cinématographiques (re)connus : les productions hollywoodiennes et, par extension, le cinéma avant-gardiste. Les attentes propres à ce domaine d'activité ne trouvent pas leur entier recouvrement dans une production considérée comme étant en décalage avec lui. Cette cohérence de cadrage de l'information permet d'apercevoir qu'au-delà des dispositifs d'énonciation différents (Verón, 1984 : 35) – journaux régionaux ou magazines nationaux de divertissement – le thème « Pittsburgh » y ressort comme la même figure configurante. Ainsi, le sens que les journalistes font du projet pittsbourgeois revêt des caractéristiques semblables et donc socialement partagées.

Il devient ainsi manifeste que les discours de la presse précédant la sortie en salles du film procèdent déjà à un travail d'évaluation de l'œuvre à venir, alors même qu'ils ne décrivent que sa phase de conception : l'organisation pratique du tournage, du casting, de la distribution. En d'autres termes, l'insistance unanime sur le lieu de sa production permet la formulation d'une certaine réception du film avant les jugements sur son contenu, son exécution artistique et technique, le jeu des acteurs, ou ses significations allégoriques. Les impératifs économiques et attentes pratiques d'un côté et l'appréciation normative d'une production cinématographique de l'autre s'élaborent mutuellement dans les descriptions médiatiques initiales du projet.

L'analyse effectuée au sein de ce chapitre permet de donner une portée empirique aux positions de Walter Benjamin, Theodor Adorno et Max Horkheimer, et de s'interroger par la même occasion sur les dimensions critiques de leurs travaux. Les auteurs appréhendent les productions culturelles comme des produits marchands conçus dans le but de créer des consommateurs. D'après Adorno, l'aura propre à

l'œuvre singulière¹⁰³ est remplacée dans les sociétés de masse par le fétichisme de la marchandise standardisée. En poursuivant les réflexions de Marx, il avance que dans une économie capitaliste la valeur d'échange prédomine sur la valeur d'usage. Adorno en conclut que le lien social découlant d'un tel système aliène les consommateurs puisqu'il parvient à masquer le travail proprement humain derrière les productions culturelles (Voirol, 2011). La tâche de la critique consisterait alors à démystifier par « une rhétorique de l'exagération » ce qui est ainsi rendu invisible (*ibid.* p. 144).

Selon cette rhétorique, les lois régissant les produits culturels seraient conçues en amont, dans la phase de leur élaboration :

Pour le consommateur, il n'y a plus rien à classer : les producteurs ont déjà tout fait pour lui [...] dans l'art des masses, tout vient de la conscience des équipes de production (Horkheimer & Adorno, 1974 : 140).

En jouant principalement sur les sensations, les produits organisés de la sorte auraient comme conséquence la « régression culturelle », celle infantilisant les différents publics et les empêchant par là de devenir des adultes rationnels (Voirol, 2011 : 135). La négligence des effets de la réception a déjà été reprochée à Adorno par ses contemporains (Voirol, 2011). En effet, une posture examinant essentiellement la facette mercantile d'un objet culturel sape la portée créatrice, innovatrice, voire libératrice des œuvres artistiques tout en ôtant la capacité critique aux consommateurs. Même en atténuant le caractère passif de la réception (Adorno, 1997), la réflexion adornienne maintient le primat du système sur l'individu. Or, il en émerge un paradoxe. En accusant l'industrie culturelle de réification, l'auteur réifie lui-même les interactions et les échanges *hic et nunc* entre des personnes réelles puisqu'il tend à traiter l'industrie culturelle comme une entité autonome et, *in fine*, un concept¹⁰⁴.

L'exemple de *La Nuit des Morts-vivants* montrera que le déterminisme économique tracé et le sort désenchanté que les penseurs de Frankfurt réservent aux

¹⁰³ « C'est aux objets historiques que nous appliquions plus haut cette notion d'aura [...] On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il [...] Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique », Benjamin, 2009 : 19-21.

¹⁰⁴ Sur la réification en sciences sociales, voir Maynard et Wilson (1980).

objets culturels modernes font défaut face à la réception que vivra ce long métrage : le public typique de série B imaginé par Continental ne correspondra pas à l'accueil effectif de *La Nuit*. Malgré un placement du film par ses distributeurs dans un classement vérifié de seconde zone, son succès continu aux USA, mais également en Europe, modifiera les sites de ses projections. Les critiques américains de 1971 reconnaîtront ses origines sous-génériques, et donc le marché originellement visé, tout en s'étonnant du caractère imprévisible avec lequel l'œuvre est parvenue à attirer massivement les spectateurs profanes et professionnels (voir chapitre 5). Ces réactions de surprise sous-entendent que les films conçus pour le marché secondaire n'ont pas l'ambition d'une pareille attention à leur égard. C'est parce que *Night* sera vécu comme une innovation et non comme la simple répétition de standards canoniques sous-générique qu'il pourra se singulariser en tant qu'œuvre parmi les offres habituelles de sa distribution initiale.

A la légère moquerie exprimée vis-à-vis de cette « bâtardise provinciale » par les articles analysés dans ce chapitre s'ajoutera le mépris que certains critiques afficheront à l'encontre du film à sa sortie (voir notamment point 2.3.). Ces positions initiales céderont cependant progressivement leur place à une autre forme d'intelligibilité. Dans l'histoire du médium, Pittsburgh deviendra en effet le lieu de la genèse du cinéma de zombies moderne, et George A. Romero, le réalisateur du premier film dudit genre sera érigé en une figure singularisée d'auteur. Mais en octobre 1968, *La Nuit des Morts-vivants* est un petit film d'horreur en noir et blanc fait par une équipe d'inconnus qui doit encore faire ses preuves devant l'histoire, dont la prise en charge publique est effectuée par la médiation des critiques.

Chapitre 2 – Un film et des genres – du particulier au général

2.1. Introduction

Le premier chapitre de cette étude se focalisait sur la manière dont un lieu n'étant pas, en tant que savoir socialement partagé, associé au cinéma est saisi par les journalistes dans leurs descriptions d'un projet filmique émergent. L'analyse a ainsi dégagé une forme de réception cinématographique puisant essentiellement dans des éléments pratiques et géographiques, rendant ainsi compte de la phase de conception du film. C'est dans cette étape que Howard S. Becker situe ce qui est conventionnellement admis comme « l'œuvre en soi », et qui concerne l'œuvre dans sa phase créatrice et sa forme originale¹⁰⁵ :

Analysts love such evidences of how the work was done, because the choice the author or composer finally made from the field of possibilities such documents reveal can be taken to indicate what intention motivated the work's making. And that tells us, in the conventions accepted in many art worlds, what the work's ultimate meaning is, what the "work itself" is (2006 : 25).

Toute action créatrice part d'une intention d'une personne ou d'un collectif. Dans ce processus de mise en forme l'objet artistique se déplace entre différents réseaux des mondes de l'art avant d'être publiquement dévoilé. L'œuvre ne se concrétise pleinement qu'en se confrontant à l'accueil effectif que divers publics, professionnels et profanes, lui réserveront. Le chapitre 1 a montré que quand bien même il s'agissait d'une présentation médiatique d'un projet filmique inachevé, qui s'appuyait principalement sur les aspects pratiques de sa fabrication, un certain jugement de valeur y était déjà présent. Les éléments tels que le genre, le marché visé, le budget ainsi que l'origine et le métier des producteurs participaient à la configuration esthétique dudit projet. En d'autres termes, dès que le travail artistique est pris en charge par une instance médiatrice (ici journalistique), la description et

¹⁰⁵ Jean-Pierre Esquenazi emploie le terme « directives », emprunté à Michael Baxandall, pour désigner les nécessités et les contingences institutionnelles (matérielles et pratiques) précédant la publicisation d'un objet culturel (Esquenazi, 2007 : 56-58).

l'évaluation se trouvent de fait entremêlées. Du point de vue sociologique, isoler « l'œuvre en soi » ne semble alors possible que dans un sens très réduit, en écartant toute forme de médiation. Au lieu de tenter une telle circonscription pour y chercher l'intention initiale d'une œuvre, Becker préfère de la considérer comme un processus, une activité collective en train de se faire. Une telle démarche permet de tenir compte des étapes traversées par un objet esthétique ainsi que des formes de médiations qui y interviennent (personnes, lieux, supports matériels, et ainsi de suite). De ce fait, le sociologue appréhende la nature de l'œuvre d'art comme fondamentalement indéterminée :

There are only the many occasions on which a work appears or is performed or read or viewed, each of which can be different from all the others (Becker, 2006 : 23).

L'investigation chronologique de la réception de *La Nuit des Morts-vivants* permet d'observer une œuvre précisément en tant que processus. Dans son parcours médiatique, la critique européenne (chapitre 4) ainsi que sa nouvelle distribution incitée par son succès inattendu auprès des spectateurs ordinaires (chapitre 5) joueront un rôle-clef de médiateurs permettant au film pittsbourgeois d'affranchir définitivement l'anonymat du cinéma de seconde zone. Toutefois, cette intervention d'acteurs sociaux précis ne suffit pas pour comprendre la configuration herméneutique de *La Nuit* et son intégration en tant que membre légitime au sein de la cinématographie américaine. Pour cela il faut également étudier le travail interprétatif des critiques, qui ne se résume pas à la question beckerienne d'étiquetage (*labeling*).

La réception effective d'un objet artistique lui impute souvent des intentions qui n'étaient pas nécessairement et/ou consciemment prévues dans la phase de sa conception, production, distribution. En liant l'univers filmique *Night of the Living Dead* à une certaine réalité de l'histoire américaine (notamment le racisme, le conflit vietnamien ainsi que la remise en question de l'autorité patriarcale), les discours critiques lui donneront cette forme déterminée que Becker n'attribue pas à une œuvre d'art. Certes, en tant qu'objet sémiotique, *La Nuit* n'est informée par ses interprétations que dans la mesure où les spectateurs connaissent la lecture dominante du film et y adhèrent. En d'autres termes, et je rejoins Becker sur ce point, l'œuvre s'actualise dans des contextes historiques toujours nouveaux devant des

spectateurs capables d'y trouver du sens inédit, ou se tenant près de son univers filmique en le vivant comme un moment de divertissement générique. Cependant, la signification *publique* de *La Nuit* reste attachée à ses interprétations géopolitiques historiques. Quand bien même certains auteurs proposent une lecture alternative du film, ils évoquent d'abord sa lecture la plus courante afin de mieux s'en distancier par la suite¹⁰⁶. Par conséquent, une approche sociologique des œuvres d'art doit également prendre en considération le versant socio-sémiotique du processus de la réception, car c'est cette dimension qui sédimente le *sens* d'une œuvre. L'attribution du sens est en effet toujours configurée par un interprétant¹⁰⁷. Dans la sémiotique développée par Charles Sanders Peirce, l'interprétant est l'opération qui lie un signe dans le monde à un objet de la pensée (Short, 2007). Le sens d'un mot, d'un concept, d'un objet, etc., émerge grâce à cette médiation. En attachant aux films des catégories de classement génériques, l'industrie cinématographique court-circuite le processus d'interprétation entre une œuvre de fiction et ses destinataires (Altman, 1999 : 218). Ainsi, entre 1968-1971 les jugements des critiques dans la presse américaine seront principalement articulés autour du genre de l'horreur comme le cadre d'interprétation de *La Nuit*, à l'aune duquel cette nouvelle sortie sera évaluée. Mais ce rapport de sens tautologique entre le film et le genre sera progressivement rompu dans les publications à venir. La méta-signification de *La Nuit* se stabilisera à partir du moment où la lecture générique sera intégrée par l'interprétant allégorique qui fera du film un commentaire politique sur son époque de production. Pour Peirce, c'est l'habitude qui instaure ce qu'il nomme l'interprétant ultime. Ainsi, quand bien même le film oscillera parfois entre (sous-)genres différents, ses analyses dominantes seront extra-filmiques – puisant leur sens dans une période historique des États-Unis pour rendre intelligible le succès inattendu d'un film issu de la série B. Le classement générique initial du film par sa maison de distribution s'avérera alors inadéquat devant son accueil effectif.

¹⁰⁶ L'anthologie de Moreman et Rushton (2011) explore la figure du zombie et sa popularité grandissante dans la culture occidentale contemporaine, et s'intéresse par conséquent moins au contexte historique d'un film particulier qu'à la signification du zombie comme symbole ou représentation. Cependant, cet intérêt thématique est également une préoccupation historiquement située, tout comme l'est l'interprétation de *La Nuit des Morts-vivants* à la lumière de son époque de production.

¹⁰⁷ Pour une critique de l'approche beckerienne des œuvres d'art je me réfère à l'article de Philippe Gonzalez consacré à la réception internationale de *Good Night and Good Luck* de George Clooney (*op. cit.*).

Le premier chapitre a montré que dans la période précédant la sortie d'un long métrage, les discours médiatiques peuvent contribuer aux effets de sa réception effective à venir : en anticipant sa future projection, ils lui donnent déjà une certaine direction et participent à sa configuration en tant qu'œuvre. Pour cette période, la ville de Pittsburgh était retenue comme l'interprétant principal du projet : les journalistes prenaient également en considération des aspects ne relevant pas directement des jugements esthétiques du long métrage tout en les faisant participer à son évaluation en tant qu'œuvre.

Ce chapitre poursuit l'enquête du cadrage médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* en s'attardant cette fois sur la question du genre comme forme de médiation. Lorsque la maison de distribution Continental accorde à *Night* une place au sein de série B et prévoit des lieux pour sa projection (voir 1.5.), ses stratégies sont influencées non seulement par l'origine régionale du film et les aspects pratiques de sa réalisation mais également, et surtout, par ses éléments narratifs. Ce sont ces derniers qui permettent de fournir au film un cadre générique, un « schéma de réception » (Compagnon, 1998 : 185), communiqué aux spectateurs potentiels via différentes instances médiatiques. Parmi les offres culturelles proposées par l'industrie du spectacle, le genre constitue le critère permettant aux journalistes de faciliter les repères des publics en leur donnant un horizon d'attente (Jauss, 1975).

En nous informant sur une nouvelle sortie en fonction du genre auquel elle est attachée – par les producteurs, les distributeurs, les critiques et/ou notre entourage – nous adoptons déjà une certaine attitude à son égard, calquée sur notre connaissance (et éventuelle appréciation) préalable dudit genre et nos habitudes de spectateurs. Cette phase préparatoire peut par la suite trouver sa confirmation par la prise de connaissance avec le contenu filmique, ou au contraire subir la désapprobation, le désintérêt, voire le rejet et l'incompréhension. La confrontation effective avec un récit fictionnel et les diverses réactions que cela peut susciter à la fois auprès des publics professionnels et profanes pointent la souplesse et les limites du genre en tant que moyen classificatoire. Le peu de détails synoptiques textuels (et non pas encore visuels) que le projet pennsylvanien fournit avant sa première conduit les journalistes à recourir aux critères propres aux sous-genres existants. Le mouvement inverse est également vrai : les différents noms du film évoqués par la presse dans cette période – *Night of the Flesh Eaters*, *Night of the Anubis*, *Night of the Living Dead* – et ses

classifications génériques épousent la cohérence des éléments synoptiques. C'est ainsi que s'effectue entre un genre en tant que cadre référentiel général et un projet particulier une élaboration mutuelle, que Jean-Pierre Esquenazi appelle un « rapport d'exemplification » où le film « manifeste à sa façon singulière les caractéristiques du genre » (2003 : 17-18). Il s'avérera que la visualisation du film, et donc sa réception effective entre 1968-1969, fera d'abord surgir l'existence des limites du genre via le cas concerné. Par la suite, avec d'autres projets indépendants, tel *Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974), *Night* contribuera à la réorientation de l'exécution visuelle et thématique du genre de l'horreur, et sera également à l'origine du sous-genre du cinéma de zombies. En d'autres termes, les thèmes, les formes narratives mais également les éléments proprement visuels ne peuvent pas être dissociés de l'élaboration d'un genre qui joue principalement sur les peurs et les tabous sociaux.

A la sortie de *La Nuit des Morts-vivants* en 1968 plusieurs journalistes souligneront que son titre, renvoyant pourtant à un récit horrifique, ne prépare pas les spectateurs pour son véritable contenu. Initialement rejeté par les critiques new-yorkais pour sa violence graphique, *La Nuit* brise ainsi leur horizon d'attente générique. Les réactions parfois très vives qu'il suscitera font émerger par la négative le cadre d'intelligibilité d'un genre, son « système de référence » (Jauss, *op. cit.*). Les limites génériques que pointe le film apparaissent dans les formulations des critiques. Pour certains d'entre eux, le genre de l'horreur, tel qu'il est ordinairement compris et connu, semble insuffisant pour rendre compte de cette nouvelle sortie. C'est ainsi que la journaliste de *New York Daily News* tentera de décrire *La Nuit* comme un « horrible film d'horreur » (III.16.).

La réaction de la critique face au film pittsbourgeois indique que si l'emploi courant de la notion du genre lui confère une certaine permanence, il ne cesse *de facto* de se confronter, en tant que catégorie de classement, aux nouvelles œuvres. Celles-ci portent en elles le potentiel du renouvellement générique.

Les genres sont toujours des catégories créées a posteriori pour rendre compte des ressemblances entre un groupe de films, et l'origine du genre (c'est-à-dire ce qui précède sa conscience et sa reconnaissance) est faite de croisements de formes préexistantes et de dérivations, jusqu'à ce que se cristallise une formule dans un équilibre sémantico-syntaxique qui est souvent repéré comme un « noyau du genre ». Il va de soi que cette métaphore, qui annule toute perspective diachronique, fait de la formule stable du genre

un centre ; en s'en écartant, les films deviennent des parents, de plus en plus éloignés, situés dans un cercle qui rentre forcément en intersection avec d'autres. Soulignons bien qu'un tel noyau du genre, qui permet souvent de le définir, n'est qu'un instantané d'un moment du genre et que ce moment n'est en aucun cas une origine, mais plutôt une réduction stéréotypique du genre (Moine, 2005 : 103-104).

Cette citation permet d'illustrer ce que je souhaite investiguer dans ce chapitre. Elle stipule qu'un genre cinématographique n'est pas nécessairement établi une fois pour toutes, mais peut au contraire être continuellement remanié à toutes fins pratiques par celles et ceux qui l'emploient. Cette souplesse de classement est à son tour étroitement liée à l'apparition continue de films nouveaux, dont certains – comme *La Nuit des Morts-vivants* – marquent le médium en produisant une rupture, reconnue souvent de façon rétrospective, avec les œuvres précédentes. C'est précisément l'aspect diachronique et évolutif de la question générique que l'analyse comparative des comptes rendus médiatiques concernant *Night* permet de dégager.

Le deuxième chapitre examine trois phases génériques de *La Nuit des Morts-vivants* : avant sa sortie ; l'accueil initial par la presse ; et enfin son classement dans la littérature cinématographique depuis les années 1970. La phase précédant sa sortie en salles montre qu'au-delà des détails synoptiques mentionnés par les premiers articles, ce sont l'origine inhabituelle du film et surtout le marché pour lequel il est conçu qui incitent les journalistes à recourir aux sous-genres différents (2.2.). Les classements effectués par les premières critiques diffèrent quant à eux de la phase précédente, puisque le public professionnel a désormais connaissance du contenu et de l'exécution visuelle de *Night*. Ici la classification fonctionne tantôt comme confirmation, tantôt comme renforcement des critères génériques existants, que ce soit dans un sens positif ou négatif (2.3.). Je terminerai le chapitre en évoquant la littérature consacrée au cinéma fantastique en général et aux œuvres de George A. Romero en particulier (2.4.). Cette partie me permettra d'illustrer que ce qui est saisi comme l'interprétant central de la narration, c'est-à-dire celui qui lui donne son cadre d'intelligibilité, influence à son tour les différents classements (sous-)génériques de *La Nuit*. Si un film peut être désigné en corrélation avec un genre comme son « principe de généralisation » (Compagnon, 1998 : 185), ce principe-là est mu par des composantes sémantiques et syntaxiques d'un film (Altman, 1999) ; elles permettent sa comparaison avec la tradition (cinématographique et/ou littéraire). Les parties sémantiques regroupent les traits communs d'un genre donné (personnages, lieux,

décors, aspects techniques). Certains auteurs, comme Pirie (1977), verront la figure des morts-vivants comme une actualisation du mythe du vampire. Les rapports syntaxiques se focalisent sur les combinaisons des parties donnant naissance à des structures génériques. L'un des premiers articles académiques consacrés à *Night* saisit la peur de la mort comme son sujet principal (Dillard, [1973] 1987). Or la généralisation peut également être produite à partir des critères externes à la narration. Lorsque *La Nuit* est saisi à travers l'époque de sa production il est analysé dans le cadre du cinéma indépendant, engagé et/ou subversif des années 1970 (Wood, 1986 ; Mendik, 2002). Ainsi, les formes de configuration herméneutique que prennent ces différentes publications permettent à leurs auteurs d'attacher un film à des cadres génériques divers.

Inspiré de la typologie de Ferdinand de Saussure, Rick Altman préconise une approche complémentaire entre les aspects sémantiques et syntaxiques des genres filmiques. Ils se complètent et s'élaborent mutuellement, mais possèdent le défaut de ne pas prendre en considération l'acte de l'interprétation lui-même. Il manque ainsi à son programme de recherche un troisième élément permettant de compléter les opérations de sens, étant donné que celles-ci sont toujours effectuées par quelqu'un. En d'autres termes, il importe d'y ajouter son pendant pragmatique – les éléments de signification sémantiques et syntaxiques demandent un usage et une compréhension effectifs par des spectateurs historiquement situés. Pour cela, l'interprétant peircien permet de comprendre comment les critiques établissent une signification entre les différents éléments syntaxiques et sémantiques d'un film pour lui donner à la fois un cadre générique et une signification (intertextuels ou extra-filmiques). A titre d'exemple, certains analystes verront dans le film une oscillation entre les registres narratifs de la science-fiction et du cinéma d'horreur. C'est l'interprétant qui permet de réunir des traits que d'autres spectateurs professionnels dissocient ou omettent d'inclure.

Le classement initial de *Night of the Living Dead* par Continental dans un sous-genre de série B, commenté par les articles précédant sa sortie, s'est avéré inadapté à sa réception effective. Cette « erreur de calcul » a progressivement mené à une refiguration générique à la fois de *Night* et du genre de l'horreur. Ce cas d'étude permet ainsi de montrer que la notion du genre cinématographique possède à la fois une certaine stabilité mais également une souplesse. Bien entendu, afin de pouvoir

opérer en tant que moyen de classification, la signification d'un genre doit être collectivement partagée. Mais elle est également susceptible de se mouvoir et de se modifier avec le contexte historique, l'objet filmique évalué, le travail interprétatif des différents énonciateurs, ainsi que l'usage qu'ils font du genre à toutes fins pratiques. En effet, le genre peut être employé dans un cadre académique en tant que catégorie étudiée et circonscrite par les théoriciens du cinéma. Il peut également être considéré comme une notion d'inspiration économique, voire idéologique, particulièrement propice à l'industrie cinématographique dans la distribution de nouveaux longs métrages : en conférant une délimitation distincte à un produit donné, elle parviendrait ainsi à mieux cibler les différents publics-consommateurs¹⁰⁸. Le genre peut également être saisi par les spectateurs pour décrire un film particulier ou pour affirmer leurs goûts. Pour les journalistes culturels et les critiques de cinéma le genre permet d'offrir un premier cadre interprétatif aux spectateurs potentiels – les destinataires principaux de leurs discours. C'est à ce dernier usage que je souhaite consacrer ce chapitre en examinant trois phases du cadrage générique de *La Nuit des Morts-vivants*.

Le corps professionnel composé de critiques et de spécialistes de cinéma occupe une place distincte dans le monde cinématographique, qui est étroitement liée à l'organisation de ses discours. Son rapport à la cinématographie n'est pas principalement constitué autour des intérêts lucratifs pour ce médium (*a contrario* des producteurs et des distributeurs) ; son expérience cinématographique dépasse également un « simple » moment de divertissement, de distraction, de détente, de sociabilité (tel qu'il est davantage vécu par un public « ordinaire »). La place occupée par les journalistes culturels et les critiques dans le champ cinématographique est médiane¹⁰⁹. A l'inverse des réalisateurs, les critiques ne créent pas d'œuvres, mais produisent des discours interprétatifs autour des œuvres. Partant, en rendant compte d'une nouvelle sortie, ils touchent aux deux pendants d'une production culturelle. Dans leurs présentations d'un film, ils reprennent en effet des éléments le réalisant et le définissant en son amont par des critères de l'industrie. Mais, s'adressant à une

¹⁰⁸ Une circonscription *trop* étroite d'un genre risque cependant de restreindre l'afflux des publics potentiels (Moine, 2005 : 105).

¹⁰⁹ Pour André Bazin, « la critique a deux faces : l'une tournée vers le film, dont j'ai dit qu'elle était fruste et sans valeurs monétaire, mais l'autre vers le public et c'est ce revers (ou cet endroit) qui la justifie réellement » ([1958] 1998 : 300).

communauté de lecteurs, et spectateurs potentiels, ils proposent également une direction interprétative en restituant et en commentant l'intrigue d'un film. Le genre est ce qui, entre autre, permet au corps journalistique de faire la connexion rapide et économe entre la production et les divers publics à laquelle elle s'adresse. Les critiques ne rendent cependant pas uniquement compte d'une œuvre à l'appui des genres existants. La position intermédiaire qu'ils occupent dans un espace public médiatique couplée à leur activité d'évaluateurs de produits culturels leur offre également la possibilité de contribuer à l'élaboration et à la définition de (sous)-genres nouveaux¹¹⁰.

Un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. Ainsi, la première occurrence du genre n'est-elle pas à chercher, rétrospectivement, dans les films qui correspondent à la catégorie établie *a posteriori*, mais dans les discours tenus sur les films (Moine, 2005 : 122).

Que ce soit dans une description académique, industrielle, médiatique ou profane d'un film particulier, le genre dont il est issu ou dans lequel il est inscrit est d'abord mobilisé comme une catégorie lexicalisée (« c'est un drame »), partagée entre plusieurs médiums. Les études menées sur les genres cinématographiques se sont développées à partir de celles consacrées aux genres littéraires (Altman, 1999 ; Esquenazi, 2000 ; Moine, 2005). D'une part, l'art littéraire précède à l'invention de la cinématographie, et accumule par conséquent à son sujet une tradition analytique attestée (remontant jusqu'à *La Poétique* d'Aristote). D'autre part, dans un cas comme dans l'autre, toute recherche doit s'appuyer sur le langage pour sa réalisation et sa

¹¹⁰ A titre illustratif, la catégorie *torture porn* avait été employée pour la première fois par le critique David Edelstein dans sa recension de *Hostel* (Roth, 2005), dans *New York Magazine*, le 28 janvier 2006 : <http://nymag.com/movies/features/15622/> Consulté le 2 mai 2011.

Cet usage a donné lieu à la naissance d'un sous-genre dans lequel d'autres films, tel *Saw* (Wan, 2004), *The Human Centipede* (Six, 2009), *A Serbian Film* (Spasojevic, 2010), ont été introduits pour leur classement générique. Leur trait commun est l'abolition de la frontière entre des activités sexuelles explicites et la violence physique tout aussi (sinon plus) explicite. Voir à ce titre un article retraçant la genèse du genre, « The Meaning of Torture Porn », in *Salon.com*, le 07 juin 2010 : http://www.salon.com/books/feature/2010/06/07/philosophy_of_horror_movies Consulté le 2 mai 2011.

L'ouvrage que Raphaëlle Moine consacre aux genres cinématographiques permet de comprendre comment *Saw*, pourtant précédant à *Hostel*, peut être inclus dans le sous-genre *torture porn* : « Une des raisons des changements d'identité générique au cours de l'histoire tient au fait que de nouvelles catégories génériques apparaissent, qui amènent à considérer rétrospectivement sous un jour différent des films passés » (Moine, 2005 : 96). Il s'agit bien entendu d'un travail de médiation, accompli par différents énonciateurs dans l'espace public médiatique.

généralisation. Ainsi, du point de vue narratologique, le genre comme critère identificatoire peut être compris comme « un ensemble de références » (Esquenazi, 2000) : un certain nombre d'ingrédients se sédimente et s'associe à un genre particulier, et saurait être reconnu comme un genre par un public familiarisé.

Cependant, étant donné la nature visuelle et mouvante du médium cinématographique, les genres émergeant en son sein prennent également leur source dans notre familiarisation perceptuelle immédiate avec des scènes, des actions, des personnages que nous voyons apparaître à l'écran. Les réactions des journalistes face aux aspects visuels de *La Nuit* seront analysées en profondeur dans le chapitre 3, mais il convient dès à présent de soulever l'importance de ce point pour le cas concerné. En s'inspirant des études littéraires pour élucider la question générique dans le cinéma, les auteurs font un rapprochement entre des documents écrits et un médium visuel¹¹¹. Or, je propose d'intégrer à la réflexion générique cinématographique le travail actif effectué par le regard spectatorial, car ce dernier participe pleinement à l'élaboration de la première. C'est en effet la transgression visuelle de *La Nuit* qui contribuera à sa démarcation parmi les films habituels du sous-genre de son classement initial.

2.2. Le genre à la lumière des critères économique-spatiaux

Une catégorie générique ne permet souvent pas de produire une description pleinement ajustée au contenu d'une œuvre particulière, ce qui incite les médiateurs critiques à recourir aux « sous-dénominations » pour une meilleure précision, sans que celles-ci ne soient nécessairement reprises de façon systématique par d'autres utilisateurs (Moine, *op. cit.* pp. 15-16). Dès lors, quels sont les procédés de classement d'un petit film régional produit par des inconnus et qui n'est pas encore sorti sur les

¹¹¹ A titre d'exemple, lorsque Rick Altman écrit que le cinéma d'horreur s'inspire de la tradition fantastique littéraire du XIX^{ème} siècle, perpétuant de la sorte la signification linguistique du monstre en tant que « créature inhumaine menaçante » tout en y modifiant les structures syntaxiques (Altman, 2009 : 224), l'auteur néglige de distinguer l'acte de *voir* un monstre de l'acte de *lire* un récit impliquant des monstres. Le second cas fait davantage appel à nos capacités imaginatives et symboliques que ne le fait le premier. Nous recourons certes au langage pour décrire ce que nous avons vu, mais le contact immédiat avec la présence maléfique est d'abord indiciel, il est de l'ordre de l'émotion plutôt que de la réflexion. Sur les différences de signification entre les opérations indicielles, iconiques et symboliques je me réfère aux travaux sur les médias d'Eliseo Verón (voir par exemple 1995) inspirés des typologies sémiotiques élaborées par Charles Sanders Peirce (Short, 2007).

écrans ? La souplesse générique évoquée dans l'introduction de ce chapitre transparaît d'ores et déjà dans la période précédant la première de *La Nuit des Morts-vivants*. Cependant, durant cette phase, la présentation du contenu filmique par les journalistes se résume aux brefs synopsis accompagnant les articles ; l'exécution artistique du film est encore largement inconnue. Que le contenu du film soit secondaire par rapport à ses dimensions pratiques (origine géographique, équipe de novices, budget restreint) est confirmé par toutes les publications de mon corpus précédant la sortie de *Night*. En effet, elles dévoilent le synopsis du film seulement à la fin. Les éléments dont disposent les journalistes pour donner à ce projet un cadrage générique proviennent notamment de ses aspects organisationnels : équipe régionale, film d'horreur à petit budget, projection réservée aux ciné-parcs, casting d'inconnus. Etant donné que le récit effectif ne peut pas encore confirmer ou démentir les différentes dénominations appliquées à *Night* dans son traitement médiatique initial, la variation des classements semble de ce fait témoigner d'une grande plasticité.

L'article publié le 1^{er} novembre 1967 dans le quotidien généraliste *Pittsburgh Post-Gazette* (III.1.) présente le projet de ce qui deviendra *Night of the Living Dead* en mobilisant le genre dans son titre même : « Pittsburghers Make Chiller For Drive-Ins », précédé par le chapeau « Night of Flesh Eaters » [sic]. Le mot « chill » signifie « frisson ». Par extension, *chiller* est un terme désignant un genre fictionnel, celui de suspens ou d'horreur. Le terme générique *chiller* renvoie au chapeau de l'article sur le principe métonymique : le genre rend le chapeau intelligible, et dans la même opération ce dernier devient un titre fictionnel se référant à un genre – les deux se renvoient mutuellement.

La particularité des genres cinématographiques provient de leur emploi à la fois par les personnes directement impliquées dans la production et par les spectateurs ordinaires, en passant par les chercheurs et les critiques (Altman, 1999 : 14). Partant il y a, en amont et en aval, un certain consensus définitionnel de ce qu'englobe, de manière narrative et/ou technique, un terme comme celui de *western*, appliqué globalement à un corpus de films ou désignant une œuvre particulière. A la lumière du caractère socialement partagé de la notion du genre, le *chiller* pourrait donc tout aussi bien être une désignation rédactionnelle que celle communiquée par les promoteurs du film, voire les deux. Dans tous les cas, sa mention dans le titre

suggère que les lecteurs sont également supposés le connaître, et que son sens doit par conséquent être immédiatement accessible. L'intelligibilité du terme *chiller* est également raffermie par le contexte énonciatif, étant donné qu'il se trouve entouré d'autres éléments évoquant le champ cinématographique.

Un nom générique ne désigne pas nécessairement un médium : « suspens » ou « horreur » peuvent être employés pour évoquer un roman ou un film. Nominale, le genre prépare les publics non pas directement à un support matériel mais à une narration particulière. Dans le présent titre, c'est l'évocation des ciné-parcs qui permet de préciser à quel médium *Night of the Flesh Eaters* est attaché¹¹². L'évocation des ciné-parcs est, avec le genre, déjà une manière de classer, voire d'évaluer le film bien avant sa sortie. Afin de comprendre l'opérativité d'une telle catégorisation, un bref rappel historique est de mise¹¹³. L'apparition des ciné-parcs aux États-Unis remonte aux années 1930. Leur inventeur, Richard Hollingshead, avait imaginé la mise sur pied de sites hors des centres-villes, où les spectateurs pourraient se déplacer en voiture pour la projection des films sur des écrans géants, sans avoir à quitter leurs voitures, et donc sans préparation vestimentaire particulière (contrairement à une sortie en salle de cinéma conventionnelle). Lors des projections, du personnel passait entre les voitures pour vendre des boissons et de la nourriture. Le succès des ciné-parcs atteint son apogée dans les années 1950. Durant cette période la production automobile individualisée connaît un essor remarquable aux États-Unis, permettant au plus grand nombre une liberté de déplacement inédite.

Par son invention, Hollingshead visait notamment les familles avec enfants (voire avec animaux domestiques), les habitants ruraux, les handicapés, les personnes âgées, ainsi que les classes dites populaires. Une autre catégorie de personnes y avait également trouvé son comble : les couples (notamment adolescents ou non mariés). C'était un excellent moyen de se fréquenter à l'abri des regards indiscrets et potentiellement désapprobateurs. Afin de concurrencer avec les offres des salles de cinéma habituelles, les ciné-parcs optaient pour une programmation

¹¹² Par ailleurs, le verbe « make » (faire) renforce l'idée de la production d'un long métrage, car s'il y avait été question d'un projet littéraire, le verbe « write » (écrire) eût été plus approprié.

¹¹³ Le passage qui suit reprend des éléments de l'ouvrage de Kerry Segrave (2006), consacré à la naissance et au déclin des ciné-parcs aux États-Unis.

moins chère et de qualité secondaire. Des genres tels les comédies (musicales), les westerns, ainsi que les films d'horreur y avaient une place privilégiée. La voiture devenait une sorte de prolongation du living-room, permettant à ses occupants de commenter les films pendant leurs projections, ou de détourner leur attention sur d'autres activités (suivant la catégorie d'âge...), sans importuner les voisins et être dérangés à leur tour. Les sites ainsi construits, où le choix des films et le cadre pratique de leurs projections leur donnaient un statut de divertissement plutôt que d'art, étaient surtout adaptés aux loisirs collectifs. En effet, dans une salle de cinéma ordinaire, où certains codes de civilité ainsi que l'anonymat règnent, l'expérience cinématographique est davantage personnelle, et la relation entre le spectateur et le long métrage est de nature dyadique. Partant, la mention des ciné-parcs dans le titre du *Pittsburgh Post-Gazette* permet aux lecteurs américains contemporains de l'article de cerner la caractéristique du film et les pratiques spectatorielles correspondantes, à la fois à travers le genre et le lieu de sa projection. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une œuvre artistique, mais avant tout d'un film de divertissement¹¹⁴.

Contrairement aux titres, dont la structure demande la brièveté, le corps de l'article permet d'ajouter au genre *chiller* la « sous-dénomination » évoquée par Raphaëlle Moine :

The movie, a chiller-thriller designed especially for the late-late drive-in circuit, is “Night of the Flesh Eaters”, co-produced by Karl Hardman and Russell W. Streiner.

La combinaison générique *chiller-thriller* apparaît conjointement avec le marché visé par la distribution du film. Pour quelle raison *Night of the Flesh Eaters* est-il « spécialement conçu » pour les projections nocturnes hors des centres villes ? Tout produit visant le divertissement prévoit dans la phase de sa conception des publics potentiellement intéressés par sa forme et son contenu. Dans le cas du cinéma, l'identification de ces populations passe, entre autres, par le genre. Un « thriller de frisson » serait donc une manière de délimiter les spectateurs au sein

¹¹⁴ Le chapitre 5 montrera comment les nouveaux sites de projection de *La Nuit* en 1971, habituellement réservés au cinéma d'art et d'essai, guideront la réévaluation du film par la critique américaine en tant qu'œuvre importante pour le genre de l'horreur. Certains d'entre eux ne découvriront l'existence du film qu'à la suite de sa nouvelle distribution, perçue comme socialement supérieure.

d'une population plus vaste. Un genre cinématographique ne se décide cependant pas uniquement en fonction des publics visés. Un critère économique intervient dans la prise de décision, celui des moyens disponibles ou mobilisables :

It is ironic that *Night* became a modern classic of the horror genre, as no one in the Image Ten group had any particular affinity for horror when they first began to kick around ideas for a film. [...] The decision to do a horror film was made for purely commercial reasons. [...] Friends in distribution circles advised that an exploitation picture was a safer bet for having something they'd be assured of selling. A low-budget horror film is simply more marketable than a low-budget art film (Gagne, 1987 : 23).

En amont du classement promotionnel effectué par la maison de distribution Continental (voir 1.5.), la sélection générique, en tant que critère économique de ciblage, à laquelle procéda l'équipe de production Image Ten, puisait parmi des genres existants. Dans ses réflexions sur la création générique, Rick Altman distingue entre le « jeu des producteurs » et le « jeu des critiques » : le premier étant prospectif, le second rétrospectif (1999 : 38). En réalité, il n'est pas aisé de faire la séparation nette entre les deux, étant donné qu'un genre s'élabore également grâce à une familiarisation générique préalable. Afin d'introduire de nouveaux codes narratifs et techniques il faut bien posséder quelques notions des canons existants. La connaissance des genres est partiellement visuelle mais se forme également à travers les différents discours entourant le champ cinématographique. Ainsi, la décision prise par le groupe de Pittsburgh de produire un film d'horreur doit être considérée à la fois comme pro- et rétrospective.

S'agissant d'un projet indépendant d'un groupe de Pittsbourgeois, la question budgétaire devient aussitôt fort aiguë. Cela permet éventuellement de comprendre la raison pour laquelle le journaliste présente d'abord les coproducteurs du film, mettant ainsi en avant sa dimension financière, et non pas artistique. La personne de l'équipe ayant le plus de notoriété aujourd'hui – le réalisateur George A. Romero – n'y est même pas mentionnée. Ces quelques indices tissent des liens entre le budget, le genre, les publics visés et le site de projection. Le profil des publics-cible

détermine, via le genre d’horreur, la plage horaire réservée à la projection (« late-late drive-in circuit »)¹¹⁵.

L’avant-dernier paragraphe de l’article est consacré à l’aspect fictionnel du projet – son intrigue. A la suite du terme sous-générique *chiller-thriller*, apparaissent ses éléments narratifs :

The story line concerns “flesh eaters”, similar apparently to vampires, who attack several victims and are finally destroyed after being trapped and burned in a farm house.

La formulation approximative du contenu est appuyée par l’adverbe « apparemment », indiquant que le journaliste n’était pas familiarisé avec le scénario¹¹⁶. Quelles qu’en soient les raisons, c’est avant tout le classement générique du *Pittsburgh Post-Gazette* qui importe ici. Les agissements funestes des mangeurs de chair vampiriques et l’annihilation consécutive du mal, présupposant une confrontation et évoquant ainsi le suspense, permettent de coupler un récit d’horreur avec celui de thriller. Le 2 octobre 1968, soit le lendemain de la première de *Night*, le même quotidien publie une brève au sujet de cette sortie locale (III.10.)¹¹⁷. En qualifiant cette fois-ci le film de *horror-thriller*, la publication confirme le caractère contextuel et, partant, malléable des « sous-dénominations » génériques observées par Raphaëlle Moine. En effet, le remplacement de *chiller* par *horror* permet d’y lire une équivalence générique. En revanche, cette ressemblance disparaît dans les titres respectifs. Celui de 1967 annonçant que « Pittsburghers make *chiller* for drive-ins » permettait l’identification instantanée d’un genre cinématographique grâce à la mention des ciné-parcs. Le titre de la brève – « Hometown *Thriller* » – s’appuie quant à lui sur l’autre pendant de la sous-dénomination. En effet, « Hometown *Horror* » aurait eu une résonance plus alarmante – et trop proche du réel (on aurait

¹¹⁵ Le vif reproche adressé aux exploitants des salles de cinéma par le critique Roger Ebert en janvier 1969 concernait la plage horaire matinale programmée pour la projection de *Night* à Chicago. En effet, le journaliste l’avait considérée comme inadéquate du fait d’avoir majoritairement attiré des enfants en bas âge, terrorisés par le film. Un tel grief fait apparaître le lien normatif entre les catégories des publics et les offres culturelles en fonction de l’espace et du temps (voir 3.3.).

¹¹⁶ En effet, pour toute personne ayant vu le film, la description ainsi fournie est non seulement approximative, elle est carrément fautive. Quand bien même on admettrait une similitude entre les vampires et les goules via la contamination propagée par les morsures (telle sera la lecture de Pirie [1977] et Waller [1986], voir point 2.4.), le dénouement du récit proposé ici ne correspond pas à la fin effective du film.

¹¹⁷ La version numérisée du numéro en question est accessible via le moteur de recherche Google: <http://news.google.com/newspapers?id=jioNAAAIBAJ&sjid=eWwDAAAIBAJ&pg=7267,247462&dq=&hl=en> Consulté le 11 janvier 2011.

pu penser à un fait divers dramatique), alors que *thriller* réfère de manière moins équivoque à un genre fictionnel.

La souplesse générique est également présente dans l'article de *Variety* du 17 janvier 1968, où le projet pittsbourgeois traverse plusieurs appellations (III.2.). Introduit comme « l'effort initial du cinéma du milieu » d'une équipe de publicitaires, *Night of the Flesh Eaters* est ensuite décrit en termes plus généraux comme « un film d'horreur en noir et blanc destiné aux publics des ciné-parcs à travers le pays ». Passant ensuite en revue l'équipe du tournage et le casting, où l'accent est mis sur leurs origines pittsbourgeoises, le journaliste en conclut que :

The rushes for "Flesh Eaters" would indicate that Image 10 has a thoroughly professional ozone meller in the works as its first feature production.

La formulation au conditionnel du professionnalisme du premier long métrage d'Image Ten indique que l'auteur se fie à une appréciation rapportée par autrui. Cependant, l'identité de celui ou ceux qui ont pu visionner ces rushes n'est pas révélée. À défaut d'informations certaines, c'est l'adjectif « professionnel », renforcé par l'adverbe « foncièrement », qui fonctionne comme un indicateur rassurant la qualité d'un projet *middleground*. Dans ce passage, ce dernier est décrit comme un *ozone meller*. Il n'est pas aisé de comprendre si ce terme est l'emploi du journaliste, ou s'il est propre au discours rapporté des personnes ayant vu les extraits du film et qui le qualifient de la sorte. Cependant, ce qui en ressort dans la lecture ordinaire de l'article est la manière dont le classement du film y est présenté.

Meller est le mot argotique désignant le sous-genre *mélodrame*, avec pour équivalent français le terme *mélo*. Dans les deux langues, cette abréviation dépasse la dénotation d'un genre, car elle connote également une certaine exagération narrative. En effet, mélo désigne souvent des récits peuplés de personnages stéréotypés aux émotions excessives. *Ozone*, ou *ozoner*, désigne les ciné-parcs (Segrave, 2006 : 18). D'aucuns pourraient éventuellement s'étonner de la raison pour laquelle *Night of the Flesh Eaters*, précédemment identifié comme un film d'horreur, soit ici qualifié de mélo. La réponse se trouve dans le site de sa future projection – les ciné-parcs. Étant donné leur spécialisation dans le cinéma de seconde qualité, privilégiant certains genres, voire sous-genres, l'évocation connotée du mélo dans le même contexte

permet de situer *Flesh Eaters* sur l'échelle cinématographique entre *under-* et *middleground* introduite au début de l'article de *Variety* (voir 1.3.).

L'intrigue du film est évoquée rapidement, se résumant en une phrase. « Pour la petite histoire », des goules surgissant d'un cimetière s'attaquent à un groupe de personnes qui prend refuge pour s'en protéger. Voilà les principaux ingrédients du scénario. Le contenu du récit, rendu banal par cette formulation très économe, permet également de comprendre l'usage du terme mélo. Au même titre que ce sous-genre recourt aux situations et personnages stéréotypés, *Flesh Eaters* fait l'usage d'une recette maintes fois utilisée : la monstruosité faisant son apparition dans le monde des humains, perturbant le quotidien et menaçant son existence. Ce n'est pas seulement l'économie du synopsis, mais également sa position à la fin du texte qui rend la narration filmique secondaire aux autres informations de l'article. Au cœur de celui-ci se trouve non pas le film *per se*, mais, comme l'avait déjà montré le chapitre 1, le caractère régional d'un projet cinématographique.

A la fin de son article, le journaliste de *Variety* annonce les futurs projets de l'équipe pittsbourgeoise en recourant à une nouvelle sous-catégorie générique, dont l'emploi dans le contexte acquiert une dimension normative :

Image 10 has plans for two more features in coming months. Hope is to move up from horror-meller to contemporary drama.

La substitution d'*ozone* par *horror* à propos du sous-genre mélo permet de maintenir une qualification se fondant sur les programmations caractéristiques des ciné-parcs. Le texte ne contient aucune citation, il est rédigé à la troisième personne. Cette formulation permet d'instaurer une distance, et donc une neutralité, entre le journaliste et le monde dont il rend compte. Son discours ne restitue pour ainsi dire que les « faits » (Tuchman, 1972). Le propre de la citation est d'articuler deux discours : celui de l'énonciateur, et celui d'un locuteur absent. Cette relation peut être continue et visible : « untel a dit que... ». Elle peut également être gommée, lorsque les propos du locuteur absent sont assimilés au discours de l'énonciateur sans qu'il soit « possible de retrouver des traces de l'énoncé originel sous la forme d'empreintes » (Mouillaud & Tétu, 1989 : 133). Malgré l'absence de citations dans l'article de *Variety*, l'espoir de pouvoir passer d'un genre à un autre apparaît comme étant celui exprimé par Image Ten. Cette lecture est possible grâce à l'enchaînement

thématique entre cette phrase et celle qui la précède, où l'intention du groupe de continuer à produire des films est évoquée. L'expression de cet espoir en termes d'ascension (« move up from ») sous-entend un échelonnage générique évaluatif et une connaissance de leurs valeurs inégales. En fusionnant les termes horreur et mélo, l'auteur de l'article désigne enfin le sous-genre vers lequel pointaient les différents éléments mobilisés dans la description du projet *Flesh Eaters*. A la lumière de ce nouveau qualificatif, le drame contemporain apparaît comme son supérieur générique auquel l'équipe de tournage aspire. L'estimation normative des deux genres est décrite objectivement, étant donné que la volonté subjective d'élévation depuis l'un vers l'autre ne nécessite d'autres explications que leur simple mention. En d'autres termes, si le souhait d'un changement générique appartient à un groupe spécifique, il n'est pas requis d'en préciser les raisons. En effet, le savoir social partagé, ici entre Image Ten, l'auteur de l'article et ses lecteurs, ne demande pas à être explicité. Il émerge comme allant collectivement de soi que tel genre est supérieur à tel autre¹¹⁸.

L'intelligibilité des sous-dénominations *chiller-thriller* et *horror-meller* émerge conjointement avec le futur site de projection de *La Nuit* : la première l'évoque dans le titre de l'article, la seconde l'incorpore dans son nom même. Un dernier exemple déplace la réflexion en termes d'espace en illustrant la manière dont une catégorie générique est produite en fonction d'éléments narratifs rendus pertinents dans la présentation journalistique. La sous-dénomination apparaissant dans l'article du magazine *Boxoffice* le 23 septembre 1968 s'appuie exclusivement sur le synopsis du film (III.7.). Ici, le lien entre le récit et le genre est plus direct que dans les cas précédents. Informant d'abord le lectorat de l'acquisition récente par Walter Reade Organization des droits de distribution d'une nouvelle « science-fiction horror feature », le journaliste en dévoile l'intrigue :

¹¹⁸ En France, au moment où la peinture fait son entrée dans l'académie, les sujets historiques – profanes ou religieux, mais dont le trait commun était « la mise en image d'un texte » – étaient plus valorisés que d'autres genres (Heinich, 2008 : 20). Cette valorisation des textes témoigne du primat de la lettre sur les sensations corporelles. L'exemple qu'offre *Variety* entre « drame contemporain » et « horror-meller » permet d'y voir une correspondance de jugement générique inégal entre cinéma sérieux d'un côté et divertissement sous-générique conçu pour les ciné-parcs de l'autre. Toujours à propos de la hiérarchie générique en France, Raphaëlle Moine cite l'exemple de la comédie qui, historiquement, n'y a pas bénéficié d'un statut élevé (Moine, 2005 : 26-28). Or l'histoire de la réception de *Night* montre que l'interprétant faisant de lui un divertissement pour les fans de l'horreur cèdera la place à une compréhension « sérieuse » du film, qui modifiera simultanément l'image des spectateurs correspondants (voir 5.4. ainsi que la conclusion générale).

The picture tells the story of the dead who return from the grave as a result of man's atomic research and attack the living.

La concision du résumé contient néanmoins assez d'éléments pour donner sens à ce classement générique. Si les revenants et leur rapport hostile aux vivants sont associés au thème horrifique, la recherche atomique est un sujet propre aux films de science-fiction – où les récits abordant les conséquences néfastes de la radioactivité étaient largement explorés dans les années 1950 (Sobchack, 1987)¹¹⁹. Dans le présent synopsis, les causes de la réanimation sont explicitement présentées sous l'angle scientifique. Une mise en perspective historique élucide davantage ce choix terminologique :

Les films d'épouvante, dont relèvent jusqu'alors les films avec monstres, sont dans les années 1950 relégués dans la série B, et Universal, une compagnie trop petite à cette date pour promouvoir un film sans le référer à une catégorie générique, entend profiter de la vogue des films de science-fiction. De plus, le dossier de presse remis aux exploitants à la sortie de *L'Étrange Créature du lac noir* [Arnold, 1954] présente le film comme une nouvelle histoire de créatures de science-fiction. [...] Les créatures de l'épouvante, dont beaucoup ne doivent même strictement rien à la science, commencent ainsi à quitter le film d'horreur, peu prisé dans les années 1950, pour gagner le territoire plus vendable de la science-fiction. Signalons par ailleurs que c'est à partir de cette époque que les frontières deviennent très floues entre le film d'horreur [...] et la science-fiction (Moine, 2005 : 97).

Ce passage permet d'éclairer les métissages génériques dans sa dimension commerciale, régie ici par la demande des spectateurs. Prêtant attention à un genre en vogue, les distributeurs forcent certains traits génériques dans la promotion d'une nouvelle sortie. Si, au sein du texte, *Boxoffice* présente *Night* comme une « science-fiction horror », le titre retient un seul genre : « Walter Reade to release New Science-Fiction Film ». Les catégories auxquelles recourt cette publication sont plus formelles, plus généralisables que les « sous-dénominations » analysées dans les articles précédents. La phrase de conclusion mentionne le marché couvert par la distribution. Celui-ci est circonscrit autour de « dix salles de cinéma de la région métropolitaine ». Ce que *Boxoffice* désigne ici en termes aussi généraux, la liste des sites accompagnant l'annonce du film dans le *Pittsburgh Post-Gazette* du 2 octobre

¹¹⁹ La thématique du nucléaire des années 1950 témoigne de l'ancrage social de l'imaginaire.

1968 permet d'identifier comme des ciné-parcs et des cinémas de quartier (voir 1.5.). Ce n'est donc pas le marché visé qui a changé entre l'article du *Pittsburgh Post-Gazette* du 1^{er} novembre 1967 et celui du *Boxoffice*, mais la manière dont il est présenté aux lecteurs. Ayant comme lectorat privilégié les professionnels du cinéma, le profil de *Boxoffice* est plus proche de l'industrie cinématographique que d'une réception profane (voir 1.5.), il est possible de lire le confinement générique du magazine sinon comme une stratégie promotionnelle, au moins comme le reflet d'une tendance industrielle.

Le cas de *Boxoffice* permet de mettre en lumière la manière dont les descriptions génériques du même film varient en fonction du rapport que les médiateurs journalistiques entretiennent avec leurs destinataires implicites. Il s'avère ainsi que les particularités pratiques entourant ce projet régional qui influencent ses directions génériques incluent également la prise en compte de la rentabilité des genres. En effet, le choix de promouvoir *La Nuit* en tant que film de science-fiction fait ressortir celui-ci comme étant conjonctuellement plus lucratif que le genre de l'horreur. Partant, face aux distinctions sémantiques et syntaxiques, qui sont des éléments internes aux récits, le point commun des exemples présentés ici est leur considération avant tout pratique et circonstancielle de la notion du genre. Sans que le contexte social ne soit thématiqué par les médiateurs journalistiques, il constitue néanmoins le fond sur lequel ils s'appuient dans leurs classements génériques.

2.3. Le genre de l'horreur comme interprétation visuelle

La première de *Night of the Living Dead* a lieu à Pittsburgh le 1^{er} octobre 1968. La présente partie concerne sa réception par la presse américaine, majoritairement new-yorkaise dans mon corpus, entre octobre 1968 et décembre 1969. Le choix de limiter l'analyse du sous-chapitre à cette période est directement lié à la composition de mes données. En effet, en 1970 le film migre en Europe : le contenu des recensions britanniques et françaises sera examiné dans le chapitre 4. Le présent sous-chapitre se focalise ainsi sur la sortie de *La Nuit* dans son pays d'origine. A partir du moment où le film a été vu, le jeu des classements précédemment observé ne se situe désormais plus au niveau de sous-déterminations contextuelles (*chiller-thriller*, *horror-meller*). En décrivant ce long métrage pittsbourgeois comme un « horror

film/picture/movie », les premiers recenseurs témoignent d'un consensus générique en recourant à un terme beaucoup plus formel, préexistant à *Night*, et auquel ce dernier est attaché via son contenu effectif. Les recensions abordées dans cette partie témoignent essentiellement des différents positionnements autour de la catégorie « horreur ». Leur analyse permettra de montrer comment, via un cas singulier, le jugement esthétique, technique et/ou narratif du même genre peut passer de l'approbation au rejet, en passant par le mépris ou l'indifférence.

L'entente générique ne produit cependant pas une entente sur la qualité et la valeur dudit genre, loin s'en faut. C'est par conséquent le genre lui-même qui se trouve évalué à travers un cas singulier : si l'on reconnaît que la visée première du cinéma d'horreur est sa capacité d'effrayer, alors *Night* sera considéré comme un exemple (plutôt) efficace, et donc réussi¹²⁰. Mais si ce cinéma est classé dans un sous-genre déprécié, alors le film sera vu comme une preuve de plus du mauvais goût dont ledit genre est capable. Dans la phase 1968-1969, l'évaluation de *La Nuit* par la critique repose principalement sur le genre comme son interprétant central. C'est autour de ce critère de jugement que je souhaite articuler la présente partie du chapitre¹²¹. Malgré un accord général sur le fait que *Night* remplit (bien) les critères génériques attendus, les réactions individuelles ne sont pas unanimes. Cependant, comme l'a déjà montré le chapitre 1 où Pittsburgh ressortait comme l'organisateur principal des articles, le jugement sur le genre n'est pas toujours isolé des autres aspects de *Night*. Un critère évaluatif supplémentaire, celui d'un film (régional) à petit budget, guide également l'estimation critique dans des sens différents, voire opposés.

Les journalistes qui voient en *Night* notamment un cliché générique bon marché, s'adonnent volontiers à des remarques ironiques et/ou méprisantes. Cela permet non seulement de rabaisser le genre, mais également de noyer cette nouvelle sortie dans la masse des films existants, empêchant de la sorte que *La Nuit* puisse se

¹²⁰ Telle sera essentiellement la position de la critique américaine de 1971. Voir chapitre 5.

¹²¹ Jean-Pierre Esquenazi (2000 ; 2003) a identifié trois interprétants principaux mobilisés par les critiques de cinéma: textuelle/générique, allégorique et auteuriste. Le chapitre 4 montrera que la critique européenne de *La Nuit*, tout en le classant dans le genre de l'horreur et/ou du fantastique, recourra notamment à l'interprétant allégorique pour rendre compte de son contenu. Les suites que George A. Romero consacrera aux morts-vivants (qui en 2012 s'élèvent à 6 longs métrages) produiront également des évaluations critiques auteuristes, plaçant au milieu la figure interprétative d'un réalisateur engagé.

démarquer comme possédant une plus-value¹²². En tant que contrexemple de cette opération rhétorique et normative, le titre interrogatif « Just another horror movie – or is it ? » thématise précisément l'idée que *Night* ne serait *pas* un film d'horreur typique¹²³. Ainsi, lorsque d'autres recensions approuvent son exécution canonique, elles tendent à accentuer les frontières génériques puisqu'elles décrivent *Night* comme un exemple audacieux de renouvellement, pouvant choquer des âmes sensibles. Il s'avère que celles-ci désignent non seulement les lecteurs, et par extension les spectateurs potentiels desdits articles, mais se trouvent également au sein du corps journalistique. En effet, les premiers recenseurs new-yorkais comprennent *La Nuit* comme le dépassement générique du tolérable¹²⁴.

Felix Vodička préconise de distinguer la réception collective faisant d'une œuvre une nouvelle norme esthétique « des concrétisations simplement subjectives dont les jugements de valeur ne sont pas repris effectivement par la tradition » (Jauss, 1978 : 131). En saisissant le genre comme l'interprétant central du film, les recensions de 1968-1969 pointent déjà les germes d'innovation générique qui seront ouvertement retenus par les critiques de 1971 comme l'explication du succès populaire de *Night*, présentés par certains critiques comme un phénomène international (voir chapitre 5). Perçus comme les points forts du film – qui détournerait ainsi les standards canoniques, entre autres en évitant un dénouement heureux et en explicitant les scènes de violence – certains éléments graphiques et thématiques auront également un impact sur les productions cinématographiques à venir et conduiront progressivement au renouvellement du genre de l'horreur¹²⁵.

¹²² En qualifiant *La Nuit* de « classique » les critiques américains de 1971 l'élèveront au contraire au rang du cinéma légitime. Voir chapitre 5.

¹²³ Je me réfère à l'article abrégé du numéro de juin 1969 de *Reader's Digest* (III.25.). Sa version intégrale est apparue le 5 janvier 1969 dans le *Chicago Sun-Times* ; une version abrégée avait été publiée le même jour dans le *Washington Post* (III.20. et III.21.). Signé par le critique Roger Ebert, son titre change avec chaque support. Cet article sera analysé séquentiellement dans le chapitre 3.

¹²⁴ Le chapitre 3 sera consacré aux dimensions morales que ce débordement visuel fait surgir en étudiant les deux comptes-rendus les plus cités dans la littérature consacrée à *Night*, à savoir sa première recension nationale dans *Variety* (16.10.1968, III.11.), ainsi que la recension d'Ebert susmentionnée. Outre la critique qu'ils adressent à l'industrie cinématographique, ils constituent les deux documents les plus élaborés sur l'expérience phénoménologique du film dans cette phase de sa réception initiale où les commentaires sociaux sur son contenu politique sont encore absents.

¹²⁵ Les expansions des normes génériques ne sont souvent perceptibles que de façon rétrospective, lorsque la nouvelle œuvre rappelle de celles qui lui précèdent. A la sortie du deuxième volet de Romero consacré aux morts-vivants, la description que le journaliste du quotidien canadien le *Globe and Mail* fait de *Night* permet de comprendre que ce film est désormais pleinement intégré au sein de la tradition, et que c'est son successeur qui se trouve dès lors évalué à l'appui de *La Nuit* : « First, there

Quand bien même certains critiques de 1968-1969 iront jusqu'à considérer *La Nuit* comme une œuvre d'art, sa réception américaine initiale ne permet pas de lui prédire un avenir glorieux. Le cadrage médiatique d'un petit projet pittsbourgeois avant sa sortie en salles s'articulait autour de ses dimensions pratiques. A cela s'ajoute désormais sa compréhension générique, où le genre ressort moins comme un critère économique (même si cette dimension y reste présente), mais comme une oscillation narrative et technique entre ce qui découle de la tradition cinématographique et ce qui apparaît comme une nouveauté. Les avis divergents au sujet de *Night* font ainsi apparaître « la tension dynamique entre une œuvre et la norme » que caractérise la relation entre le nouveau et la tradition (Vodička, 1976 : 198, ma traduction). Or, dans ce rapport, l'œuvre a la capacité de donner à la norme une nouvelle direction (*ibid.*) en ébranlant les horizons d'attente des médiateurs critiques. Leur travail consistant à (pro)poser un cadre interprétatif à des collectifs de lectorat contribue à ces processus de changement.

Les positionnements génériques des auteurs des articles étudiés ici ne sont pas toujours clairement formulés. Ils transparaissent cependant à travers les descriptions des scènes, des personnages, des aspects techniques, souvent via le recours aux adjectifs. Afin de saisir la signification que les premiers recenseurs de *Night* attribuent au genre d'horreur, il faut investiguer son déploiement dans son contexte énonciatif¹²⁶. Les articles consacrés à *La Nuit* à sa sortie permettent de suivre les traces de sa distribution et de sa médiatisation, à savoir les premiers corps journalistiques concernés et, partant, les lectorats initialement visés. Ainsi, après un premier compte rendu élogieux et partisan dans le *Pittsburgh Press*, la sortie du film

was Night of the Living Dead, the (mercifully) black-and-white cult classic in which human thigh bones were gnawed like Barbra Streisand gnaws scenery: with a gusto bordering on the pornographic. And now there is Dawn of the Dead (opening today at the Varsity), a full-color garden of ghoulish delights with imagery from Bosch and attitudes from Swift » (« Graphic Dawn of the Dead a gut-level social comment », le 29 juin 1979, III.58.).

¹²⁶ Dans l'ordre chronologique de leur apparition au sein de mon corpus, la première recension a été publiée le lendemain de la première de *Night* dans *Pittsburgh Press*, aujourd'hui éteint, le 2 octobre 1968 (III.8.). Le choix de ne pas l'inclure dans la présente analyse se fonde sur le positionnement du journaliste, qui est fortement marqué par le caractère local que le film partage avec le quotidien. En d'autres termes, même si les (bonnes) recettes génériques y sont clairement développées à la lumière de *Night*, l'article relève davantage d'une fierté régionale d'avoir (simplement) produit un film que d'un compte rendu sur une nouvelle sortie en salles. L'introduction de l'article illustre bien mon point : « In case anyone has the idea that Pittsburgh's first full-length motion picture, with a complete, all-district cast, is on the amateurish side in comparison to Hollywood's horror science fiction films, he is forewarned here to be ready for the shock of his life ». Sur le classement générique effectué par ce quotidien, voir 2.4.

est prise en charge par les critiques des revues cinématographiques (*Variety*, *Film Daily*, *Motion Picture Herald*). Hors de l'État de Pennsylvanie, les publications non spécialisées commencent à voir le jour à partir de la programmation de *La Nuit* pour la ville de New York et ses banlieues¹²⁷.

Une semaine après la première critique nationale du film publiée dans *Variety* (dont le caractère dénonciateur la confine à la thématique du chapitre 3), *Film Daily*, une autre publication newyorkaise consacrée au champ cinématographique affiche une position diamétralement opposée (III.12.). Le sous-titre présente *Night* comme un « bijou de film d'horreur qui possède tous les signes d'une révélation », signalant toutefois qu'il ne convient pas aux personnes ayant un « estomac sensible »¹²⁸. Moyennant une bonne distribution (ce qui sous-entend que sa distribution actuelle ne l'est pas), le potentiel succès au box-office du premier long métrage de la « jeune compagnie pittsbourgeoise » ne fait aucun doute pour le recenseur, qui le qualifie de « perle de film d'horreur ». « Bijou » et « perle » contiennent l'idée du précieux et de la rareté. Cela caractériserait *Night* dans le sens où « peu de films ont été capables de produire une sensation de terreur aussi vive », à un point où « le réalisme » de certaines scènes « va peut-être trop loin ». Outre les aspects visuels, poursuit le critique, le film triomphe également par sa narration imaginative et innovante, dont le noyau concerne la réanimation par la radiation de personnes décédées. « La chose terrifiante avec ces morts déambulants est qu'ils dévorent toute personne vivante rencontrée ».

¹²⁷ Au sein de mon corpus, ces recensions ont été publiées entre le 5 et le 12 décembre 1968, dans cinq quotidiens et un hebdomadaire.

¹²⁸ *Film Daily* était un quotidien consacré au cinéma, publié entre 1915-1970. Ses publications couvraient les nouvelles sorties ainsi que l'industrie cinématographique dans toute sa diversité économique, administrative et/ou politique (et plus tard la télévision). Pour une brève description de son contenu, voir : <http://www.gale.cengage.com/servlet/ItemDetailServlet?region=9&imprint=745&titleCode=PSM191&type=4&id=V120> Consulté le 18 juillet 2011. La recension de *Night of the Living Dead* de son numéro du 21 octobre 1968 est reproduite dans son intégralité dans Russo (1985 : 92), et est citée dans Higashi (1990 : 175). Les deux auteurs n'affichent cependant pas le même intérêt à ladite recension. Russo, consacrant son ouvrage à *Night* en tant que son scénariste, reprend la critique de *Film Daily* comme l'un des exemples de la réception positive du film. Higashi, cherchant à comprendre *Night* à partir du contexte historique de sa production, décèle en lui une critique de la guerre du Vietnam. Or, l'article de *Film Daily* ne contient aucune allusion à la politique contemporaine des USA. Cependant, en qualifiant le film d'une potentielle « révélation », le recenseur ouvre la voie aux diverses interprétations de ce mot (internes ou externes au récit). Pour Higashi, « révélation » témoigne ainsi du caractère prémonitoire de la recension quant à la signification politique de *Night*.

Le réalisme qui choque tant le reporter de *Variety* est avancé ici comme l'atout de ce film d'horreur. Pour manifester son aversion, le recenseur de *Variety* procède à un inventaire des détails les plus viscéraux de *Night* au détriment de sa narration. Dès lors, le film apparaît comme dépourvu de sens, ayant le sensationnalisme pour unique but (voir 3.2.). Inversement, le critique du *Film Daily* suggère le caractère très effrayant de certaines scènes, capables de secouer les spectateurs. Face à ces allusions, l'auteur restitue en revanche de façon séquentielle les efforts de défense des protagonistes, ce qui donne au drame son intelligibilité et permet de mesurer l'ampleur de la terreur, leurs agissements s'avérant en fin de compte futiles. Le dénouement du film est perçu comme « ironique » car le héros, pris par erreur pour une goule, est abattu par la garde civile.

Le fait d'évoquer certains passages tendus et terrifiants sans pour autant les décrire permet non seulement de ne pas trahir l'effet de surprise, mais également de tenir les lecteurs en haleine, et d'éveiller leur éventuelle curiosité et capacité imaginative. C'est une manière indirecte de promouvoir le film que l'on a aimé. *Night* ressort ainsi comme un film d'horreur frôlant les frontières génériques et étant par conséquent potentiellement capable de choquer les spectateurs les plus sensibles. Nonobstant, en tant que *film de genre* il se distingue, selon le critique, par une narration et une exécution efficaces et habiles.

Dix jours plus tard, le 30 octobre 1968, le critique du *Motion Picture Herald*¹²⁹ commence son compte rendu en insérant cette nouvelle sortie non pas dans un genre existant mais comme appartenant à la catégorie des « films à petits budgets », souvent caractérisés par « leurs humbles débuts » (III.13.). Cette fois-ci il s'agit d'une production pittsbourgeoise qui, « moyennant plus de temps et d'argent », aurait pu être « un joli produit bien soigné ». La question budgétaire sera ainsi retenue par l'auteur comme le critère d'évaluation émanant de l'interprétant « Pittsburgh ». Par conséquent, les exécutions technique et esthétique du film (« au-dessous du travail

¹²⁹ *Motion Picture Herald*, 1915-1973, était un hebdomadaire à caractère international sur l'industrie cinématographique américaine. Ses publications couvraient ses aspects les plus variés : production, distribution, programmation, relations publiques, censure, et évidemment les recensions (réponse électronique le 6 janvier 2009 du fils du fondateur, et le directeur actuel de Quigley Publishing Company, la maison d'édition de *Motion Picture Herald*). Le critique du *New York Times*, Vincent Canby, dont la recension de *Night* doit être l'une des plus brèves et les plus dédaigneuses (voir ci-dessous), avait débuté dans le *Motion Picture Herald* (*ibid.*).

moyen »), son intrigue (« plutôt familière ») ainsi que l'interprétation des acteurs seront commentées au travers ce prisme. Le film ressort dans sa totalité comme un début effectivement humble.

Face à ce verdict, préciser qu'en tant que première tentative du groupe le résultat n'est pas « vraiment trop mauvais pour un film d'horreur » ne valorise pas les efforts de l'équipe, ni le genre en question. Le fait de percevoir *La Nuit* comme étant mal exécuté trahit de manière flagrante son statut fabriqué. Par conséquent, le « réalisme » choquant de certaines scènes soulevé dans le *Film Daily* est ici remplacé par « mauvais goût » et « écoëurement » des scènes « surjouées où les morts aux yeux creux se gavent de membres et d'os ». Au final, les seuls spectateurs pouvant « probablement aimer ce film » sont les « enthousiastes des films d'horreur ». Non parce que *Night* est trop effrayant pour le grand public, mais parce que ce dernier n'aurait pas l'indulgence d'apprécier le film à cause de sa qualité médiocre. Le genre est ici confiné à un public non exigeant en matière artistique.

Tout comme le critique du *Motion Picture Herald*, Vincent Canby du *New York Times* évalue le film essentiellement en tant que débutant amateur (III.14.). Dans son article du 5 décembre 1968, il décrit *Night* comme « un petit film grenu »¹³⁰ avec la participation d'acteurs « non professionnels », au son « creux, comme s'il était enregistré dans une piscine vide », et à la caméra « tremblante ». Il a été produit par « quelques personnes à Pittsburgh », le lieu devenant ici également l'interprétant central du film. Pour le critique, *Night* manque manifestement de légitimité institutionnelle pour appartenir à un quelconque genre, et en ressort comme un cas singulier d'une production régionale de mauvaise qualité, sur lequel il ne vaut même pas la peine de s'attarder. Le jugement ainsi formé autour de la non-maîtrise rudimentaire du médium obstrue le rapport esthétique de l'observateur au film en tant que création artistique. En d'autres mots, l'évaluation ne dépasse pas ici la forme de l'objet décrit, le rapprochant davantage de l'artisanat mal bricolé que d'un objet esthétique.

¹³⁰ La recension publiée le même jour dans le *Newark Evening News* (aujourd'hui disparu) ironise sur les avantages de la mauvaise qualité de la pellicule. Cela épargne en effet les spectateurs de « certains détails » d'un film que le journaliste conseille de regarder à « l'estomac vide » (III.15.).

Le ton distant et dédaigneux du critique face au manque de compétences que *Night* avait suscité chez lui cède la place, dans les autres recensions new-yorkaises, aux réactions d'écœurement. Même lorsque la maîtrise technique est remise en question, les composantes visuelles les plus marquantes du récit prédominent la critique. C'est la figure des morts-vivants qui est retenue par eux comme l'interprétant générique principal du film. S'attardant par conséquent peu sur les protagonistes vivants, les réactions d'indignation et/ou les sentiments de dégoût exprimés par les critiques émanent des scènes de dévoration – devenant leurs souvenirs principaux de *La Nuit*. Le chapitre 4 montrera que la réception européenne sera moins sensible à la représentation graphique des cadavres réanimés. L'interprétation que Serge Daney des *Cahiers du Cinéma* fera de *La Nuit* se constituera autour de la relation entre le personnage noir et son homologue masculin blanc, tandis qu'Elliott Stein du britannique *Sight and Sound* fera un parallèle entre les zombies et une catégorie politique contemporaine.

La journaliste du *New York Daily News* (05.12.1968) commence son propos en exposant le lien entre le contenu du film et son nom (III.16.). « Le titre fait immédiatement penser à une histoire d'horreur, mais ne vous prépare pas pour un traitement des morts aussi choquant ». Le récit dépasse ainsi l'horizon d'attente que son nom met en place pour les spectateurs. La rupture des attentes ainsi exprimée témoigne de la forte connotation générique que la critique prête au titre du film, qui malgré cela ne parvient pas à produire une description adéquate de *La Nuit*. En situant au cœur du récit la réanimation des morts et leur transformation en des « monstres » mangeant des humains, la critique estime que « le thème n'aurait pas pu être de pire goût ». Rétrospectivement, cela éclaire davantage le titre tautologique de son article – « Horrible film d'horreur ». Celui-ci *formule* en effet le genre au lieu de simplement l'*invoquer* (Sacks, 1995 : 516). Or, une formulation explicite sert à organiser un discours donné (Widmer, 1986 : 14). Dès lors, contrairement à la recension du *Film Daily*, le dépassement est considéré ici comme une transgression non pas simplement générique, mais essentiellement morale. Le contenu « incroyablement horrible » de ce film de genre ne trouve qu'une seule explication à sa publicisation : le distributeur « avait probablement les yeux fermés » en l'acceptant. Cela sous-entend une négligence sans laquelle sa projection n'aurait pas dû avoir lieu. Le refus d'un tel récit par la critique, et l'étonnement face à sa

distribution, fait ressortir *Night* non pas comme une innovation, mais comme une aberration. La formulation d'un film d'horreur comme un film « horrible » marque ainsi les limites éthiques qu'il pose au genre.

A la différence de la journaliste du *Daily News*, celui du *New York Post* (05.12.1968) ne cherche aucune explication externe à la raison d'être d'un tel film (III.17.). C'est son univers fictif qui est discuté. L'auteur qualifie *La Nuit* de « film d'horreur possédant les qualités (nécessaires) de soulever le cœur », et en restitue le synopsis de façon séquentielle et détaillée, tout en ironisant sur son contenu. Cela permet de créer une certaine distance avec une histoire jugée par ailleurs repoussante : « Nous apprenons que les morts-vivants tentent d'engloutir des gens à travers l'Est des USA. Un os par ici, un cœur et des entrailles par là. Et du sang. C'est plutôt un sale spectacle ». Tous les personnages « que nous avons suivis succombent à des destins pires que la mort, à l'exception du brave Nègre », dont « la fin ironique » est tout aussi « désagréable ». Ce personnage apparaît comme une catégorie marquée via sa couleur de peau uniquement, car le journaliste ne configure son synopsis autour d'aucun personnage particulier – ce qu'il vise à communiquer aux lecteurs est que tous les protagonistes mourront.

Ayant parcouru le récit, le critique en conclut que *Night* est un film très cohérent à tous les niveaux : qu'il s'agisse du jeu des acteurs, du scénario ou de la réalisation, « il bafoue les désirs des spectateurs ». Son sujet est « répugnant, et rien ne se passe comme on l'aurait souhaité. Mais horrible, oui, il est horrible ». Si *Night* ne correspond en rien aux (bonnes) attentes des spectateurs, il reste néanmoins fidèle à l'étiquette « horrible », mais dans un sens débordant le genre pour se situer plus proche du sens commun. « Horrible » signifierait ainsi « très mauvais ». Dans la recension du *Daily News*, le contenu du film marquait une rupture avec son titre. Ici, cette idée est poussée plus loin : le film dans sa totalité fait carrément fi des souhaits du public. Cela installe un fort décalage entre ce qu'il propose et les attentes et aspirations des spectateurs. En d'autres termes, il n'y a pas de correspondance entre l'œuvre et sa réception, et rien en elle ne repose sur une sollicitation, voire sur un monde partagé. Et si tel n'est pas le cas, cette nouvelle sortie manque de légitimité lui permettant de se rattacher à une tradition générique.

Pour le journaliste du *New York Morning Telegraph* (06.12.1968), « dans l'histoire du cinéma, il y a eu de nombreux films dont on pourrait dire qu'ils vous ont soulevé le cœur » (III.18.). L'imprécision de leurs noms permet à chaque lecteur de penser aux films qui l'ont le plus dégoûté, puis imaginer *Night* comme étant celui outrepassant tous les repères (des spectateurs), tant au niveau de l'œuvre elle-même, qu'au niveau des genres : « *Night of the Living Dead* poursuit cette finalité avec plus de retentissement que jamais ». La poursuite d'une finalité implique une détermination. Le sentiment d'écœurement décrit par l'auteur de l'article aurait donc une origine intentionnelle de la part des producteurs. Ces derniers sont simplement décrits comme des « gens ayant jusqu'à présent attiré peu sinon aucune attention en tant qu'experts en matière cinématographique ». Le film est ainsi présenté comme un phénomène à caractère amateur, sans appartenance générique ni géographique. Sa seule véritable caractéristique est de battre tous les records de répugnance :

There are some lovely sights of these supposed cadavers feasting away on various sections of the anatomy of their victims, there are some fetching close-ups of their own faces in various stages of decomposition, and there's even one shot of a nude, a female cadaver, advancing on the living people in the farmhouse.

Le traitement visuel des morts-vivants est ainsi mis en avant comme l'aspect le plus remarquable du récit, et aucun autre personnage (vivant) n'est mentionné individuellement. Et l'auteur de conclure qu'un tel récit fournit un sujet de conversation croustillant pour le repas du soir : ce qui est retenu du film est son aspect sensationnaliste.

Le journaliste de l'hebdomadaire *The Villager* (12.12.1968) s'indigne devant cette sortie, et mobilise pour l'occasion ses compétences de spécialiste en procédant à sa comparaison à d'autres films (III.19.). En glorifiant le genre de l'horreur des années 1930-1940 tout en rejetant ses tendances contemporaines au nom de l'intérêt général, le critique instaure une médiation particulière entre lui et ses lecteurs new-yorkais. Afin de mettre en évidence la raison pour laquelle *Night* l'inciterait à demander aux membres du Congrès ce qu'ils entreprennent contre « cette infliction de violence au public américain », et cela malgré son « opposition à la censure des arts », l'auteur puise ainsi dans le passé les films dignes à ses yeux de représenter le

genre¹³¹. Cette tradition canonique privilégiant « le suspens et les effets de choc » serait aujourd'hui remplacée par du « pur sadisme à la gammaglobuline » chez la nouvelle génération des réalisateurs. Le nouveau est souvent la seule chose qui donne accès à la conscience esthétique de l'ancien (Jauss, 1988: 377). C'est donc via les vieux films, « effrayants mais sous-estimés », que le critique du *Villager* évalue l'apparition de *Night*.

En considérant le film non pas comme un objet singulier, mais dans une perspective historique du genre, ce critique affiche une posture énonciative d'expertise en matière cinématographique, qualifiée par Verón de pédagogique (1984). En endossant le rôle d'expert, le critique refuse l'admission de *La Nuit*, dont « l'intrigue ne vaut pas la peine d'être racontée et dont le casting doit à cette date être reconnaissant de l'omission de leurs noms », au sein de la tradition du genre de l'épouvante¹³². Mais son positionnement d'indignation, virtuellement accessible à quiconque via son caractère public, rend également manifeste la composante normative de l'espace public médiatique (Quéré, 1992). En effet, en réfléchissant à une solution *politique* pouvant empêcher la projection d'un tel film, le critique rend cette nouvelle sortie problématique non seulement pour lui, mais également pour ses concitoyens. Sa mise en garde des politiciens contient l'idée de protection, par une mesure législative, des spectateurs contre cette forme de violence pour soi.

En janvier 1969, la projection du film se déplace vers d'autres villes. En témoignent les recensions publiées dans *Chicago Sun-Times*, *The Washington Post* et *Los Angeles Times*. Etant donné que les deux premiers journaux contiennent la recension faisant l'objet d'une analyse plus approfondie dans le troisième chapitre, je ne m'y consacrerai pas ici. Face à la description très détaillée dans le quotidien de

¹³¹ Dans l'ordre chronologique de leur apparition, le journaliste cite : *The Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des Profanateurs de Sépultures*, Siegel, 1956), *What Ever Happened to Baby Jane* (*Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, Aldrich, 1962), *Lady in a Cage* (*Une femme dans une cage*, Grauman, 1964) et *Die, Die, My Darling !* (*Fanatic*, Narizzano, 1965). Le film de Siegel est par ailleurs souvent confiné par les commentateurs de cinéma au genre de la science-fiction. A titre d'exemple, Stuart M. Kaminsky (1977) se penche sur les dimensions psychologiques du cinéma états-unien. Ces aspects-là il trouve dans le cinéma de la science fiction et de l'horreur. C'est ainsi qu'il juxtapose *Night* et *Invasion of the Body Snatchers*, en établissant un lien entre les deux films via les traits syntaxiques de la perte de conscience et d'identité propre caractérisant ces créatures réanimées (par la radiation dans *Night*) ou dupliquées (par des extraterrestres dans *Snatchers*). Partant, l'interprétant qui sert à l'auteur d'assembler des films que d'autres dissocient a trait à la psychologie. Une telle lecture thématique des deux films sera également faite par certains critiques américains en 1971 (voir 5.3.).

¹³² Dans la réception américaine de 1971 la comparaison de *Night* avec les films précédents servira au contraire à l'intégrer au sein de la tradition du fantastique (voir chapitre 5).

Chicago de la manière dont l'avancement du récit modifie progressivement le comportement des enfants assistant à sa projection, l'article du *Los Angeles Times* en fournit une recension conventionnelle, ayant comme thème le film et non pas les réactions du public (III.22.). Publié le 10 janvier 1969, il se distingue des critiques new-yorkaises par son appréciation de *Night*. Sa seconde caractéristique est de recenser ce film avec le britannique *Dr. Who and the Daleks* (Fleming, 1965), les deux partageant l'affiche d'une double programmation.

La journaliste du *New York Daily News* signalait une discordance entre le nom du film et son contenu qui transgressait les attentes génériques mises en place par le premier. Le titre ne mettait pas, selon elle, suffisamment en évidence l'horreur qui attend les spectateurs, et ne permettait par conséquent pas d'amortir le sentiment de choc et de dégoût. Le journaliste de Los Angeles thématise également le nom du film. Cependant son avis positif de *Night* inverse l'intelligibilité qu'il accorde à celui-là. Il le présente en effet comme pouvant faire penser à une histoire de piètre qualité issue de série B (sous-entendu, tout le contraire d'un effet de surprise et/ou de choc). Or, il n'en est rien, car « pour une fois un film d'exploitation en donne au spectateur pour son argent ». *La Nuit* est en effet « un petit film d'horreur pour adultes réellement effrayant ». Le critique du *New York Times*, bafouant le projet dans sa totalité (contenu et production), avait également qualifié *Night* de « petit film », mais dans un sens dédaigneux qui exprimait l'insignifiance via un vocabulaire visant à rétrograder le film¹³³. Ici, l'auteur reconnaît également son manque de budget, mais celui-ci est compensé par le caractère inventif de *Night*, fait avec un « maximum d'effets pour un minimum absolu de moyens »¹³⁴. Après la mention de l'intrigue, « conventionnellement simple » (des personnages se réfugiant dans une maison pour se protéger contre une invasion de monstres) mais possédant un « degré de suspens

¹³³ Sur la manière dont les catégories sociales peuvent être mises en valeur (*upgrade*) et/ou rétrogradées (*downgrade*), voir Harvey Sacks (1974). A titre d'exemple, selon une croyance du sens commun encore répandue, un garçon ne doit pas pleurer. Si cela devait néanmoins se produire, le fait de le traiter de « bébé » est une manière de le sanctionner en fonction de sa catégorie d'âge et de sexe. Pour Sacks, *upgrade/downgrade* sont des opérations discursives qui démontrent comment une activité est liée à une catégorie, et quelles sont les attentes et les normes qui lui sont attachées. Un certain standard se trouve ainsi implicitement enchevêtré dans toute activité humaine pour qu'elle soit considérée comme une performance vraie, correcte et réussie (Jayyusi, 2010). L'attitude du critique du *New York Times* consistant à ridiculiser *Night* émane précisément de l'incapacité du film à remplir les critères fondamentaux du médium.

¹³⁴ Le manque de moyens sera soulevé comme l'atout du film par plusieurs critiques de 1971, car son inventivité en dépendrait (voir chapitre 5).

incroyable », la catégorie d'âge ressort une seconde fois : « Quoique trop épouvantable pour les mêmes (*kiddies*), *Night* est tendu et intransigeant, se terminant sur une note d'ironie amère ».

Il n'est pas exclu que, pour une bonne appréciation du film, l'insistance sur la catégorie d'âge appropriée soit liée au retentissement provoqué par la recension émotionnellement très chargée publiée dans le *Chicago Sun-Times* et *Washington Post*, où le critique accusait les programmeurs d'avoir choisi une tranche horaire inadéquate pour la projection de *Night*. Quoi qu'il en soit, le fait de souligner l'âge adapté au contenu filmique pointe son caractère transgressif, et par extension celui du genre, dont l'accès se délimite aux personnes adultes. Frayeur, innovation et suspense sont ensuite retenus par le journaliste comme ingrédients permettant à *Night* d'être un bon représentant générique, voire sous-générique étant donné son classement parmi les films d'exploitation.

Dans le quatrième numéro de la revue *inter/VIEW*, mensuel culturel lancé à New York par Andy Warhol en 1969, est publiée une élogieuse recension au synopsis très détaillé de *La Nuit*, visant à réhabiliter le film (III.23.). Le critique estime en effet que son contenu gore l'a injustement condamné aux projections dans des cinémas malfamés – le fief des « voyeurs » en quête de sensationnalisme, qui ne cherchent aucune signification derrière la matière projetée. Or, *Night* est une « œuvre d'art », et devrait par conséquent être distribué dans des circuits de « cinéma d'art et d'essai » où le public, que l'auteur qualifie de « féru de cinéma », serait apte à le comprendre et l'apprécier à sa juste valeur¹³⁵.

Afin de saisir la raison pour laquelle le film est promu par cette revue comme une véritable création artistique, nous retrouvons la question générique. Tout comme son collègue du *Los Angeles Times*, le critique souligne que le titre pourrait faire penser à « cette vague de films ineptes actuellement en circulation ». Mais que l'on s'y détrompe, car « *Night of the Living Dead* pourrait bien être le seul film d'horreur au monde réellement horrible ». Pour appuyer ses propos, l'auteur recourt à un historien

¹³⁵ Le critique emploie l'adresse de 42nd Street à New York (où *Night* était projeté lors de sa première distribution new-yorkaise) comme une glose lui permettant de parler de cinéma d'exploitation, c'est-à-dire des films à petits budgets attirant les spectateurs via un contenu criard et provocateur (ayant principalement pour thèmes la violence graphique et/ou l'érotisme). Le cinéma d'art et d'essai auquel aspire le critique sera effectivement le site des projections du film en 1971 (voir chapitre 5).

du cinéma selon lequel la plupart des films d'horreur seraient en réalité des films de terreur. Par son absence de « moments comiques planifiés, de couleur, de décors somptueux et de jolies robes », *Night* ne permet à aucun moment du récit de déplacer la concentration du spectateur pour le libérer de l'horrible. Le critique reconnaît la modestie budgétaire du film (sans mentionner ses origines régionales), tout en estimant que c'est exactement ce dont il avait besoin pour son efficacité, car son but véritable est « d'épouvanter ». Cette définition générique permet au commentateur de se positionner explicitement à l'encontre de sa collègue du *New York Daily News* qui, à la sortie du film, l'avait qualifié d'« incroyablement horrible ». Si la finalité visée par un film d'horreur est de susciter le sentiment d'horreur, et que *Night* parvient à exposer cette horreur avec autant d'efficacité en dépouillant le récit de tout effet apaisant, alors, argumente le critique d'*inter/VIEW*, c'est un pari réussi. Son contenu correspondrait ainsi le plus, selon une compréhension presque lexicale, au genre de l'horreur, dont il aurait la maîtrise parfaite. C'est précisément pour cette raison que *Night of the Living Dead* mérite une projection dans les salles prévues pour le grand cinéma. Aucun autre rapport à ce film – par exemple la prise en compte de sa production régionale ou son manque manifeste de moyen – n'est pertinent.

Selon cette recension, la juste appréciation de *La Nuit* dépendrait d'une relation raffinée, donc instruite aux films capables de jouer sur les nerfs et les sensations. Pour le critique, *Night* excelle dans l'art d'effrayer, mais tant que sa projection reste réservée aux cinémas de seconde zone, il ne trouvera pas l'accueil qu'il mérite (une position similaire est affichée par le critique du *Film Daily*, voir *supra*). Que les lieux de projection soient des médiateurs participant à la configuration de sens est suggéré par lui sans être thématique. Or l'usage d'un urinoir dans une toilette publique n'est pas le même que lorsque ce même objet est exposé dans un musée (je pense ici aux *readymades* de Marcel Duchamp ainsi qu'aux détournements des objets quotidiens par le mouvement dadaïste). De même, la place énonciative d'une recension incitant à adopter un rapport esthétique à un film dans une revue dirigée par Andy Warhol n'a pas la même composante sociologique (en termes de lectorat visé et rapport à la culture proposé) que celle d'une recension élogieuse du généraliste régional *Pittsburgh Press*. Par conséquent, les différents espaces sociaux revêtent pour les membres d'une société non seulement un caractère

pratique, mais également de fortes dimensions symboliques. Lorsqu'en 1970, *Night* sera projeté au Musée d'Art Moderne de New York, celui-ci fonctionnera non seulement comme lieu de reconnaissance, mais également comme espace rendant possible une nouvelle configuration de sens :

Recognizing the film's significance to its genre and Romero's impact on the filmmaking landscape, MoMA was one of the first institutions to screen *Night of the Living Dead*, honoring Romero in a *Cineprobe* program in 1970, years before the film achieved commercial success via its cult status — and leading many critics to revisit the film and reverse their previously negative reviews¹³⁶.

Cet extrait révèle la légitimité symbolique du MoMA à pouvoir jouer le rôle de précurseur et de visionnaire dans l'évaluation artistique. Cela transparait à la fois par l'autorité qu'il s'accorde, et par la manière dont il restitue l'impact de ses manifestations sur les professionnels de la culture (mais pas nécessairement les publics ordinaires). En d'autres termes, cette autorité serait reconnue de l'extérieure¹³⁷.

A la fin 1969, l'hebdomadaire new-yorkais *Village Voice* mentionne d'ailleurs le MoMA dans sa conclusion : dans le numéro du 25 décembre, est publié un article très enthousiaste au sujet de *La Nuit* (III.27.). En 2007, ce texte sera repris dans un ouvrage consacré aux « meilleures » recensions dudit journal, tous genres confondus,

¹³⁶ La citation provient du site du Musée d'Art Moderne de New York, <http://www.moma.org/visit/calendar/films/565> Consulté le 19 septembre 2011. Son cycle *Cineprobe* était consacré aux jeunes/nouveaux réalisateurs (Kane, 2010 : 82). Selon Philippe Rouyer, le film avait été projeté au MoMA le 16 juin 1970 (1997 : 45). Le succès commercial de *Night* précède cependant à cette exposition. L'importance que se donne le musée dans la réhabilitation du film doit être considérée en complémentarité avec d'autres instances médiatrices – comme sa distribution européenne (voir chapitre 4) et les salles de cinéma (voir 5.2.).

¹³⁷ L'effet inégal produit par différents sites institutionnels d'énonciation fait émerger la question de la hiérarchie sociale. Dans ses commentaires sur la notion d'élite, Nathalie Heinich emprunte à Norbert Elias son concept de configuration – « espace de pertinence de relations d'interdépendance » (Heinich, 2004 : 320) – afin de saisir le caractère triadique de l'identité (ici des élites) : l'autoperception, la représentation (de soi à autrui) et enfin la désignation (de soi par les autres). Cette influence réciproque a le mérite de mettre en exergue le caractère relationnel de la hiérarchie sociale. Celle-ci sera abordée dans le chapitre 4, qui montrera comment certaines revues de cinéma européennes, considérées comme prestigieuses, contribueront à lancer les interprétations politiques de *La Nuit des Morts-vivants*. Au sein de la présente étude mon propre usage du terme « configuration » provient cependant de Paul Ricœur.

avec cette particularité que ses deux derniers paragraphes en seront retirés (voir *infra*)¹³⁸.

L'article original débute en introduisant les noms du film et de son réalisateur. Aucun autre nom propre provenant de la « compagnie locale de Pittsburgh » ne sera cité par le journaliste. Que l'identité du réalisateur soit mentionnée dans le contexte d'une critique cinématographique n'est pas étonnant en soi. Cependant, il suffit de penser à la phase préparatoire de *Night* pour se rappeler la mise en avant par la presse tantôt des noms des producteurs (Hardman et Russell), tantôt l'équipe d'Image Ten, alors que le *Pittsburgh Post-Gazette* du 1^{er} novembre 1967 allait même jusqu'à omettre le nom du réalisateur. A présent, ce travail collectif disparaît derrière la personne de George A. Romero. Plus loin dans son texte, le critique fera plusieurs rapprochements entre certaines scènes de *Night* et le cinéma d'Alfred Hitchcock, exemplifié par *Psycho* (*Psychose*, 1960) et *The Birds* (*Les Oiseaux*, 1963). Le rapport à ce long métrage régional, et par extension au cinéma, proposé aux lecteurs est ainsi médiatisé par la figure du réalisateur. Le travail de Romero est comparé à celui d'un collègue dont la reconnaissance canonique comme maître du suspense et de l'angoisse ne fait pas, en 1969, l'ombre d'un doute. C'est donc l'interprétant auteuriste qui organise la recension de *Village Voice*.

C'est le premier article de mon corpus où un critique cherche les sources d'influence de *La Nuit*¹³⁹. L'univers hitchcockien, auquel le film aurait emprunté la technique ainsi que « plusieurs motifs situationnels » tout en les simplifiant, en constitue une. L'autre proviendrait d'E. C. Comics, une maison d'édition publiant, entre autre, des bandes dessinées d'horreur et de science-fiction « bannies dans les années 1950 », qui se caractérisaient par un graphisme explicitement gore et un

¹³⁸ Lim (2007 : 182-184). L'inclusion de *Night* au sein de l'ouvrage est une manière d'attribuer, de reconnaître et/ou de confirmer au film sa place parmi le cinéma « culte ». Sur la notion du culte cinématographique, voir chapitre 5.

¹³⁹ Après l'accueil triomphal du film dans la presse américaine en 1971, les années suivantes verront apparaître de nombreuses interviews dans des revues spécialisées avec son réalisateur, désormais traité comme l'unique créateur du film (voir l'ouvrage de Williams, 2011, qui en sélectionne quelques-unes). L'exception à la règle auteuriste est un long entretien, publié en 1975 dans *Cinefantastique*, avec les coproducteurs Karl Harman et Russell Streiner, ainsi que le scénariste John Russo au sujet du tournage de *La Nuit* (III.50.). Dans son introduction, le journaliste Gary Anthony Surmacz souligne l'erreur des médias consistant à accorder toute attention à Romero, éclipsant par là le caractère collectif du projet.

humour noir. Dans le sort ironique que le film réserve à ses personnages le critiqueur discerne la « psychologie macabre » typique de ces comics¹⁴⁰.

Le fait de puiser dans d'autres créations n'empêche pas *Night* de se démarquer par son originalité générique. Au contraire, il s'agit d'« un des meilleurs films d'horreur jamais produit ». Malgré la modestie de son budget (\$125.000), et une participation d'acteurs non professionnels, il parvient à « engager les spectateurs dans des actes de cruauté si simples et directs que l'on se demande pourquoi aucun réalisateur lucide n'a précédemment été capable d'une prestation aussi efficace ». L'horreur mise en scène ici est « collante et inépuisable » par sa « brutalité simple et osée ». L'admiration du critique d'un récit de genre aussi efficace qu'effrayant et frénétique l'amène à se demander pourquoi *La Nuit* ne pourrait pas bénéficier d'une projection dans un musée, au lieu de porter attention au « mièvre » *Pretty Poison* (*Les Pervers*, Black, 1968). En 1968, le cercle des critiques new-yorkais avait en effet décerné à ce long métrage le prix du meilleur scénario¹⁴¹.

Le passage évoquant le MoMA ainsi que *Pretty Poison* ne figure pas dans la recension rééditée en 2007. Les éditeurs ont sans doute estimé qu'une information contemporaine à la sortie de *Night* mais extérieure à son contenu n'avait plus de pertinence pour les lecteurs des années 2000 (d'autant plus que le film avait bel et bien bénéficié d'une projection muséale). En revanche, la suppression de l'avant-dernier passage, reproduit ci-dessous, du compte rendu est directement liée à l'interprétation du film :

Notably, very odd instants of humor occur in the midst of the film's absolute seriousness. In the basement of the house, after the Negro hero has shot his erstwhile living allies who have just been killed and are beginning to come back as the living dead (his ordeal continues, everything is death), the music track plays "Old Man River" for an instant.

Ol' Man River est la plus célèbre chanson de la comédie musicale *Show Boat*, écrite dans les années 1920. Elle est chantée du point de vue d'un docker noir qui

¹⁴⁰ En 1972 le magazine *Filmmakers Newsletter* fera une longue interview avec Romero au sujet du tournage de *La Nuit*, où le réalisateur raconte d'avoir été un grand fan de la bande dessinée dans sa jeunesse, et d'avoir eu E. C. Comics en tête sur le plateau du film (l'entretien est intégralement reproduit dans Williams, 2011 : 8-17). Son long métrage *Creepshow* (Romero, 1982), écrit par Stephen King, est en outre un hommage direct et avoué à E. C. Comics.

¹⁴¹ Voir le site officiel de New York Film Critics Circle : <http://www.nyfcc.com/awards/?awardyear=1968> Consulté le 19 septembre 2011.

raconte la difficulté de ses conditions de vie ici-bas à la lumière du flot perpétuel du Mississippi, indifférent à ses souffrances. Il se trouve cependant que cette chanson n'est pas jouée dans *La Nuit des Morts-vivants*. En 1972 George Romero évoquera le choix de l'acteur principal en précisant que ce rôle n'était pas écrit exprès pour un acteur noir et que Duane Jones fut sélectionné pour ses compétences de comédien (cette justification sera fréquemment sollicitée par la presse, soucieuse d'élucider les intentions derrière *Night*). Or, poursuit le réalisateur, la participation de Jones *en tant que noir* est largement commentée par les journalistes au sujet du film. Pour illustrer ses propos, il évoque la recension de *Village Voice* susmentionnée :

Somebody, I forgot who, mentioned that when he [Ben] dies you can hear the strain of *Old Man River* on the soundtrack, but it's just not there at all (Williams, 2011 : 10).

La suppression de ce passage en 2007 indique que le lien, imputé par le critique à un clin d'œil intentionnel de l'auteur du film, entre la situation désespérée de Ben et une comédie musicale ayant pour sujet les conditions des Afro-Américains, a été reconnu comme une erreur interprétative. Cependant, que cette chanson fasse ou non partie de la bande originale est moins important que le fait qu'elle y soit entendue. Son évocation contextuelle enseigne sur la manière dont le recenseur rend intelligible la présence de ce personnage. C'est à travers la catégorie « noir » qu'il entend *Ol' Man River*, et pas n'importe quelle autre chanson. La prétendue présence de cette mélodie fonctionnerait alors comme un méta-commentaire des supplices d'un héros explicitement identifié comme « Nègre ». Le lien ainsi établi entre la bande-son et le destin du personnage principal permet de qualifier la scène d'une « bizarre instance d'humour » (ce même humour grinçant que le recenseur avait d'abord décelé dans les E. C. Comics), puisqu'elle intensifie le sens de cette référence auditive dans un contexte cauchemardesque.

L'article de *Village Voice* atteste d'une fascination devant la capacité de *La Nuit* à dépeindre la cruauté de manière aussi franche et cynique, menant le spectateur toujours plus loin alors qu'il se croyait déjà au paroxysme de l'horreur. Aux yeux du critique, une telle virtuosité expressive devrait être reconnue et honorée. Sa proposition de donner à *Night* un espace de projection consacré au Musée d'Art Moderne, et son positionnement indirect contre l'avis de ses confrères (« au diable avec le mièvre *Pretty Poison* ») sont très similaires à l'attitude exprimée par le

journaliste de l'*inter/VIEW*. En promouvant un film d'horreur en tant qu'œuvre artistique digne d'émerveillement, les deux affichent une volonté de pousser une norme à s'étendre. Cela indique que la perception esthétique ne se détermine pas uniquement par les conventions issues de la tradition, mais également par les aspirations à la nouveauté. C'est ainsi que des œuvres concrètes peuvent apporter une réponse aux intuitions qui jusqu'à présent n'ont pas été formulées (Vodička, *op. cit.*). L'esthétique de la réception développée par Vodička est moins sensible à la médiation des lieux grâce auxquels une œuvre peut être promue et singularisée. Pourtant les avis des critiques du *Film Daily*, d'*inter/VIEW* ainsi que de *Village Voice* convergent pour pointer l'incompatibilité entre la qualité de *Night* et sa distribution effective. Implicitement ils expriment la même idée : réservé à un circuit de seconde zone le film risque de passer inaperçu. Le chapitre 5 montrera comment les lieux opèrent également en tant que médiateurs de sens. Projeté en 1971 dans les quartiers à connotations culturelles, *La Nuit* deviendra médiatiquement remarqué en tant que phénomène des spectateurs.

Par conséquent, la norme que les critiques d'*inter/VIEW* et de *Village Voice* poussent à élargir en incitant à déplacer les sites de projection de *Night* n'est pas de nature esthétique *per se*. Elle touche également aux questions de la hiérarchie des goûts, des lieux, des genres et des standards techniques du médium cinématographique. Les comptes rendus commentés dans cette partie du chapitre thématisent tantôt le manque de moyens du film, tantôt ses aspects visuels particulièrement brutaux, parfois les deux. La tension entre l'œuvre et la norme (ou plutôt les normes) dont parlait Vodička aboutit toujours à la même issue : l'œuvre peut tomber dans l'oubli, être accueillie au sein de la tradition par une communauté historiquement située, ou s'y intégrer en apportant avec elle des caractéristiques nouvelles devenant des sources d'inspiration pour les œuvres à venir. Bien entendu, si je souligne notamment la modification des normes esthétiques et génériques illustrées par le cas concerné, c'est grâce au recul temporel permettant de connaître le type de réception qui déterminera le sort de *La Nuit des Morts-vivants*. Ses germes sont cependant visibles d'ores et déjà lorsque, par exemple, le caractère amateur de *Night* est présenté non plus comme un obstacle mais comme un atout, la prouesse consistant à plonger dans l'horrible sans mobiliser de grandes ressources.

Ce dernier point est thématiqué par un article du *Los Angeles Times*, publié le 27 décembre 1969, avec lequel je terminerai cette partie du chapitre (III.28.). Titrant « Films rentables dans une ville improbable », ce texte n'est pas une recension. Le journaliste y soulève notamment la situation conjoncturelle dans laquelle il inscrit l'apparition de *Night*. Pour la somme modique de \$125.000, la production d'un « film d'horreur gore » dans une ville « peinant à dépasser son image de col-bleu et [d'industrie] d'acier » parvient alors à encaisser \$2,5 millions grâce à sa distribution nationale. L'origine de ce succès est cependant suggérée à partir d'une situation globale. Dans le premier chapitre, j'ai commenté un article de l'*Associated Press* mentionnant la naissance du cinéma régional, illustrée par le cas de Pittsburgh. Ici, il est écrit que cette nouvelle compagnie indépendante « tire avantage des grands changements dans l'industrie cinématographique – notamment de la mort de la domination des grands studios – en essayant de vérifier si des films à petits budgets produits à Pittsburgh peuvent avoir du succès ». Le monopole hollywoodien étant tombé, la voie se trouve désormais dégagée pour que les petites compagnies puissent offrir aux spectateurs américains un autre type de cinéma.

Le chiffre du box-office avancé par le *Los Angeles Times* permet d'appréhender l'ampleur de la popularité de *La Nuit* auprès des spectateurs ordinaires. L'admiration exprimée par certains critiques devant une exécution générique imparable et l'afflux du public non-professionnel témoigneraient-ils du même phénomène ? Avant de voir en *Night* des commentaires sociaux sur l'Amérique contemporaine, les journalistes (des quotidiens généralistes nationaux et locaux ou des revues cinématographiques), sont d'abord frappés par la crudité des images. Même l'article de Los Angeles, qui pourtant ne décrit pas le contenu du film, avance sa particularité générique en le qualifiant expressément de film d'horreur *gore*. Couplée avec un chiffre d'affaires conséquent, cette réaction partagée offre un indice du caractère marquant que ce film d'horreur régional à petit budget avait pour ses divers publics entre 1968-1969. Dans cette période, la grande majorité des critiques américains vit les images du film de très près, sans le recul permettant plus tard d'y saisir ses grands traits syntaxiques, ou une allégorie extra-filmique. Par conséquent l'interprétation initiale de *Night* est fortement rabattu sur ses éléments sémantiques, notamment la figure des morts-vivants.

2.4. La diversité générique des morts-vivants

J'aimerais clore ce chapitre en montrant avec quelques exemples que les différents (sous-)genres auxquels *La Nuit* est attaché par les spécialistes de cinéma est en étroite rapport avec la manière dont ils mobilisent l'interprétant générique du film, mais également avec la conjoncture cinématographique plus large dans laquelle un genre existe ou réémerge. Les divers classements de *Night* à travers les décennies, et donc l'usage que les différents spécialistes de cinéma font de la question générique, sont indissociables de l'acte interprétatif lui-même, mais dépendent également des contextes historiques de leur énonciation. Ces derniers agissent en effet sur les manières de comprendre et de classer le même film (le rapport entre l'œuvre et son actualisation historique sera notamment développé dans les chapitres 4 et 5, ainsi que dans la conclusion du présent travail). La description journalistique de *Night* en tant que film à la projection duquel on vient d'assister à la fin des années 1960 diffère de celle effectuée dans un ouvrage consacré à un thème particulier (i.e. le phénomène *midnight movies*), ou retraçant la genèse d'un genre national (le film d'horreur américain), se penchant sur une figure fictionnelle (le vampire), une certaine époque historique (la guerre du Vietnam), l'univers d'un réalisateur (effet d'accumulation de films et de thèmes), et ainsi de suite. Le point commun entre *The Vampire Cinema* (Pirie, 1977), *Screening Space : The American Science-Fiction Film* (Sobchack, 1987), *Le Cinéma Gore : une esthétique du sang* (Rouyer, 1997) ainsi que *Book of the dead : The complete history of zombie cinema* (Russell, 2007), pour ne mentionner que ces livres, est de citer *La Nuit des Morts-vivants*, mais dans des registres différents. La diversité des classements génériques est alors à comprendre à la lumière des interprétants qui configurent le film.

D'après Raphaëlle Moine, « l'ensemble des traits communs qui constituent le genre découle de fait du repérage de ces traits dans de nombreux films, dont la quantité seule permet de reconnaître la ressemblance », (*op. cit.* p. 11). L'auteur précise cependant que ce qui est retenu comme le « noyau du genre » n'est en réalité qu'une « réduction stéréotypique du genre ». Dans ses travaux, Sacks pointe le caractère à la fois reproductible et circonstanciel des catégories sociales. Ainsi, une même personne peut être catégorisée comme mère/amie/vétérinaire selon les situations. Il est également possible d'envisager de cette manière les variations d'appartenance générique de *Night of the Living Dead*. Celle-ci mue en fonction des

traits sémantiques et syntaxiques retenus comme principaux cadres de son intelligibilité. Selon que l'attention soit portée plutôt sur les causes du fléau (attribuées¹⁴² à la radiation cosmique), le comportement des revenants (ils dévorent les humains) ou les conséquences de leurs attaques (propagation de la contamination par la morsure), *Night* revêt une forme générique différente, voire hybride, et se voit octroyer une place parmi des films que l'auteur d'un autre classement ne regroupe pas. Les traits sémantiques ainsi identifiés influencent à leur tour les grandes lignes syntaxiques qui s'en dégagent. A titre d'exemple, l'historien du cinéma Stuart M. Kaminsky décrit *Night* comme une combinaison de traits syntaxiques appartenant à deux genres avoisinants. Le film oscillerait entre les thèmes de la science-fiction – la perte de son identité propre, et les thèmes que l'on retrouve habituellement dans le cinéma d'horreur – la peur de la mort¹⁴³. Vivian Sobchack (1987) reconnaît également dans *Night* des traits propres à la science-fiction en les situant cette fois-ci dans le traitement qu'il fait des médias de masse. Ainsi, « les genres du cinéma ne sont donc pas uniquement les genres des films, ils sont aussi des catégories de production et d'interprétation » (Moine, 2005 : 7). En d'autres termes, la promesse générique de l'industrie cinématographique doit encore faire ses preuves devant l'acte interprétatif des publics réels.

Au point 2.2., j'avais analysé une brève publiée dans *Boxoffice* deux semaines avant la sortie de *Night* annonçant la distribution par Walter Reade d'un nouveau film de science-fiction. Ce confinement générique fonctionnait dans le contexte de l'époque comme une catégorie de production, évoquée par Moine. Cependant, en tant que catégorie d'interprétation, le genre de la science-fiction a également été identifié par certains commentateurs à partir des éléments sémantiques du film. Le lendemain de la première de *Night*, le journaliste du *Pittsburgh Press* le compare aux films d'horreur et de science-fiction hollywoodiens (III.8.). Or, le seul élément de l'article permettant de faire cet alliage est la part explicative du synopsis attribuant la cause

¹⁴² Le présentateur du journal télévisé suivi par les protagonistes assiégés de *Night* évoque comme explication possible du fléau le retour sur terre d'une sonde spatiale en provenance de Vénus et contenant un taux de radioactivité élevé. Or, l'hypothèse ainsi avancée dans le film s'est transformée en une explication causale chez la majorité de critiques commentant le film. Dans une interview accordée en 1979 au magazine *Film Comment*, Romero précise que la version originale de *Night* contenait trois explications de la réanimation des cadavres. Deux d'entre elles étant coupées dans le processus du montage, la radiation s'est vue accordée une place explicative privilégiée (Dan Yakir, « Morning becomes Romero », in Williams, 2011 :47-59).

¹⁴³ Le texte analytique de Kaminsky fait partie d'un article de la revue *Cinefantastique* publié en 1975 (*op. cit.*, voir III.50).

du fléau à « la recherche atomique de l'homme ». Pour le reste, que ce soit pour décrire l'intrigue, évoquer le public visé, ou les sentiments qui guettent les spectateurs potentiels, le vocabulaire employé est propre au registre de l'horreur (« macabre », « grotesque », « figures pétrifiées », « cannibalisme »). La mention de la science-fiction y figure ainsi comme une précision sémantique d'un ingrédient appartenant à un genre donné. Cependant, ce qui est surtout retenu et vu par le journaliste, et qu'il mobilise à travers le compte rendu dans la description du film appartient à un genre contigu.

En revanche, la recension publiée dans le magazine britannique *Monthly Film Bulletin* en janvier 1970 classe *Night of the Living Dead* exclusivement comme un film de science-fiction, puisque le critique retient du récit notamment l'idée de l'invasion par des mutants (III.29.). Or l'invasion est un thème privilégié de la science-fiction. Sept ans plus tard, ces « mutants » auront acquis une autre identité. Dans son ouvrage *The Vampire Cinema* (1977), David Pirie situe *La Nuit* parmi les films américains actualisant le mythe du vampire. Bien plus, en retenant de la figure du vampire deux caractéristiques – son état de mort-vivant et sa soif du sang – il place le film pittsbourgeois au cœur de ce renouvellement. Les revenants de *Night* ne boivent cependant pas de sang. Les moments du film dépeignant leurs attaques montrent une préférence très explicite pour la chair humaine, décrite comme « cannibalisme » dès la première recension du film dans le *Pittsburgh Press*. Ce qui est vu par Pirie comme la variation modernisée du vampire permet de comprendre que « si le mélange des genres réside dans les textes filmiques, il est aussi un effet de l'interprétation et de sa variabilité » (Moine, 2005 : 104).

Dans un ouvrage retraçant non pas le cinéma de vampires, mais la figure des morts-vivants dans la fiction occidentale depuis *Dracula* de Bram Stoker, Gregory A. Waller (1986) considère lui aussi les goules de *La Nuit* comme une prolongation du sous-genre des récits sur les créatures oscillant entre la vie et la mort :

This group of stories of the confrontation between the living and the undead does not constitute a major, immediately recognizable genre comparable to the western or the detective story. I would label this series of work, from *Dracula* to *Dawn of the Dead*, a subgenre of the horror story (Waller, 1986 : 6).

Si la ressemblance entre ces récits n'est pas « immédiatement reconnaissable », il revient alors à Waller de tisser des liens sémantiques et/ou syntaxiques lui permettant de démontrer une continuité entre Stoker et Romero, en passant par l'écrivain Richard Matheson, le réalisateur F. W. Murnau (*Nosferatu*, 1922) et les récits que le studio britannique Hammer consacrait à Dracula dans les années 1960. En commentant le livre de Pirie, l'auteur précise que *Night* n'est pas une « modernisation » mais une « révision » desdits récits, tout comme *I Am Legend* (*Je suis une légende*) de Richard Matheson (1954) serait une révision de *Dracula* (Waller, 1986 : 323). La continuité établie par Waller entre la littérature et le cinéma lui permet de trouver les sources d'inspiration de *Night* dans le roman de Matheson – les deux œuvres actualiseraient les récits sur les morts-vivants en les introduisant dans la société américaine contemporaine (p. 233)¹⁴⁴. La banalisation de cette figure par sa présence massive (n'étant plus un personnage solitaire et aristocratique à la Dracula) lui enlève toute capacité magique de pouvoir se transformer en brouillard ou un animal (p. 275). L'auteur note également que, contrairement à *Dracula* et la plupart de récits sur les vampires, *La Nuit* ne fait pas du savoir une source du pouvoir (p. 272) : la prise de connaissance par les protagonistes des origines et du comportement des monstres ne leur permet pas de survivre la nuit dans la maison assiégée. Ainsi, dans son ouvrage l'unification des récits aux traits syntaxiques fort différents est possible grâce à la figure sémantique des morts-vivants.

A la même époque, Vivian Sobchack (1987) examine l'histoire du genre cinématographique de la science-fiction. Elle justifie la publication de la première édition de son livre (1980) par deux facteurs : la renaissance du genre grâce à l'immense succès de *Star Wars* (Lucas, 1977) et de *Close Encounters of the Third Kind* (Spielberg, 1977) ; une nouvelle manière d'étudier le cinéma due aux influences interdisciplinaires d'autres courants en sciences humaines (notamment la psychanalyse et le marxisme). Cherchant à circonscrire les éléments formels du genre, Sobchack rejoint Kaminsky en voyant en *Night* un hybride ayant l'horreur

¹⁴⁴ En 1979, dans une interview de *Film Comment* (*op. cit.*), George Romero mentionne le roman de Matheson comme source d'inspiration pour le scénario de *Night*. Au sein de mon corpus, le premier critique à établir le lien thématique entre l'ouvrage et *La Nuit* est Roland Lacourbe de la revue française *Cinéma 70* (voir 4.3. ainsi qu'annexe III.31.). Après lui *I Am Legend* sera également mentionné par la critique américaine à la fin des années 1970, notamment dans la revue *Cinema Texas* en 1977 (III.53.) ainsi qu'en 1978 dans l'article du *Washington Post* annonçant la prochaine sortie de *Dawn of the Dead* (III.54.).

comme sa base, mais contenant néanmoins certains éléments propres à la science-fiction. Parmi ceux-ci elle mentionne la radioactivité mais également la manière dont le film détourne la représentation des médias :

In direct contrast to treatment of the media in the most traditional SF films, the radio and TV in *Night of the Living Dead* are seen as negatively, even fatally, influential. The magic of the media is, indeed, black. For the public is totally credulous and trusting while the media is electronic, apathetic, and finally immune to private experience. (In a way, private experience is at the crux of the horror film and, therefore, it is appropriate that as a horror film *Night of the Living Dead* should reject the publicness of the media as irrelevant) (Sobchack, 1987 : 190).

Donnant une explication syntaxique à cette différence générique – menace vécue dans le cadre privé ou collectivement – Sobchack l’attache *in fine* non pas à un genre, mais à l’époque de la production de *Night*. Elle considère en effet que la méfiance vis-à-vis des médias caractérise notamment les films des années 1960-1970. Cette tendance s’expliquerait par le déclin de l’effet de nouveauté que le médium télévisuel exerçait sur ses premiers publics, développant progressivement à son égard une attitude critique des spectateurs (*ibid.* p. 192). Sobchack n’explicite pas si cette réserve à l’égard de la télévision serait consciemment mise en scène par les réalisateurs. Ce qui l’est davantage en lisant son analyse est que *Night* pasticherait jusqu’à un certain point les traits habituels de la science-fiction tout en gardant une structure appartenant au cinéma d’horreur.

Ainsi, ce que les différents auteurs considèrent comme une appartenance plus ou moins cohérente à un (sous-)genre, l’examen comparatif permet de la saisir en tant que variations interprétatives. Pour terminer j’aimerais illustrer qu’un classement générique peut être une combinaison de traits sémantiques et de contexte(s) historique(s) de leur énonciation, en m’appuyant sur l’exemple du cinéma *gore*. L’ouvrage que Raphaëlle Moine consacre aux genres cinématographiques fait également mention de *La Nuit des Morts-vivants* :

[...] C’est dès la première apparition avec *Blood Feast* (Lewis, 1963) ou *La Nuit des Morts-vivants* (Romero, 1969 [*sic*]) que le film *gore* se signale par sa structure répétitive et son goût de la surenchère (d’effets et de meurtres) (Moine, 2005 : 119).

Dans les articles examinés sous le point 2.3., le terme *gore* est employé pour la première fois dans mon corpus en décembre 1969 dans le *Los Angeles Times* à propos de l'improbable succès commercial de *Night of the Living Dead*. Dans les années à venir, ce terme sera également utilisé par d'autres critiques pour rendre compte du graphisme particulier de *Night* vis-à-vis des films d'horreur le précédant. Au début des années 1970, cette période cruciale où le film commence à émerger dans les médias comme un véritable phénomène cultiste et un classique du genre de l'horreur, les critiques cherchent désormais des parallèles entre lui et ses prédécesseurs pour comprendre son succès surprenant (voir chapitre 5). Dans cette optique, *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), *Carnival of Souls* (Harvey, 1962), *Last Man on Earth* (Ragona, 1964) ou *Invisible Invaders* (Cahn, 1959) sont, entre autres, fréquemment mentionnés. En revanche, durant cette période le lien entre *La Nuit* et le cinéma de Herschell Gordon Lewis n'est mentionné qu'une fois au sein de mon corpus. La critique de *Night* publiée en 1970 dans la revue française *Image et Son* (voir 4.3., note en bas de page 246) est à ma connaissance la seule à comparer ce film au cinéma de Lewis via *Two Thousand Maniacs!* (*2000 Maniaques*, Lewis, 1964). L'absence de Lewis parmi les références des critiques de cette époque, y compris des revues spécialisées dans le cinéma fantastique, laisse comprendre que ses films ne faisaient pas encore partie de la tradition sous-générique à laquelle *La Nuit* était désormais attaché par divers commentateurs¹⁴⁵. A la sortie en 1979 de *Dawn of the Dead*, le deuxième volet de Romero consacré aux morts-vivants, le journaliste du *Los Angeles Times* (III.57.) tissera des liens entre les scènes d'entrailles de ce film et « l'infâme *Blood Feast* », y voyant une ressemblance dans les jeux des couleurs (et mentionnant par contraste à ce titre que *Night* était tourné en noir et blanc). Or le même journaliste avait donné un avis positif

¹⁴⁵ Dans le documentaire *Herschell Gordon Lewis : the Godfather of Gore* (Henenlotter & Maslon, 2010), le réalisateur John Waters se rappelle de la réception par la critique américaine des films de Lewis au début des années 1960 : « These were scary movies to people. These weren't made for hipsters, these weren't made for intellectuals. And only later did film intellectuals begin to even read about them, although in France they read about Herschell before anybody certainly, which is not surprising, considering their embrace of "auteurs" of all colors ». Pendant cette séquence, une lettre apparaît sur l'écran. Datée du 29 janvier 1964 et signée par l'un des cofondateurs du magazine français *Midi Minuit Fantastique*, Jean-Claude Romer, elle s'adresse au producteur de Lewis, David F. Friedman, pour lui signaler qu'un article au sujet de *Blood Feast* vient de paraître dans ledit magazine. Il apparaît ainsi que le cinéma de Lewis était connu et apprécié en France avant que la critique américaine ne s'intéresse à lui. Le rapport américain à la critique européenne dans le cas de *La Nuit* sera abordé dans le chapitre 4. Dans le numéro d'été 1970 de *Midi Minuit* Romer accordera à *Night* 4 étoiles (« excellent »). Le magazine ne contient toutefois pas de recension du film, seulement ses images.

concernant *Night* en 1969 (voir 2.3.), sans pour autant se référer aux films de Lewis¹⁴⁶.

La classification établie par Moine est basée sur l'ouvrage *Le Cinéma Gore : une esthétique du sang* (Rouyer, 1997), où Romero et Lewis sont identifiés *a posteriori* en tant que premiers réalisateurs du gore. Lorsque Rouyer écrit que « tout le monde s'accorde à considérer *Blood Feast*, réalisé en 1963 par l'Américain Herschell Gordon Lewis, comme le premier film gore » (Rouyer, 1997 : 32), une précision historique de cette reconnaissance serait de mise. En effet, dans l'histoire du cinéma d'épouvante, la réhabilitation de Lewis lui valant le sobriquet « le parrain du gore » est largement rétrospective (Crane, 2004). A titre d'exemple, en 1981 l'auteur d'un article américain sur le couronnement à la fois critique et populaire de *La Nuit* écrit :

The most startling filmic predecessors to *Night of the Living Dead* (which spilled far more blood) were the exploitation movies directed by Herschell Gordon Lewis in the mid-1960s (*Blood Feast, Two Thousand Maniacs*)¹⁴⁷.

L'auteur cherche alors les raisons sémantiques et extra-filmiques pour lesquelles *c'est Night* qui serait parvenu à recevoir autant de succès en tant que film gore, au dépens de ses prédécesseurs. Concernant la science-fiction, Sobchack précise que son existence en tant que *genre* cinématographique émerge après 1950 lorsque les critiques commencent à parler de certains films en les groupant ensemble (*op. cit.* p. 12). Les exemples du présent sous-chapitre permettent de voir que cet assemblage par analogie n'est pas fixe.

¹⁴⁶ Or ce journaliste, Kevin Thomas, connaissait l'existence de *Blood Feast*, puisqu'il avait publié une critique du film dans le même quotidien le 2 mai 1964. Ni le titre de l'article, « "Blood Feast" Grisly Boring Movie Trash », ni son paragraphe introductif ne font cependant aucun doute sur l'avis de Thomas: « Blood Feast is a blot on the American film industry. In production, exhibition, and promotion it is an example of the independently made exploitation film at its very worst. It is an insult to the intelligence of all but readers of horror comic books ». N'ayant pas pu obtenir une copie de l'article, je l'ai retranscrit à partir d'un blog faisant une recension de l'ouvrage écrit par le producteur de Lewis, David F. Friedman, *A Youth in Babylon : Confessions of a Trash-Film King* (Prometheus Books, 2011). Voir :

http://pomarrosas.com/David_F.html Dernière consultation le 11 juin 2012.

¹⁴⁷ *Cinema Texas*, 1981 (III.60.). Une année plus tard, pour la sortie de *La Nuit* en VHS James Hoberman, l'auteur de *Midnight Movies* (1983), publiera dans le *Village Voice* un article rétrospectif au sujet du film en évoquant Lewis comme le principal prédécesseur de Romero de films d'horreur bon marché régionaux (III.61.).

Dix ans après la publication de Rouyer, une nouvelle étude générique voit le jour. L'ambition de l'ouvrage de Jamie Russell (2007) est de retracer l'histoire du cinéma de zombies. Sa sortie a un ancrage conjoncturel. En ce sens, elle rejoint l'ouvrage de Sobchack dans la mesure où les deux auteurs considèrent les nouvelles offres cinématographiques comme signes de changement/renaissance générique. Cependant, Russell retrace l'histoire du genre sans faire appel en amont à des disciplines académiques et à un programme de recherche. Les lecteurs visés ne sont par conséquent pas identiques. La publication de Russell s'inscrit dans la nouvelle vague de films sur les morts-vivants produits par les grands studios américains¹⁴⁸. En effet, à partir de l'adaptation cinématographique du jeu vidéo *Resident Evil* (Anderson, 2002), les commentateurs de cinéma commencent à parler de la renaissance du cinéma zombies, peu visible et peu productif dans les années 1990. Ce retour donne au sous-genre une publicisation nouvelle grâce aux blockbusters hollywoodiens tels que *Resident Evil* (ainsi que ses nombreuses suites), *28 Days Later* (Boyle, 2002), le remake de *Dawn of the Dead* (Snyder, 2004), ou la parodie britannique *Shaun of the Dead* (Wright, 2004), suivie par son homologue américain *Zombieland* (Fleischer, 2009). Visant désormais le grand public des multiplexes, mais aussi des téléspectateurs, comme en témoigne la série *The Walking Dead* (trois saisons en 2013), ils sortent les morts-vivants du placard de la série B. En termes de public, la différence de sa composante sociologique est évidemment grande entre les films de zombies des années 1980 aux effets spéciaux tout aussi extrêmes que bon marché (voire risibles), et dont l'accès et l'intérêt restaient réservés aux vrais aficionados du sous-genre, et l'exécution impeccable des blockbusters évoqués.

Raphaëlle Moine fait la distinction entre sous-genres, « qui se manifestent tout au long de l'histoire d'un genre et qui résultent d'une détermination particulière de la formule générique » et « *cycles*, qui peuvent avoir une grande importance à une époque donnée mais sont une expansion et une simple diversification momentanée du genre » (Moine, 2005 : 130). D'après cette définition, l'ouvrage de Russell témoignerait d'un phénomène cyclique du cinéma de zombies, dont *La Nuit* serait

¹⁴⁸ L'ouvrage français *Zombie!* (Bétan & Colson, 2009) thématise expressément et analyse ce renouveau de la figure du zombie dans la culture occidentale populaire, mais également dans le jargon informatique, politique, et dans les départements des sciences humaines. Concernant ces dernières, voir par exemple Daniel W. Drezner (2011), *Theories of International Politics and Zombies* et Christopher M. Moreman (2011), *Zombies Are Us : Essays on the Humanity of the Walking Dead*.

devenu le premier représentant moderne (c'est-à-dire mettant en scène des citoyens ordinaires de l'Amérique contemporaine et en faisant des zombies haïtiens des cannibales¹⁴⁹). En revanche, si nous nous tenons à la définition de Waller, qui voit les récits sur les morts-vivants comme un sous-genre toujours existant au sein de la fiction, *Night* s'inscrirait dans sa continuité en tant que sa version cinématographique révisée.

Russell entame son étude avec la figure du zombie haïtien et l'ouvrage *The Magic Island* (1929) que l'aventurier américain William Seabrook consacre au vaudou et sur lequel repose le scénario de *White Zombie* (Halperin, 1932), le premier film zombies de l'histoire du cinéma occidental. En arrivant progressivement à l'apparition de *Night*, Russell ne mentionne Herschell Gordon Lewis que pour *dissocier* son univers filmique de celui de Romero :

For the average audience in 1968, the visceral horror of *Night of the Living Dead* packed quite a punch. While blood-soaked special effects had been enlivening drive-in horror movies for a few years before Romero's debut – particularly in the outrageous gore of films like Herschell Gordon Lewis's *Blood Feast* (1963) and *Two Thousand Maniacs!* (1964) – the Pittsburgh director's take on the "meat" movie was completely different. Lewis and his imitators offered lashings of gore simply for its own sake, with scenes of dismemberment and mutilation framed by plots that were perfunctory at best, incoherent at worst. Romero displayed a far lighter touch, only pushing the boundaries of good taste in a handful of *Night of the Living Dead's* scenes and, what's more, doing it in black and white cinematography. Intriguingly, this restraint helped increase rather than diminish the film's impact, foregrounding the one thing that's always the inevitable focus of any zombie movie, the human body itself (Russell, 2007 : 67).

La fin de l'ouvrage contient une liste alphabétique des films sélectionnés par Russell comme étant liés, selon différents critères, à la thématique des zombies. Par l'absence de cette figure dans les films de Lewis susmentionnés, aucun des deux n'y figure. Le centre d'attention sémantique, lui-même en lien avec des éléments cinématographiques conjoncturels (la vague récente des blockbusters), s'est déplacé entre les livres de Rouyer et de Russell. Tous les deux avancent des arguments leur permettant d'illustrer leur propos – le premier cherchant les ressemblances dans la violence graphique, le second ne voyant chez Lewis que du sensationnalisme pur au

¹⁴⁹ Une discussion autour du remplacement progressive du terme « goule » - interne au récit de *Night* – par « zombie », qui n'est jamais prononcé dans le film, sera menée sous point 4.2.

détriment d'une narration cohérente. Or, les éléments faisant partie d'une description quelconque sont produits de manière sélective, et « sont sélectionnés en relation à la tâche que la description accomplit » (Jayyusi, 2010 : 123)¹⁵⁰. Ainsi, ce qui constitue l'interprétant principal des auteurs commentés ici – le gore, la science-fiction, la figure du zombie ou du vampire – guide leurs sélections sémantiques et/ou syntaxiques et configure les classements. En outre, ce que Russell considère en 2007 comme une « touche plus légère » de *Night* par rapport au graphisme explicite de Lewis, est désavoué par les recensions du film lors de sa sortie, où les réactions de dégoût et d'écœurement des critiques étaient parfois vives (voir 2.3. et notamment le chapitre 3). Même les journalistes favorables au film rendent remarquable son style effrayant et le caractère inhabituellement cru des images.

Les exemples passés en revue dans ce sous-chapitre ne sont de loin pas exhaustifs. Mon propos consistait à illustrer comment un même film peut acquérir un statut (sous-)générique différent selon le point focal des différents auteurs. Ce que les chercheurs en cinéma proposent à leurs lecteurs est une interprétation générique que le contexte de son actualisation participe à élaborer. Les sélections qu'ils établissent à toutes fins pratiques obéissent à une logique partiellement objective mais également personnelle – l'interprétation, les préférences, les références et les savoirs accumulés guidant leurs classifications. Cela permet de saisir toute la complexité de la question générique, et reconnaître à la fois la stabilité de certains de ses traits, car dans le cas contraire aucun classement ne serait possible, et ses variations contextuelles.

2.5. Conclusion

En examinant trois phases de la réception de *La Nuit des Morts-vivants* le chapitre trois a dégagé diverses modalités de sa classification générique. La variation de ses interprétants est en étroit rapport avec le moment du parcours médiatique du film et de sa place au sein de la tradition. Les composantes pratiques disponibles pour sa description – un film d'amateurs produit à Pittsburgh et conçu pour les ciné-parcs

¹⁵⁰ Et à l'auteur de préciser : « Ce qui apparaît clairement est la manière dont une liste d'éléments peut être assemblée en référence à la tâche dévolue à cette liste, que ces éléments aient ou n'aient pas, entre eux, de lien catégoriel logique ou conceptuel, de propriété commune ou des airs de ressemblance évidents » (*ibid.*).

– étaient notamment saisies par les journalistes dans la période précédant sa sortie. A partir du moment où son contenu devient visuellement accessible, un certain consensus générique s’installe parmi ses évaluateurs publics. Cependant, la perception de *Night* en tant que film amateur mal exécuté étouffe dans l’œuf le jugement esthétique. Il se déploie au contraire lorsque ce sont notamment les traits sémantiques du film qui guident son évaluation, donnant alors lieu à des opinions divergentes. Le caractère violent des images est généralement vu comme un dépassement des critères habituels canoniques des films du genre de l’horreur. Le désaccord concerne dès lors l’impact social du franchissement des frontières génériques. D’aucuns y trouvent les limites du tolérable, témoignant du refus d’un tel récit et faisant appel à sa censure, alors que d’autres y voient une prouesse générique méritant par conséquent l’admiration. Cette bipolarité relève de la tension entre l’œuvre et la tradition (Vodička, *op. cit.*). La dernière période examinée, s’étalant sur plusieurs décennies, est celle où *Night* fait désormais partie intégrante, réaffirmée avec chaque nouvelle publication, de la tradition cinématographique. L’acceptation et la reconnaissance du film s’accompagnent de son déplacement sur l’échiquier sous-générique en fonction des préoccupations du moment et selon les éléments sémantiques et syntaxiques retenus comme ses traits principaux.

L’analyse de divers discours à propos du même film a souhaité montrer qu’en produisant activement des critères de classement générique et de compréhension herméneutique, des critères qui ne cessent de se mouvoir, les critiques et les chercheurs en cinéma endossent le rôle de médiateurs publics de sens. Lorsqu’un nouveau film sort sur les écrans, il fait toujours appel à la mémoire des spectateurs. La réception de *La Nuit* dans la période 1968-1969 montre que cette mémoire peut être de l’ordre iconique, lorsque ce sont notamment les scènes les plus gores, vécues comme inédites, qui sont retenues comme la principale caractéristique du film. Le refus qu’un tel récit suscite dès lors auprès des critiques relève d’un rapport à l’univers fictionnel que Nathalie Heinich (2010) appelle hétéronome. Dans ce cas l’œuvre est jugée selon les critères non pas esthétiques, propres au monde de l’art, mais moraux et éthiques issus du monde ordinaire. Ce rapport à la matière filmique sera fortement présent dans la première évaluation nationale de *La Nuit* analysée dans le chapitre suivant.

La mémoire spectatorielle peut également être de nature générique et canonique, comme en témoigne la critique d'*inter/VIEW* lorsque son auteur énumère les éléments de nouveauté du genre de l'horreur qu'il repère dans *Night*. Selon une lecture hétéronome, générique, auteuriste, allégorique, et ainsi de suite, le film n'a pas été regardé de la même manière¹⁵¹. Leur divergence tient au rôle-clef joué par l'interprétant dans la constitution du sens. C'est lui qui configure le récit regardé, et par extensions ses comptes rendus médiatiques qui proposent aux lecteurs des cadres d'intelligibilité différents. Les critiques rejetant *La Nuit* pour son manque de professionnalisme saisissent la ville de Pittsburgh comme son interprétant central, celui qui lui ôte sa légitimité. Ce positionnement est tacitement fondé sur une évaluation normative et échelonnée du médium, où l'amateurisme régional possède une très faible valeur artistique. Une forte sensibilité à la représentation graphique de la figure générique des morts-vivants donne naissance aux réactions écoeurées qui aboutissent à un refus d'intégrer *La Nuit* au sein de la cinématographie non plus pour son manque de maîtrise technique mais essentiellement pour ses transgressions morales. La lecture auteuriste du film proposée par le reporter de *Village Voice* met en revanche au centre le travail du réalisateur et le légitime en comparant son univers filmique à celui d'Hitchcock, présenté comme maître du suspens. Enfin, une approche syntaxique au genre de l'horreur parvient à extraire de *La Nuit* les germes de renouvellement pour lequel il sera reconnu par la critique américaine de 1971, cette dernière s'articulera notamment autour de l'interprétant générique (voir chapitre 5).

Parmi ces différentes lectures de la période 1968-1969 un interprétant important, celui qui dominera la signification ultérieure du film, est en revanche absent. La lecture allégorique de *Night* ne débutera en effet que dans la réception européenne du film en 1970 (voir chapitre 4). Or la métaphore et le genre peuvent être saisis comme deux interprétants interdépendants. Dans la revue française *Cinéma 70* le genre du *fantastique* sera identifié par le critique de *La Nuit* comme étant le plus apte à traiter allégoriquement les préoccupations de l'humanité du

¹⁵¹ L'approche de Janet Staiger, qu'elle définit en termes de matérialisme historique, analyse l'acte interprétatif des spectateurs en tenant compte de leurs compétences, préférences et savoirs préalables, dont la mobilisation est toujours contextuelle. L'interprétation varie selon les points de focalisation (1992 ; 2000). En termes peirciens, il s'agit chaque fois d'un interprétant central différent.

XX^e siècle, et le film pittsbourgeois en serait un bel exemple¹⁵². L'allégorie peut également être couplée à l'interprétant auteuriste. Les spécialistes qui aborderont les films de George A. Romero comme des commentaires politiques de l'Amérique contemporaine feront d'une lecture auteuriste la clef d'une compréhension allégorique de son univers fictif (Thoret, 2007). C'est dans des études comparatives, abordées sous le point 2.4., que les interprétants de *La Nuit des Morts-vivants* et par conséquent sa flexibilité générique se diversifient le plus. Ainsi, si le genre peut donner à un film un premier cadre de son intelligibilité, le film peut également être attaché à des (sous)-genres différents selon les traits sémantiques, syntaxiques, mais également extra-filmiques – l'allégorie contemporaine, la figure de l'auteur – qui sont principalement retenus pour le configurer.

¹⁵² La notion du fantastique, plus souvent utilisée dans les études cinématographiques francophones, englobe plusieurs genres et échappe à une définition précise (Menegalo, 2001 ; Guido, 2006). C'est sa souplesse qui permet au critique de *Cinéma 70* de dégager les traits syntaxiques de *La Nuit* en l'évoquant à côté de *2001 : A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) et *Planète Interdite (Forbidden Planet)*, (Wilcox, 1956), deux films généralement associés à la science-fiction (III.31.). Pour une étude du fantastique dans la littérature occidentale, voir Tzvetan Todorov (1970). L'auteur situe le fantastique entre le merveilleux et l'étrange.

Chapitre 3 – L'épreuve du regard : quand les murs de la fiction volent en éclat

3.1. Introduction

It is in moment of disjuncture and divergence that the film reveals itself most obviously to the spectator as an "other's" intentional consciousness at work.

Vivian Sobchack (1992 : 285)

Dans l'introduction du chapitre 2 j'avais souligné l'importance de prendre en considération l'aspect visuel du médium cinématographique pour sa compréhension générique et herméneutique. Au cinéma, les frontières du montrable et du socialement interdit passent par l'acte de voir, restitué dans les réactions (critiques) parfois très vives à l'encontre de *Night of the Living Dead* à sa sortie. En décrivant le comportement du public à la fin de la projection, le journaliste d'*inter/VIEW* témoigne de ce choc oculaire : « D'aucuns rient lorsque le film se termine, mais non pas parce que c'est drôle ou mal fait. Ils rient parce qu'ils n'arrivent pas à croire à ce qu'ils ont vu. D'autres quittent la salle en silence, ayant l'air de vouloir vomir » (III.23.). Sa propre admiration pour le film transforme cependant ces réactions, pouvant facilement passer pour négatives hors contexte, en une confirmation *in fine* positive d'une maîtrise générique hors norme (voir 2.3.). Dans le troisième chapitre je souhaite examiner deux articles dont le caractère dénonciateur fait émerger la confrontation visuelle avec le contenu du film comme objectivement problématique. Il s'agit de la première recension nationale de *La Nuit des Morts-vivants* publiée dans *Variety* en octobre 1968 (III.11.). La seconde est sortie dans le *Chicago Sun-Times* le 5 janvier 1969 (III.20.) ; sa version abrégée ayant également été publiée dans le *Washington Post* le même jour (III.21.), et le *Reader's Digest* au mois de juin de la même année (III.25.).

Il existe deux raisons principales pour lesquelles je souhaite consacrer ce chapitre à (seulement) deux comptes rendus critiques. Cela tient à leur statut particulier au sein de mon corpus. Premièrement, ce sont les deux recensions les plus abondamment citées au sujet de la réception initiale de *Night*. Elles sont d'abord évoquées par d'autres critiques donnant leur propre avis du film, ainsi que par l'équipe du tournage elle-même lors de ses premiers entretiens sollicités par la presse suite au succès progressif de son premier long métrage. Cependant, dans cette phase initiale de l'histoire du film, début des années 1970, ces deux recensions sont citées parmi bien d'autres. En revanche, dans les publications plus récentes, lorsque les historiens du cinéma veulent retracer la réception de *Night*, ces deux recensions s'y retrouvent presque obligatoirement, contrairement à d'autres articles contemporains écartés ou ignorés par les spécialistes. Ainsi, leur importance dans la carrière médiatique et discursive de *Night* est confirmée par l'usage continu que les divers commentateurs cinématographiques en font.

La reprise systématique de ces deux articles dans la littérature plus récente n'est pas sans rappeler l'histoire de l'urinoir de Marcel Duchamp, érigé rétrospectivement en objet de scandale. Contrairement aux idées reçues, sa réception initiale n'avait en effet rien de spectaculaire :

Significativement, celui-ci [*Fountain*] ne fit pas scandale : il ne fut même pas refusé, puisque la règle de ce Salon – dont Duchamp était l'un des organisateurs – était l'absence de jury donc de sélection. Il fut simplement relégué dans un placard, faute d'avoir été identifié ou pris au sérieux comme une œuvre. Son introduction, discrète, dans l'histoire de l'art adviendra peu après, grâce à un article et une photo, publiés dans une revue animée par Duchamp lui-même ; et sa résurrection une trentaine d'années plus tard, lorsque les intermédiaires de l'art (collectionneurs, galeristes, conservateurs de musée, critiques d'art) en feront un symbole – sinon *le* symbole – de la modernité en art (Heinich, 2005 : 127).

Dans le cas de *Night of the Living Dead*, les articles de *Variety* et du *Chicago Sun-Times/Washington Post/Reader's Digest*¹⁵³ sont régulièrement saisis dans

¹⁵³ Cet article est fréquemment cité, par les journalistes ou Romero, via sa publication dans le *Reader's Digest*, connu à travers le pays comme un magazine familial généraliste. En l'attachant à ce support cela permet d'accentuer le caractère scandaleux de la réception initiale de *Night*. Voir par exemple *inter/VIEW*, vol. 1, n 4, 1969 ; *Filmmakers Newsletter* vol. 5, n 3, 1972 ; *Cinefantastique*, vol. 2, n 3, 1973 ; *Film Comment*, vol. 15, n 3, 1977 (tous ces entretiens sont reproduits dans Williams, 2011).

divers ouvrages consacrés de manière générale au cinéma de George Romero, ou à *Night* en particulier, comme témoignages symptomatiques, représentatifs de la réaction d'indignation morale et de choc provoqués par le film à sa sortie¹⁵⁴. Dans le chapitre 2 j'ai cherché à nuancer ce consensus sur leur représentativité en montrant que les articles contemporains faisaient apparaître plusieurs types de lectures, certaines allant jusqu'aux éloges esthétiques prononcés. Cependant, il s'est également avéré que même les critiques favorables à la capacité du film à renouveler le genre relevaient son caractère inhabituellement violent et/ou effrayant¹⁵⁵.

Cela me conduit à la seconde raison pour laquelle je choisis de m'attarder sur ces deux articles. Par leur composition, ils constituent en effet les traces discursives les plus détaillées des émotions suscitées par la rupture générique que l'apparition de *Night* engendre à la fin de 1968. Ils encapsulent par écrit la négociation phénoménologique *in situ* entre le regard spectatorial et la matière filmique. Ils peuvent être considérés comme des « expressions mimétiques de l'émotion » (Heinich, 2008 : 26) – transmettant l'intelligibilité du film davantage par les affects que par une analyse intellectuelle de ses « véritables » messages, comme le fera la critique européenne (voir chapitre 4). L'examen de tels documents s'avère par conséquent particulièrement pertinent dans le cadre du chapitre qui vise à clarifier les dimensions émotionnelles et affectives de la réception d'un film.

Il importe de contextualiser le cadre de réception et la position énonciative des deux articles. En tête de sa recension dans *Variety*, le critique Lee Beaupre indique avoir vu le film en avant-première dans une salle de projection à New York le 10 octobre 1968. Son verdict, publié six jours plus tard, se présente sur un ton indigné, rebuté et méprisant, et émane de ses propres impressions de la matière projetée. Étant profondément outré par le film, le critique fait appel à des mesures législatives pouvant faire barrage à ce type de divertissement. Par là, il transforme une réaction personnelle en un appel civique de protection des citoyens ordinaires¹⁵⁶. Quant à Roger Ebert, le critique du *Chicago Sun-Times*, il avait assisté à la projection du film dans un cinéma de quartier à Chicago en présence d'un public

¹⁵⁴ Toujours à propos de *Fountain*, Heinich écrit : « Le monde savant a construit ici la légende *ex post* d'un scandale, puisque la réception de l'urinoir est régulièrement présentée comme ayant été scandaleuse, en dépit de l'évidence historique » (*ibid.*, p. 128).

¹⁵⁵ Cette position sera également tenue par la critique américaine de 1971 (voir chapitre 5).

¹⁵⁶ A ce titre, sa position ressemble à celle du critique du *Villager* (voir 2.3. et III.19.).

majoritairement composé d'enfants en bas âge. Sa réaction diffère considérablement de son confrère de *Variety* puisqu'il ne rend pas compte de sa propre vexation mais réagit à la détresse vécue par des spectateurs qui se sont avérés trop jeunes pour le contenu de cette nouvelle sortie. La solution que propose Ebert à cet important écart entre les attentes d'excitation et l'effet produit, allant jusqu'aux larmes, diffère également de son confrère. Il ne cherche en effet pas l'interdiction, mais une modification de la programmation, où le ciblage du public approprié se ferait par la tranche horaire correspondante ainsi que par un meilleur classement par âge.

Depuis les interprétations entamées par la critique européenne de *Night* en 1970, le sens du film est configuré par l'interprétant s'enracinant dans l'actualité de son époque de production. C'est un procédé interprétatif très courant employé par les analystes du cinéma pour lier le contenu des récits fantastiques au monde réel¹⁵⁷. Cependant, les deux recensions que je souhaite examiner ici rendent manifeste une autre relation entre fiction et réalité. L'indignation et l'écœurement exprimés par le reporter de *Variety* (3.2.), et la description dans le quotidien *Chicago Sun-Time* du désarroi des enfants assistant à la projection de *La Nuit* (3.3.) témoignent d'un rapport aux images qui est immédiat, c'est-à-dire non médiatisé par une réflexion intellectuelle capable de produire une distance entre les images et le regard :

Parce qu'un objet est dit médiatique, c'est-à-dire produit par des techniques de communication, on s'imagine naïvement qu'il est dans la médiation, et du même coup on lui donne une valeur symbolique. On fabrique même une science de cette médiation en la réduisant à des stratégies et des techniques de communication. C'est oublier que la caractéristique fondamentale de l'image, c'est son immédiateté, sa résistance primitive à la médiation (Mondzain, 2002 : 59).

Le caractère visuel et mouvant du médium cinématographique doit être considéré en complémentarité avec sa composante proprement sémiotique. Celle-ci se présente, au sein du récit, sous forme de dialogues. Lorsque le contenu d'un film, en tant qu'objet narratif se prêtant aux commentaires et interprétations, est restitué

¹⁵⁷ A titre d'exemple, voir l'ouvrage de Philips (2005), *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, qui consacre un chapitre à *Night*. Dans une telle approche, les films sont traités comme des symptômes encapsulant le *Zeitgeist* et les principales angoisses d'une époque historique. Une sociologie praxéologique du discours médiatique appréhende de telles études comme des opérations de médiation et de mise en forme des expériences collectives (nationales) via des objets culturels (voir la conclusion du chapitre 5).

par la parole – dans la conversation ou par écrit – celle-ci englobe à la fois le visible et le dicible.

[La] narration globale doit être comprise dans les termes d'une production *Gestalt*, associant un tout et ses parties, c'est-à-dire le déploiement d'une histoire dont certains détails gagnent en saillance, selon la signification qu'ils prennent dans la compréhension de l'ensemble (Dupret & Klaus, 2010).

Le chapitre précédent a montré que les traits retenus comme saillants par les premières critiques de *Night* émanaient précisément de cette confrontation immédiate avec les images. La figure des morts-vivants et les scènes de carnage y ressortaient souvent comme les principaux interprétants du film qui en configuraient le sens. Les deux articles du chapitre montreront que ces interprétants seront encore plus prononcés dans les réactions des enfants terrorisés dans une salle de quartier ; ils inciteront également le critique de *Variety* à qualifier le film de « pornographie de la violence ».

Le passage permanent entre la parole et le regard est socialement ancré. Parmi les divers courants en sociologie, c'est essentiellement l'ethnométhodologie et l'analyse de conversation qui ont donné une place centrale au langage de tous les jours et à sa capacité extraordinaire de servir de méta-outil aux membres d'une société dans toutes les sphères de leurs activités (voir notamment le point II.1.1. de l'introduction)¹⁵⁸. Le langage tient également une place centrale en herméneutique, dans ses réflexions sur les correspondances entre la fiction et le monde du vécu ordinaire. Pour Paul Ricœur, la propriété référentielle du langage « est si importante qu'elle compense un autre caractère du langage – celui de séparer les signes des choses. [...] Ainsi, tout discours est à quelque degré relié au monde, car si on ne parlait pas du monde, de quoi parlerait-on ? » (1986 : 140).

¹⁵⁸ La sociologie praxéologique de discours développée par Jean Widmer (2010) s'inspire du programme de recherche ethnométhodologique tout en le dépassant. La place centrale accordée au langage, aux catégories sociales et notamment aux verbes d'action permet au sociologue d'annuler la frontière conventionnellement tracée en sociologie entre les sphères dites micro et macro. Son objectif principal consiste en effet à élucider la manière dont les sociétés démocratiques rendent visibles, notamment à travers des polémiques et des controverses dans l'espace public médiatique, des collectifs nationaux. Cette représentation médiatique de la société devient un outil lui permettant d'agir sur soi, se définir et se comprendre. La problématique du présent travail doit beaucoup aux travaux de Widmer.

Selon Harvey Sacks, si nous examinons la manière dont les récits sont configurés, l'idée que le destinataire doit volontairement suspendre son incrédulité pour consentir d'entrer dans le monde fictionnel n'a pas de sens. Bien que nous devions accepter les événements d'un récit pour que celui-ci puisse produire son effet, sa configuration est telle que nous n'avons pas à nous dire « ceci est peu vraisemblable, mais je vais suspendre mon incrédulité » (1978 : 257, ma traduction)¹⁵⁹. La force de toute narration tient moins à sa vérification factuelle, i.e. scientifique, qu'à sa capacité de produire de la vérisimilitude, c'est-à-dire une illusion de la réalité (Bruner, 1998 : 23). Celle-ci tient au caractère référentiel du langage (poétique, quotidien, médiatique, scientifique) qui présuppose le monde dont il rend compte. C'est parce qu'il existe non pas une séparation claire, mais une continuité et une élaboration mutuelle entre l'imaginaire et le monde phénoménal, que les émotions de choc, de dégoût et d'effroi (de même que des sentiments positifs...) peuvent nous submerger lorsque nous nous confrontons à un univers fictif.

Notre rencontre avec une œuvre inédite commence souvent par ce que Gadamer appelle la précompréhension, c'est-à-dire la compréhension par analogie avec la tradition. Cette dernière est souvent associée à un classement générique. Le genre, en tant qu'horizon d'attente, prépare le public pour un certain type de récit et contribue à sa configuration (voir chapitre 2). Il est capable de créer de la distance nécessaire nous permettant d'endurer des récits à caractère violent :

La lecture interprétative réalise un double acte de lecture : la lecture concrétisation d'un texte s'entremêle avec une lecture de la lecture, une contextualisation de l'acte de l'écriture et de la réception. Supporter la violence signifie la détacher de l'expérience pragmatique et éthique et remplacer les compétences langagières à l'œuvre dans le processus d'actualisation textuelle par des compétences métalangagières définitionnelles (Soldini, 2008 : 36).

¹⁵⁹ L'origine de la notion « suspension consentie d'incrédulité » est attribuée au poète britannique Samuel Taylor Coleridge : « ...my endeavours should be directed to persons or characters supernatural, or at least romantic ; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith », (1907 : 5-6). A titre d'exemple, voir l'usage que fait de cette expression J. P. Telotte dans son article « Faith and Idolatry in the Horror film » (2004 : 22) : « Since this genre [le cinéma d'épouvante] works its magic so easily upon us [...], we must wonder whether there is something within its substance or structure which, despite any momentary sense of disbelief, can yet engage us in its special realm and circumstances ».

Ce passage soulève le processus réflexif de l'interprétation et le va-et-vient permanent entre une narration et son appartenance générique. Cependant, dans l'expérience filmique il ne suffit pas toujours de mobiliser le genre pour supporter la violence projetée. Les premières recensions de *Night* indiquent que le film dépasse « les compétences métalangagières » génériques mentionnées par Soldini. Cette opération peine à se déployer pleinement devant une œuvre vécue comme une rupture violente débordant les limites conventionnelles du genre. Lorsque les premières images de *La Nuit* sont projetées dans une salle de quartier à Chicago, le critique Roger Ebert souligne explicitement que les enfants savent pertinemment à quel genre ils ont affaire, et *le sollicitent et anticipent comme tel*. Or, le malaise ressenti par eux, mais également par des critiques adultes (2.3. et 3.2.), au fur et à mesure que la narration se déploie devant leurs yeux relève d'une tension qui excède les attentes génériques du médium. La rupture ressentie dévoile l'origine sociale du lien entre les actions et les catégories de personnes, dont la composante morale émerge lorsque cette relation est brisée (Garfinkel, 2007 ; Jayyusi, 1988 ; Jayyusi, 2010), ici par des actes rattachés à des tabous sociaux (le matricide, le cannibalisme). Cette expérience-limite du genre fait à son tour émerger des acteurs tenus pour responsables d'une telle programmation.

Partant, si nous prenons au sérieux les conséquences du caractère référentiel et pragmatique du langage, couplé avec l'immédiateté phénoménologique des images (cinématographiques), la séparation cognitive nette entre le vrai du monde du vécu et le faux de la fiction établie par Nathalie Heinich devrait être assouplie :

Définir le texte et interpréter les éléments textuels comme fiction engendre un processus esthétisant signifiant que ce qui est lu est « faux », donc même si cela inquiète il n'y a pas de correspondance dans le réel, tandis que le récit « vrai » de type témoignage vécu, abolit la distance esthétique par la véracité supposée de ses propos. Le lecteur se ménage une sortie cognitive par le déni d'un possible lien avec la réalité. La distanciation esthétique devient un refuge cognitif, impossible à effectuer devant un récit « vrai ». C'est la détermination entre vrai et fictif qui oriente la concrétisation textuelle et qui sera créatrice d'émotions plaisantes ou déplaisantes, maîtrisables ou non (2008 : 36-37).

La « suspension consentie d'incrédulité » désignait l'oubli momentané qu'il s'agit de la fiction. Le passage ci-dessus indique quant à lui qu'il suffit de savoir que nous ayons affaire à la fiction pour supporter un récit pouvant nous troubler s'il

s'avérait vrai. Or, il est possible de ne pas se sentir affecté par un récit (tragique) vrai, tout en reconnaissant sa correspondance avec le réel. De même, ce que tentera de montrer le chapitre, il est possible d'être profondément perturbé par une narration fictive¹⁶⁰. Poussé jusqu'au bout, le raisonnement de la sociologue concernant le « déni d'un possible lien avec la réalité » au sujet de la fiction pourrait suggérer l'absence de ses dimensions éthiques¹⁶¹. Dans ses travaux consacrés aux controverses entourant l'art contemporain, Heinich (2010) montre pourtant que les acteurs sociaux recourent fréquemment à des mesures d'interdiction de certaines œuvres esthétiques jugées néfastes (la cruauté envers les animaux), immorales (les photographies de Robert Mapplethorpe) ou autrement dérangeantes¹⁶². Le cinéma se trouve également régulièrement au centre des polémiques médiatiques concernant la violence à l'écran et son impact présumé sur le public, notamment sur la jeunesse (Barker, 1984 ; 2001). A titre d'exemples, à la demande de Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (1971) avait été retiré des salles britanniques à cause des vagues de violence parmi les jeunes dont les origines étaient imputées à l'œuvre du cinéaste. Ainsi entre 1974 et 2000, le film n'a pas été projeté en public en Grande-Bretagne (Duncan, 2003 : 136).

Les griefs à l'encontre de *Night of the Living Dead* ne concernent pas l'incitation potentielle à la violence, mais l'imposition excessive de celle-ci à un public

¹⁶⁰ En 1971, le critique de *Minneapolis Tribune*, qui avait apprécié *La Nuit*, écrira pourtant ceci à son propos : « It has an unmistakable disorienting effect that doesn't wear off soon. My wife and I proceeded from the movie to a cocktail party, and we found ourselves watching the crowd in a new light, wondering which among them were the living dead who would suddenly turn and start tearing our flesh » (III.43.).

¹⁶¹ En analysant les œuvres de Henry James et de Marcel Proust, la philosophe américaine Martha Nussbaum vise à montrer que, au lieu de traiter les questions philosophiques de la morale et du vivre ensemble comme des catégories universelles, la fiction peut en apporter des réponses via les épreuves des personnages : « La littérature accompagne cet intérêt pour le particulier, parce qu'elle signale précisément des situations morales qui ne se réduisent pas à un jeu de catégories, mais qui sont incarnées dans des personnes particulières » (Chavel, 2012 : 93). Le positionnement du journaliste de *Variety* à l'encontre de certaines scènes de *La Nuit des Morts-vivants* (voir 3.2.) témoigne du fait que ces questions peuvent aussi émerger par la négative dans l'acte de la réception – lorsque l'univers fantastique est ressenti comme en faisant fi. En sociologie, la fiction comme fenêtre sur « l'air du temps » d'une époque historique a notamment été analysée par Sabine Chalvon-Demersay, par exemple dans son étude des différentes adaptations des *Misérables* (2005).

¹⁶² Il s'agit d'une quête comparative entre les États-Unis et la France, où Heinich constate une tendance très claire du côté américain à évaluer une œuvre à la lumière de son référent dans la vie ordinaire (une représentation picturale pouvant ainsi scandaliser si un contenu obscène y est discerné). Elle appelle hétéronome ce registre de jugement, c'est-à-dire le plus éloigné du monde de l'art (contrairement aux critères d'ordre esthétique ou herméneutique), fortement imbriqué dans le monde de tous les jours, et par conséquent plus facilement susceptible d'être évalué du point de vue éthique. La différence évaluative de *Night* entre les réceptions européennes et américaines sera développée dans le chapitre 4.

qui n'en demandait pas tant. Touché par l'effroi des enfants démunis de ressources leur permettant de créer cette distance évoquée par Soldini et Heinich, Roger Ebert propose une meilleure programmation de *Night* pour que le film puisse s'adresser à des spectateurs capables de gérer son contenu. Sa sollicitation revêt par conséquent un caractère éthique. Le positionnement du critique révèle qu'une expérience filmique doit être renfermée dans les limites du divertissement fictionnel, *vécu comme tel* par les spectateurs, et non pas mener à un vrai sentiment de terreur¹⁶³. Le titre de la version abrégée de son article publié dans le *Washington Post* explicite très clairement cette idée : « Horror can be fun but it can shock, too ». Le genre de l'horreur contiendrait ainsi les germes pouvant le faire basculer du simple amusement aux émotions négatives indésirables.

L'effleurement de *Night* avec le réel est explicitement soulevé par le critique de *Film Daily*, selon qui « certaines scènes vont peut-être trop loin dans leur réalisme » (point 2.3. et annexe III.12.). Manifestement, *Night* crée par moments une disjonction entre lui et les spectateurs. Ce sont précisément ces moments qui font l'objet de refus et d'effroi dans les comptes rendus examinés ici. Il apparaît ainsi que certaines scènes éveillent des réactions de malaise, de dégoût, de peur, voire de fascination. Que de telles réactions aient unanimement lieu à propos des mêmes scènes relève, au-delà d'une familiarisation générique, du caractère proprement social, et donc collectivement partagé, du regard. La restitution dans les comptes-rendus critiques de tels moments de rupture *in situ*, où émerge la tension entre l'univers filmique et le monde dans lequel il est reçu, atteste la nature dialogique, dynamique de notre relation au cinéma.

Prenant la phénoménologie intersubjective de la perception développée par Merleau-Ponty comme son point de départ, Vivian Sobchack (1992) cherche à réhabiliter la base corporelle de notre expérience filmique. Le reproche qu'elle adresse aux théories cinématographiques d'inspiration lacanienne (auxquelles j'ajouterais la sémiologie saussurienne et la sociologie marxienne d'Adorno) concerne

¹⁶³ En citant la recension de Roger Ebert du film *I spit on your grave* (*Ceil pour œil*, Zarchi, 1978. Un remake du film a été tourné en 2010 sous la direction de Steven R. Monroe) publiée en mars 1981 dans *American Film*, Martin Barker résume la posture du critique : « Essentially, he is demanding that films must always let us be safe. As long as the world is fictionally enclosed, we can blame the acts on the characters inside, dissociate ourselves and merely watch » (Barker, 1984 : 117). En 1969 Ebert affiche une attitude similaire à l'égard de *La Nuit des Morts-vivants*.

leur caractère réificateur de la corporalité spectatorielle¹⁶⁴. Confondant le regard des spectateurs avec celui de la matière filmique – objectivement accessible à l’analyste – ces théories prêtent au film le pouvoir d’influence hypnotique et négligent par là le rapport d’intersubjectivité qu’entretiennent le monde du film et ses destinataires historiquement situés. Cette carence fait émerger une attitude analytique de mépris vis-à-vis des spectateurs et un soupçon paranoïaque à l’égard du message cinématographique (*ibid.*, p. 270). Sobchack rappelle au contraire qu’il s’agit de deux actes de production de signes bien distincts – celui du film et le nôtre (p. 277). De ce fait, notre position négociatrice face au film permet de rendre caduque une relation théorique de fusion : « I do not merely “receive” the film’s vision as my own, but I “take” it up in my own, and as an *addition* to my own » (p. 271. Emphase de l’auteur). C’est précisément via les vives réactions d’indignation et de détresse suscitées par *La Nuit* que les articles de *Variety* et du *Chicago Sun-Times* rendent compte d’une présence active des spectateurs. Lorsque les horizons d’attente générique se trouvent brisés de la sorte, ils dévoilent l’ancrage social, et la composante morale, de l’acte de voir.

3.2. « Orgie sadique »

Après l’accueil enflammé réservé par le quotidien *Pittsburgh Press* le lendemain de la première régionale de *La Nuit des Morts-vivants*, sa deuxième recension à figurer dans mon corpus provient de l’hebdomadaire new-yorkais du spectacle *Variety* (III.11.). Un encadré précise que son recenseur Lee Beaupre a assisté à l’avant-première newyorkaise du film le 10 octobre 1968. Dans l’introduction du chapitre trois, j’ai déjà mentionné que la particularité de ce compte rendu consiste en sa reprise abondante dans la littérature consacrée à *Night*, au cinéma de Romero en particulier ou d’horreur en général¹⁶⁵. Partant, ma prise de connaissance de cette

¹⁶⁴ L’auteur vise notamment les travaux de Christian Metz et de Jean-Louis Baudry.

¹⁶⁵ Voir à titre non exhaustif *Sight and Sound* (III.33.) ; *Washington Post* (III.38.) ; *Inter/VIEW* (Williams, 2011 : 36-47) ; Dillard ([1973] 1987) ; *CinemaTexas* (III.53.) ; Hoberman & Rosenbaum (1983) ; Samuels (1983) ; Russo (1985) ; Gagne (1987) ; Pharr (1997) ; Heffernan (2002; 2004) ; Phillips (2005) ; Lowenstein (2005) ; Paffenroth (2006) ; Russell (2007) ; Fallows & Curtis (2008) ; Hervey (2008) ; Kane (2010). La citation des premiers comptes rendus particulièrement expressifs dans l’objectif de positionner sa propre opinion a des traits de ressemblance avec la polémique médiatique entourant la sortie britannique de *Crash* de David Cronenberg en 1996 (Barker, 2001),

recension provient de ma lecture de ses commentateurs, qui se servent de son introduction enragée pour illustrer la réception initiale du film.

S'agissant d'une analyse des discours médiatiques destinés à être lus par des lectorats hétéroclites, je ne cherche pas à élucider si le critique de *Variety* était « véritablement » outré par le film, ou si, comme le suggère le scénariste Russo, la publication était sa manière de se « venger » du mauvais accueil que la maison de distribution Continental aurait par le passé réservé à la presse (1985 : 98). Ce ne sont pas pour ainsi dire les intentions psychologiques derrière la recension qui m'intéressent, mais son caractère public. Le critique manifeste un seuil de tolérance très bas à l'encontre des scènes violentes. La répugnance ressentie organise son discours, qui, contrairement aux critiques voyant en *Night* un bon exemple générique, le fait basculer dans l'intolérable dépourvu de sens¹⁶⁶.

L'article est divisé en cinq parties : 1) la dénonciation des corps professionnels impliqués dans le projet ; 2) la description des scènes à caractère « gore » ; 3) la réprobation du casting ; 4) la réprobation de la production ; 5) l'estimation générale de l'absence de signification du film. Une phrase concluante est également formulée au sujet des distributeurs. Dans mon analyse, je m'attarderai notamment sur les paragraphes introductifs (1 et 2) et conclusif (5), en commençant par le sous-titre. Celui-ci résume l'attitude sans équivoque du critique à l'égard du film :

Made-in-Pittsburgh horror film sets a new low in box office opportunism. Casts doubt on all concerned, including exhibs who decide to play it.

Le film d'horreur pittsbourgeois ne constituerait ainsi que le dernier exemple (« a new low ») de l'opportunisme dont fait usage l'industrie cinématographique (américaine) dans sa quête du profit. Non seulement cela sous-entend que ce type d'action n'est pas étranger à ladite industrie, mais surtout que des jugements de valeur peuvent être formulés au sujet des pratiques sociales (Jayyusi, 2010). Parler d'un « dernier exemple » implique également que d'autres cas, tout aussi graves voire pires, pourraient se présenter dans le futur. A titre comparatif, le critique du *New*

auquel le terme « pornographie » avait également été attribué après sa projection à Cannes par la première recension anglaise lançant la controverse.

¹⁶⁶ Sur le processus civilisationnel détachant progressivement, via les mécanismes d'autocontrainte, les individus du plaisir émotionnel à assister à des spectacles de cruauté (définis comme tels selon nos critères contemporains), voir Elias (1973).

York Times Vincent Canby, très méprisant à l'égard de *Night* en 1968 (voir 2.3.), emploiera l'expression « new low » pour parler des effets spéciaux « grotesques » de *L'Exorciste* (Friedkin, 1973)¹⁶⁷. Dans les deux cas, la locution participe à la formulation d'un avis dépréciatif sur une pratique (ici générique) revêtant un caractère nouveau. Son aspect inédit la rend notable vis-à-vis du même type de pratiques antécédentes pour lesquelles la personne s'exprimant n'avait pas d'estime préalable.

Le terme « opportunisme » employé par Beaupre introduit l'idée de moyens justifiant la fin : ce qui est visé, désigné par le nom de « box-office », est le gain pécuniaire. Par la même occasion, cette finalité évacue la question éthique du bien-fondé desdits moyens. Cela désigne le type d'action que Max Weber nomme « rationnelle en finalité » (1995 : 55-57). Le niveau le plus bas que vient d'atteindre l'industrie avec *Night* est ainsi à comprendre sur une échelle de valeurs moralement orientée. De même, le doute dont fait part le critique concernant les personnes impliquées dans ce projet s'appuie également sur un fondement moral. Les accusés explicitement nommés – les exploitants des salles de cinéma – font partie d'un « tout le monde » englobant les métiers qui touchent au milieu cinématographique. Cela permet de comprendre que l'accusation s'étend aux domaines qui ne sont pas directement impliqués dans la création d'un long métrage, mais également aux personnes qui, en programmant des projections, portent leur part de responsabilité. Là où le journaliste du *Pittsburgh Press* comparait *Night* au standard générique hollywoodien pour en prôner les mérites (III.8.), le reporter de *Variety* voit une occasion pour dénoncer les politiques commerciales pratiquées en se positionnant à l'intersection de l'industrie et des spectateurs ordinaires, incités à prendre connaissance de la manière dont cet opportunisme est exposé à travers le film.

Until the Supreme Court establishes clearcut guidelines for the pornography of violence, “Night of the Living Dead” will serve nicely as an outer-limit definition by example. In a mere 90 minutes, this horror film (pun intended) casts serious aspersions on the integrity and social responsibility of its Pittsburgh-based makers, distrib Walter Reade, the film industry as a whole and exhibs who book the pic, as well as raising doubts about the

¹⁶⁷ Voir l'intégralité de la recension sur le site du *New York Times* : <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1738E466BC4F51DFB4678388669EDE>
Consulté le 15 février 2011.

future of the regional cinema movement and about the moral health of filmgoers who cheerfully opt for this unrelieved orgy of sadism.

Le premier paragraphe reprend l'idée contenue dans le sous-titre : le cas de *Night* sert à illustrer une situation particulière qui émerge lorsqu'un certain type de cinéma, qualifié ici de « pornographie de la violence », pousse à réfléchir au sujet des mesures d'intervention juridique. Dans l'état actuel, il manque, selon le journaliste, une ligne directrice traçant une frontière claire entre ce qui constitue une œuvre cinématographique et ce qui est confiné au domaine de l'obscénité. Ce flou définitionnel permet à un film comme *La Nuit* d'échapper aux mailles de la censure pour être publiquement accessible, tout en constituant aux yeux du censeur le dernier avant-poste du tolérable. Afin de contrecarrer une certaine forme d'abus, présentée sous les traits d'opportunisme exercé par un domaine sociétal (ici l'industrie de cinéma), il existe des institutions ayant le pouvoir d'arbitrer en imposant des règles extérieures aux intérêts propres à ce domaine d'activités. En évoquant ce garant – la Cour suprême – à la lumière des pratiques moralement contestables, Beaupre lui attribue des dimensions éthiques, et fait émerger l'existence de contrôle étatique. Ce tiers est présenté comme possédant les compétences légitimes d'une action médiatrice dans la résolution du conflit que le contenu filmique fait (ré)apparaître entre l'industrie cinématographique et ses destinataires.

L'accusation à l'encontre de cet horrible film d'horreur¹⁶⁸ suit un ordre très précis, retraçant le processus par lequel une création filmique voyage depuis sa conception jusqu'à sa publicisation. Malgré une différenciation de ces étapes, le contenu du grief reste identique pour chacune d'elles. Qu'il s'agisse des créateurs pittsbourgeois, de la maison de distribution Walter Reade, de l'industrie dans son ensemble ou des programmeurs, ce sont leur intégrité et responsabilité sociale qui sont « sérieusement discréditées ». L'« intégrité » contient l'idée de la résistance à la corruption, elle implique le fait d'avoir des scrupules, la notion du devoir, et une conscience éthique. Ceci fait à son tour appel au sens de responsabilité, dont le

¹⁶⁸ Appliquée au cas de *Night*, la formulation explicite du genre d'horreur comme étant horrible était également employée par la critique du *New York Daily News* et son confrère du *New York Post*. Ceci n'avait pas échappé au journaliste d'*inter/VIEW* qui, selon un régime de tautologie (Heinich, 2008 : 19), estimait au contraire qu'un film d'horreur doit être horrible (voir 2.3.).

caractère social s'explique par la nature publique de l'objet contesté. Or, si l'intégrité fait défaut, alors le sentiment de responsabilité se trouve également érodé.

L'origine géographique de *Night* permet d'en faire un cas du cinéma régional en tant que phénomène émergent et de soulever des doutes concernant son avenir. Quel peut en effet être le sort réservé au cinéma indépendant si ce dernier est représenté par de tels rejetons vulgaires ? Le contenu du film, résumé sous les traits d'« orgie sadique sans répit », permet également de se pencher du côté de la réception en remettant en question la « santé morale des spectateurs qui optent joyeusement » pour un tel spectacle. Alors que Beaupre a vu le film dans le cadre de son métier, sa méfiance concerne la nature volontaire et enjouée de ce choix de la part des spectateurs ordinaires. « Sans répit » suggère que le contenu entier soit consacré à cette « orgie sadique » qualifiée auparavant de « pornographie de violence ». Deux traits principaux sont ainsi retenus par le recenseur comme éléments-clefs du film – la brutalité sans relâche et son caractère obscène. Le paragraphe suivant, que par souci de clarté j'ai divisé en deux parties, permet de comprendre le sens de l'expression « orgie sadique » ainsi que le rapprochement établi par le critique entre la violence et la pornographie. Ensemble, ces deux caractéristiques du film servent à organiser un discours qui les déploie et les confirme au fur et à mesure de la lecture (Smith, 2004).

Although pic's basic premise is repellent – recently dead bodies are resurrected, via that old fright-film debbil [sic] radiation, and begin killing human beings in order to eat their flesh – it is in execution that the film distastefully excels.

Les « prémisses » du film – la réanimation par la radiation des personnes récemment décédés, désormais à la chasse de la chair humaine – sont jugées « répugnantes ». Les causes de la réanimation, décrites avec un mépris générique par l'usage de l'adjectif « débile », sont cependant secondaires, puisque le seul fait de revenir à la vie ne dit rien sur les agissements de ces créatures. La répulsion concerne par conséquent l'acte de tuer des êtres humains pour s'en nourrir. C'est cette visée qui est considérée comme repoussante.

Une mention générale de l'intrigue ne permet cependant pas de comprendre la manière dont ces actes de répugnance sont visuellement déployés. La restitution par écrit de l'expérience oculaire qu'offre le médium cinématographique constitue

forcément un écart entre les observations visuelles et leurs descriptions codées, c'est-à-dire linguistiques. Dans ce processus, une part du phénomène vécu dans sa totalité lors de la projection est nécessairement perdue. Afin de réduire cette distance, Lee Beaupre procède à une énumération détaillée des faits et gestes contribuant à produire un sentiment de malaise émanant du film. Étant donné le caractère sélectif de toute description (Jayyusi, 2010), la manière dont le critique rend compte du récit correspond au rapport qu'il entretient avec *La Nuit*. Il s'attarde sur ses actes les plus violents, en s'appuyant sur des adjectifs qui témoignent de sa répulsion, tout en réduisant le synopsis au strict minimum.

No brutalizing stone is left unturned: crowbars gash holes in the heads of the "living dead", people are shot in the head or through the body (blood gashing from their back), bodies are burned, monsters are shown eating entrails, and – in a climax of unparalleled nausea – a little girl kills her mother by stabbing her a dozen times in the chest, with a trowel and the remainder of the cast (living living, that is) suffer similarly disgusting fates.

L'aversion exprimée à l'encontre des « prémisses » du film concerne désormais indistinctement les morts et les vivants. Les différentes parties du corps humain – entaillées, brûlées, mangées, poignardées ou encore sur lesquels on aurait ouvert le feu – sont vues comme la cible centrale d'une large panoplie d'actes de violation de la chair. Les entrailles et le sang font partie de notre anatomie interne. Avec la salive et les excréments, ils sont confinés à la chair matérielle, et non pas à notre corps social. En soulignant leur exhibition, le critique signale que leur représentation visuelle glisse sous la surface corporelle, effaçant les frontières socialement imposées entre ses composants externes et internes. Bien que les documentaires médicaux exposent également les organes du corps humain, cette monstration diffère de celle d'un film d'horreur. En tant que genres cinématographiques, un film d'horreur est avant tout un divertissement tandis que l'énonciation d'un documentaire est pédagogique. Le documentaire médical diffère également par son inscription dans un cours d'action, celui visant la guérison des personnes malades¹⁶⁹. Dans le cadre de *La Nuit des*

¹⁶⁹ Je remercie Joan Stavo-Debaugue pour cette comparaison.

Morts-vivants, l'exposition des entrailles due aux violations physiques devient en revanche une expérience de transgression de tabou¹⁷⁰.

Ce qui est montré est jugé « dégoûtant » non seulement par sa nature mais également par son caractère répétitif. Ainsi, le fait de voir une agression à coups d'arme tranchante n'est pas la même chose que de spécifier qu'une petite fille poignarde sa mère « dans le torse une douzaine de fois avec un déplantoir ». La brutalité du geste est soulignée par sa surabondance. Dans une recension du quotidien londonien *Daily Mail* (III.63.), le critique Christopher Tookey s'insurge contre l'apologie que *Crash* (Cronenberg, 1996) ferait des mutilations issues des accidents de voiture dans le but d'atteindre l'excitation sexuelle. Afin de prouver que l'érotisation de cet acte est bel et bien intentionnelle, il compte le nombre de scènes dépeignant des actes sexuels (16 sur les 100 minutes du film). Pour Tookey c'est la perversion sexuelle, pour Beaupre c'est la frénésie meurtrière qui sautent ainsi aux yeux par leur représentation insistante.

Le fait que le critique considère la scène au déplantoir comme l'« apogée d'une nausée incomparable » ne peut cependant pas être compris sans prendre en considération les identités respectives de la victime et de son assaillant. Pour la sortie de *Night* en Grande-Bretagne en juin 1969¹⁷¹, certaines scènes du film seront enlevées par le British Board of Film Censors. Dans son rapport, elles sont décrites comme suit :

Remove all shots of the zombies dismembering human corpses, holding pieces of them and eating them.

Remove the whole incident in which a child murders her mother (including shots of the corpse with a knife in it). Remove the episode in which the girl tears off her father's arm and is about to eat it¹⁷².

¹⁷⁰ Pour une étude anthropologique des frontières sociales entre le sacré et la pollution, voir Douglas (1992). Pour une approche phénoménologique du dégoût, voir Kolnai (1997). Julia Kristeva (1980) aborde la question de l'abjection sous l'angle psychanalytique.

¹⁷¹ Pour la chronologie des sorties de *La Nuit*, voir The Encyclopedia of Fantastic Film and Television, [http://www.eofftv.com/eofftv/index.php5?title=Night_of_the_Living_Dead_\(1968\)](http://www.eofftv.com/eofftv/index.php5?title=Night_of_the_Living_Dead_(1968)) Dernière consultation le 19 décembre 2011.

¹⁷² Le document est daté du 28 mai 1969 (voir annexe III.24.).

Ce que la première description désigne en termes généraux par « zombies » et « cadavres humains », la seconde restreint à des catégories spécifiques en établissant un lien de parenté entre les personnages. Ce faisant, elle expose non seulement le tabou du cannibalisme mais également celui du parricide. Il pourrait sembler anodin de préciser que la mère est tuée non pas avec un couteau mais avec un déplantoir (l'outil est pleinement visible dans cette scène, et correctement décrit par les critiques), mais ce détail ne fait que renforcer mon argumentation : ce qui est au centre de la censure n'est pas l'instrument, mais l'acte d'un enfant tuant et mangeant ses parents.

En 1980, le *Washington Post* consacra un article à l'émergence d'une nouvelle génération de maquilleurs de films d'horreur, prenant *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) comme le point de départ d'une représentation cinématographique inédite du gore (III.59.)¹⁷³. Afin de donner une explication de l'attrance du public pour des effets spéciaux de plus en plus réalistes et explicites, le journaliste cite un aficionado anonyme :

“Being stabbed is much scarier than being shot”, says one fan of the genre. “A knife is much more personal. You can show it a long time, getting closer, plunging in, plunging out, plunging back in. It's much more attractive as a screen presence”.

A l'appui de ce passage, j'aimerais élucider la nature de l'arme utilisée par la petite fille dans la scène du matricide, car sa présence participe au sentiment de « nausée incomparable » décrit par Beaupre. Le trait commun entre un couteau et un déplantoir est d'être des extensions ininterrompues du bras. Leur utilisation en tant qu'arme nécessite une proximité corporelle entre les personnes. Ils constituent un moyen permettant à l'agresseur de ressentir physiquement la violation qu'il inflige au corps de sa victime. Pour le reporter de *Variety* c'est un acte de cruauté ultime. Mais cela peut également être vécu comme l'expression de pouvoir absolu sur la vie de quelqu'un. Pour cette raison, les tueurs en série se servent rarement des armes à

¹⁷³ L'article, portant le titre « Bloody illusions: the cutting edge of gore », date du 2 novembre 1980. Le journaliste, Richard Harrington, passe en revue quelques films à contenu gore ayant précédé *Dawn of the Dead*, parmi lesquels le cinéma de Herschell Gordon Lewis ne se trouve pas mentionné. Cela renforce l'argument que j'ai avancé dans le chapitre précédent : sa reconnaissance en tant que premier réalisateur gore est rétrospective (voir 2.4.).

feu¹⁷⁴. La distance physique atténuée l'exaltation d'être en charge de l'existence d'une personne et de voir sa peur comme directement causée par notre présence menaçante. C'est précisément ce point que l'admirateur anonyme du *Washington Post* soulève en disant que « c'est beaucoup plus effrayant d'être poignardé que tiré dessus ». La division bureaucratique du travail des sociétés occidentales modernes a facilité les exterminations des populations à grande échelle¹⁷⁵. Ce qu'une telle systématisation gagne en efficacité instrumentale, elle perd en intelligibilité morale de l'action. A une échelle massive, la mort n'a pas de visage et se trouve par conséquent désincarnée¹⁷⁶. L'acte de tuer devient anonyme lorsqu'il n'existe pas de contact direct entre les bourreaux et les personnes exécutées (par exemple par les bombardements). Partant, lorsque le fan décrit le couteau comme une « présence scénique attractive » et plus personnelle qu'un fusil, il pointe les deux revers de la même médaille. La présence visuelle *personnifiée* des actes de violence permet de réduire la distance entre les scènes de fiction et la corporalité à travers laquelle le spectateur éprouve et connaît le monde dans lequel il vit. Une présence diégétique impliquant les actions des personnages identifiables et incarnés augmente l'efficacité que l'impact de certaines scènes peut avoir sur les spectateurs (peur, dégoût, fascination, et ainsi de suite). En termes peirciens, une présence indicelle précède à sa transformation en symbole. La visée première des films d'horreur modernes consiste précisément à abolir la distance que la symbolisation permet d'instaurer entre le monde fictionnel et le nôtre en nous confrontant directement aux scènes de violence. Pour cela, il n'existe rien de plus indexé que le corps tangible et souffrant d'une personne, qui devient le médiateur générique principal entre l'univers fictif et la réalité.

¹⁷⁴ Parmi les criminels le plus médiatisés (dont la vie intéresse également Hollywood), David Berkowitz, aussi connu par son surnom Fils de Sam, qui sévissait à New York à la fin des années 1970, « avait commencé une série d'agressions au couteau sur des adolescentes, et a terminé par des assassinats au revolver de gros calibre » (Montet, 2000 : 62). La plupart d'autres tueurs multirécidivistes privilégient cependant un rapport contigu avec leurs victimes (*ibid.*).

¹⁷⁵ Sur la division sociale du travail, voir Durkheim (2004). Sur le lien entre les régimes totalitaires et la modernité, voir Roseman (2000).

¹⁷⁶ Après le 11 septembre 2001, le quotidien *New York Times* lance la rubrique intitulée *Portraits of grief* (les portraits de deuil), consacrée aux victimes de l'attentat. Ces portraits seront publiés quotidiennement durant les trois mois et demi suivant l'effondrement des deux tours, et plus sporadiquement après le 31 décembre 2001. C'est la cohésion d'une collectivité nationale dans toute sa variété sociologique qui est ainsi donnée à voir aux lecteurs du quotidien via le recours aux récits individuels de personnes disparues. Pour une analyse sémiotique de cette campagne, voir Wrona (2005).

La personnification d'une présence corporelle fait partie constituante du médium visuel cinématographique. Ainsi, comme cela déjà été suggéré avec l'exemple de la censure britannique, c'est la relation qu'entretiennent la victime et l'agresseur qui fait de la scène du matricide l'apogée du récit. En d'autres termes, leurs identités respectives renforcent la gravité de l'acte commis.

Significativement, les protagonistes de la scène où les entrailles du jeune couple amoureux sont dévorées sont identifiés comme « zombies » et « monstres » à la fois par Beaupre et dans le rapport du BBFC. En d'autres termes, ils sont collectivement classés comme non-humains. Cependant, ces catégories déshumanisées ne sont pas employées dans la scène intime du matricide, malgré le fait que le meurtre soit commis par un monstre (ayant succombé aux morsures des goules, la fillette réanimée rejoint leurs rangs). Ces différenciations catégorielles soulèvent la distinction entre la rationalité scientifique et celle du sens commun. Cette dernière s'articule à toutes fins pratiques selon une structure endogène qui n'est jamais détachée du contexte et des circonstances de son élaboration¹⁷⁷. L'un des éléments permettant aux spectateurs de voir cette scène comme un matricide est la phrase prononcée par la mère, Helen Cooper, quelques moments précédant sa mort. Lorsque l'enfant réanimé avance vers elle, Helen l'appelle en sanglotant : « Oh bébé...bébé ! ».

« Nous voyons à travers nos savoirs culturels, et l'acte de voir est un geste culturel dans toutes ses itérations » (Macbeth, 1999 : 148. Ma traduction). Si les censeurs du BBFC et le critique de *Variety* ont vu une petite fille tuant sa mère, et non pas une goule tuant une femme adulte, cela devrait dévoiler l'organisation sociale logée dans cette scène, celle qui n'est pas de l'ordre de la fiction, mais qui se réfère au monde extérieur au récit – le monde social habité à la fois par les spectateurs et par les créateurs du film. Les catégories sociales, dont nos catégories de perception font partie, « sont les méditations du savoir et de l'expérience de la réalité » (Hilbert, 1991 : 352. Ma traduction). Lorsque nous voyons un enfant et deux adultes se promener ensemble, nous ne les considérons pas séparément, mais en tant que configuration.

¹⁷⁷ Pour une réflexion approfondie sur cette distinction, voir « Les propriétés rationnelles des activités scientifiques et des activités ordinaires », Garfinkel (2007). Voir également la distinction faite par Smith (1981 ; 2005) entre usage nominal (sociologique) et circonstanciel (du sens commun) des termes, concepts, notions, et ainsi de suite.

Nos savoirs sociaux nous amèneraient probablement à penser qu'il s'agit d'une famille. Cependant, ce n'est qu'une première impression plausible qui nécessite une confirmation empirique. En effet, les catégories ne sont pas des entités statiques toujours accessibles *a priori* en tant que réserves typifiées de sens. Elles sont des « événements culturels que les membres [d'une société] réalisent à chaque occasion concrète de catégorisation » (Atkinson, 1980 : 35. Ma traduction). Nonobstant, afin de reconnaître une famille, nous devons avoir des connaissances préalables sur ce que constitue une famille. C'est ce que l'ethnométhodologie désigne par les notions d'indexicalité et de réflexivité. Comme toute relation entre différentes catégories de personnes, les liens entre les membres d'une unité familiale sont culturellement organisés. Cela implique que leur organisation excède les savoirs et les expériences personnels pour devenir, selon les termes durkheimiens, des faits sociaux coercitifs externes. En tant que tels, ils incluent des normes, des valeurs, des attentes et des obligations collectivement partagées. A titre d'exemple, nous tendons à associer l'enfance à l'innocence et à une période dans la vie d'une personne où celle-ci nécessite la protection adulte. Nous pensons également aux relations entre parents et enfants comme étant basées sur des liens d'amour et d'attachement.

Lorsque la famille des Cooper est introduite aux spectateurs de *Night*, leur fille Karen se trouve déjà dans un état d'inconscience après avoir été attaquée par l'une des créatures (voir annexe I). La mère passe le plus clair de son temps dans la cave de la maison leur servant de refuge précaire, où elle tente de soigner l'enfant fiévreux. Ses efforts s'avèrent cependant vains, puisque la fille décède, avant de se transformer en goule. Ainsi, et par contraste avec la phase précédente de la narration où l'anxiété *normativement attendue* de la part de la mère pour son enfant malade a été dépeinte, l'étiquetage de la scène par Beaupre comme l'« apogée d'une nausée incomparable » relève d'une incongruité catégorielle socialement inacceptable. Voir une scène où un enfant poignarde délibérément et gratuitement sa propre mère – la personne qui lui a donné la vie et dont l'attachement est profondément émotionnel – représente une rupture de la conception que nous avons des liens familiaux. Cet acte déchire la logique interne établie entre ces deux catégories sociales primordiales. Il se situe au-delà de l'organisation et la compréhension humaines du vivre ensemble. Ce qui est formellement vu à l'écran est une goule meurtrière ; sa substance demeure cependant une catégorie provenant de la réalité. De ce fait, l'acte devient monstrueux non pas à

cause du statut fictionnel d'un personnage surnaturel, mais à cause de son enchevêtrement social dans le monde quotidien ordinaire¹⁷⁸. Pour le dire autrement, « notre compréhension [des images filmiques] est conventionnelle, non parce que l'image est codée de façon qui lui est *unique*, mais parce que nous comprenons le monde perceptuel de la vie quotidienne à travers nos concepts, notre langage, et notre savoir culturel d'abord. Nous voyons à *travers* ce savoir culturel » (Jayyusi, 1988 : 272. Ma traduction, emphase de l'auteur).

Malgré la pertinence de l'analyse de catégorisations et des pratiques correspondantes, elle reste insuffisante. En effet, comme toute forme de médiation, le cinéma possède ses propres modes d'expression à travers lesquels il communique sa signification. De ce fait, je suggère que les réactions de Beaupre face à la scène du matricide combinent ses compétences sociales antérieures avec une expérience phénoménologique située¹⁷⁹, cette dernière étant directement liée au médium en question. Quelques précisions techniques devraient dès lors être signalées.

Le montage et les angles de caméra participent à l'orientation du regard spectatorial. Le son, tout en étant invisible, peut également être une puissante composante dans la création d'une atmosphère particulière. Lorsque Helen Cooper trébuche et se retrouve paralysée de confusion et de peur sur le sol de la cave, son meurtre est partiellement filmé d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire depuis l'angle oculaire de la victime. Cependant, même si la scène est filmée en champ-

¹⁷⁸ Dans *Village of the Damned* (Rilla, 1960), le malaise provoqué par un groupe d'enfants télépathes aspirant à la conquête du monde est avant tout psychologique. Avec l'arrivée de *Night*, le tabou générique (voire cinématographique) de représenter les enfants commettant des actes de violence semble définitivement brisé (Hervey, 2008 : 79). D'autres films d'horreur à venir explorent également le thème du parricide. Dans *Pet Semetary* (Lambert, 1989), un enfant en bas âge renversé par un camion, est enterré par son père dans un vieux cimetière indien. De façon attendue, l'enfant ressort de sa tombe pour attaquer toute personne vivante croisée sur son chemin, y compris sa propre mère. Plus récemment, l'espagnole *[Rec]* (Balagueró & Plaza, 2007), où une forme de rage a infecté un immeuble, une petite fille s'en prend à sa mère après avoir été contaminée par le chien enragé de la famille. Que ce soit par maladie, rites magiques, possession démoniaque (*The Exorcist*, Friedkin, 1973), les enfants perdent ainsi leur humanité au profit de la monstruosité. C'est l'attachement émotionnel des parents qui les rend vulnérables aux agressions de ce qui avait été leur progéniture.

¹⁷⁹ Si Sobchack (1992) réintroduit judicieusement la question du corps spectatorial et notre négociation permanente et située avec la matière filmique, elle néglige malheureusement de mentionner que ce sont nos compétences cinématographiques couplées à nos savoirs sociaux préalables qui informent nos capacités herméneutiques, par exemple en nous permettant de remplir des lacunes visuelles (ellipses, hors champs, et ainsi de suite). Étant trop focalisée sur le caractère phénoménologique du regard, elle passe ainsi outre ses composantes sociologiques. Sur ce dernier point, voir le texte de Jayyusi (1988). Pour une application phénoménologique aux techniques visuelles du cinéma d'épouvante, illustrée par *Halloween* (Carpenter, 1978) et *Psycho* (Hitchcock, 1960), voir Telotte (2004).

contrechamp, la distribution des regards entre la victime et l'agresseur n'est pas symétrique. La vision du spectateur ne se confond jamais avec celle de la petite tueuse. Les attaques répétées de la goule sont accompagnées sur le plan sonore des cris déformés agonisants de la mère. Ce qui est vu par les spectateurs est un déplantoir dirigé vers la caméra, dont le va-et-vient est synchronisé avec les hurlements d'une femme. Ce que l'on appelle généralement l'identification du spectateur avec l'œil de la caméra est en réalité la *directionnalité identique* du spectateur et du film vers le même objet d'intentionnalité. « Le spectateur et le film partagent souvent le même *intérêt* dans le monde. Ils ne partagent cependant *pas* le même *espace* dans le monde ni le même *corps* » (Sobchack, 1992 : 286. Ma traduction, emphase de l'auteur). Par conséquent, je ne sous-entends pas que la caméra subjective crée une identification avec un personnage, ici la victime. Plutôt, la « nausée incomparable » exprimée par le critique suggère que ses émotions, médiatisées par ces personnages, sont liées à la manière dont la scène est exécutée.

Le reste de l'article est un inventaire ironique des raisons pour lesquelles le film représente un « amateurisme du premier degré ». Le critique reconnaît toutefois que « toutes ces scènes sont filmées avec un réalisme plein d'entrain ». C'est précisément la vraisemblance des scènes qui est à la base du dégoût éprouvé par Lee Beaupre. Rétrospectivement, cela explique la raison pour laquelle il qualifie la violence du film de pornographique. La différence entre la pornographie et l'érotisme est logée dans la manipulation visuelle des corps, où les suggestions et les connotations évoquant l'acte sexuel dans l'*imagination* des spectateurs sont remplacées par la monstration explicite des parties génitales. Les images pornographiques placent les spectateurs dans une position de voyeurisme. En le faisant, elles objectifient ce qui constitue un acte d'intimité impliquant des sujets individuels. Plus important, elles sapent le processus d'interprétation : ce qui est vu à l'écran est ce qui est effectivement en train d'avoir lieu. Ainsi, l'analogie établie par Beaupre entre la pornographie et ce qu'il nomme une « orgie sadique sans répit » devient manifeste. Les deux sont liées par le fait d'imposer au spectateur l'explicité de la pénétration sexuelle ou de l'intrusion viscérale dans la chair. Ces similitudes devraient cependant être nuancées. Mise à part ses formes les plus extrêmes, la pornographie tend à dépeindre des activités conventionnellement réservées à la sphère privée. Quant au gore cinématographique, il franchit un pas supplémentaire

en descendant sous la surface de l'admissible – que ce soit de l'ordre du privé ou du public¹⁸⁰.

Si la sexualité et la mort peuvent revêtir des expressions considérées comme brisant des tabous, une contrepartie socialement acceptable de leurs pratiques et (re)présentations doit également exister. La relation entre le caractère moral des pratiques humaines et la capacité de la société à instituer son ordre endogène est un processus d'élaboration mutuelle (Widmer, 2004). Schématiquement, selon les époques et les lieux, certains éléments sont considérés bénéfiques pour le bon fonctionnement d'une société et en font partie constituante, voire instituante. En tant que tels, ils deviennent des moyens communs rendant possibles nos orientations quotidiennes, donnant sens et contenu à nos pratiques, et nous permettant de planifier l'avenir à l'échelle collective et individuelle. Ce sont les aspects ostensibles qu'une société tient pour acquis. D'autres éléments sont considérés comme mauvais. Dès lors, ils sont absents, ou (in)consciemment bannis. Lorsque, d'une manière ou d'une autre, ces entités exclues pénètrent dans le flot habituel de l'existence, elles rompent l'ordre que les membres d'une société avaient érigé pour son bon maintien. Les conséquences de leur apparition peuvent varier, mais une forme de réaction est hautement probable.

Compte tenu de ce qui précède, je suggère que l'indignation ultime du critique de *Variety* est dirigée contre la manière dont *La Nuit des Morts-vivants* force le regard des spectateurs à assister à des représentations du corps humain considérées comme des tabous sociaux. C'est lors de tels moments filmiques que notre engagement avec la vision du film peut être rompu (Sobchack, 1992 : 288). En se focalisant sur les *détails* les plus gore de *Night*, le reporter néglige sa *narration globale*, rendant le film dans sa totalité dépourvu de sens et, par conséquent, insupportable. Comme je l'ai suggéré plus haut, l'omission du synopsis participe au façonnage du compte rendu. En effet, « pour les membres [d'une société], le détail et le particulier sont à la fois saisis pour exemplifier, répertorier et instancier un état "général" des affaires, et sont perçus comme prenant sens à partir du contexte [d'un

¹⁸⁰ Dans ce sens, le terme *torture porn* est autoexplicatif. Le but du sous-genre consiste précisément à abolir les frontières entre les activités sexuelles explicites et l'explicité de la violence physique. L'un des genres cinématographiques les plus extrêmes serait la catégorie *snuff*. Ce que *torture porn* fait de façon fictionnelle, les films *snuff* sont supposés de faire réellement.

cas particulier] », (Jayyusi, 1995 : 89. Ma traduction). C'est ainsi que le critique voit une intention derrière les composantes violentes du film. Après l'assaut sur les autres aspects de *La Nuit* (le jeu des acteurs, le son, la photographie, la musique et les dialogues), l'auteur conclut : « La crudité constante de "Night of the Living Dead" n'est à aucun niveau déguisée en une tentative minimale d'art ou de signification ». Pour cette raison, tout ce qui à ses yeux persiste du film est l'effet de choc qu'il parvient à produire. Le « réalisme plein d'entrain » avec lequel cette « orgie sadique » est exposée est ainsi vu comme étant gratuit, une fin en soi. Ce constat appelle à son tour à l'investigation d'un tel motif, devenant par là une question à caractère moral.

L'élucidation des raisons pour lesquelles le critique est scandalisé par le contenu de *Night* permet rétrospectivement de comprendre le ton sévère du premier paragraphe de l'article. Si les spectateurs optent volontairement et joyeusement pour quelque chose d'aussi corrompu, ils manifestent une déficience morale. Par contraste, cela implique qu'aucune personne saine d'esprit ne voudrait et ne devrait regarder ce type de « crudité constante », et encore moins à s'en réjouir. En endossant le rôle de médiateur entre l'industrie cinématographique et les lecteurs anonymes de sa recension, Beaupre demande implicitement à ces derniers de se positionner : à laquelle de ces deux catégories moralement antagoniques appartiennent-ils ? Qui voudrait de bon gré adhérer au mauvais groupe de personnes ? A la fin de l'article, Beaupre mentionne le succès que le film a eu à Pittsburgh en ajoutant qu'il est fort possible qu'un marché suffisant existe ailleurs. Cela suppose l'existence de spectateurs dont ce type de divertissement procure du plaisir. Or, étant donné son évaluation initiale de la « santé morale » du public, ainsi que son attitude à l'encontre du film, le succès de *La Nuit* auprès de certains spectateurs ne peut que prendre un sens dévalorisant.

Cependant, compte tenu de leur participation active dans la création et la diffusion de *Night*, la sévère réprobation se focalise essentiellement sur les professionnels de l'industrie cinématographique. Même si leurs noms sont mentionnés, leurs identités personnelles sont secondaires, puisque la dénonciation, remettant en question leur « intégrité et responsabilités sociales », est formulée d'un point de vue institutionnel. A travers le contenu du film, les activités publiquement orientées de ces professionnels – les producteurs, les distributeurs, et les exploitants d'un long métrage – deviennent visibles. Dans ce processus, leurs actions sont prises

pour cible d'une évaluation morale. La question qui nécessite ainsi une réponse est celle de la raison pour laquelle on choisirait de faire et de montrer une telle « pornographie de violence ».

En évoquant l'opportunisme du box-office, le sous-titre de la recension en donnait déjà la réponse. Les motivations pécuniaires sont formulées plus explicitement dans la phrase concluant l'article :

Distrib may end up crying all the way to the bank, but what a way to make a (fast) buck!

C'est ainsi que se trouve bouclée la boucle. Le mobile financier est présenté comme l'explication ultime du contenu transgressif du film. Si *La Nuit des Morts-vivants* est une manière facile de s'enrichir, cela sous-entend que le sensationnalisme que sa violence graphique représente est rentable. L'expression « marcher à la banque en pleurant » résume cependant les raisons pour lesquelles le critique estime qu'il est honteux d'en tirer profit. Par conséquent, les éléments développés à l'intérieur du texte donnent à la lecture de ce dernier une orientation normative. Le discours de Beaupre est plus qu'une « revendication propositionnelle », il revêt également le caractère d'une « revendication pratique et morale », le transformant en une activité (Jayyusi, 1995 : 88). Un acte discursif de dénonciation est composé d'au moins quatre places : le(s) dénonciateur(s), le(s) accusé(s), la/les victime(s) et le juge. A chaque place correspond un programme d'actions spécifique¹⁸¹. Dans le cas présent, les coupables ainsi que les raisons de leurs actions irresponsables ont été trouvés. Par le fait que le jugement moral des spectateurs du film a été remis en cause, ils ne constituent pas les victimes directes. Étant donné que leur « santé mentale » a été suspectée, il n'existe peut-être pas de moyen de les « guérir ». Les victimes doivent par conséquent être recherchées à l'extérieur de ce groupe.

Un public n'est pas une substance sans attache, déjà disponible pour être mesuré. Au contraire, il « surgit par une série d'acteurs cherchant à passer leurs messages dans un discours public » (Miller & McHoul, 1998 : 134. Ma traduction). Dans le contexte de la présente recension, c'est au nom du grand public, dont il défend les valeurs collectives, que Beaupre positionne son outrage. Afin de les préserver et, en le faisant, de prévenir les futures tentatives de l'industrie à se faire de

¹⁸¹ Boltanski (1984), révisé par Widmer (2010).

l'argent facile de manière aussi révoltante, quelqu'un doit intervenir. Dans ce sens, la mention de la Cour suprême dans la première phrase de l'article est une sollicitation d'une tierce partie entre la production et la réception du film. Elle est évoquée en tant que médiatrice institutionnelle capable d'établir des « directives nettes » entre ce qui est moralement tolérable pour une exposition publique, et ce qui devrait être interdit. En défendant l'intérêt général, le critique se positionne en tant que membre d'un public politique. Pour John Dewey (2003) un tel public émerge lorsque les citoyens ordinaires éprouvent et, plus important, reconnaissent les conséquences négatives indirectes des actions sur lesquelles ils n'ont pas prise. L'intérêt commun d'un tel public consiste à alléger ces conséquences à travers la législation.

La censure est la mesure juridique la plus courante en matière cinématographique. Elle est gérée par un organisme institutionnel de filtrage opérant en amont de l'opinion publique composé d'un petit nombre de personnes. En tant que telle, la censure appartient à un système de codes idéologiques (Smith, 2004) qui permet de tenir les citoyens ordinaires à l'écart de sujets estimés inappropriés, et où certaines formes d'expression n'ont pas lieu d'être. L'impact de la censure sur le contenu d'un film est littéral. Tel n'est pas le cas d'une médiation journalistique, où les critiques ne peuvent qu'exprimer leurs avis en vue de la promotion d'une œuvre ou au contraire de sa condamnation, voire exprimer leur indifférence à son sujet. Les lecteurs ont par conséquent le choix d'adhérer ou non à ces points de vue en prenant eux-mêmes connaissance de l'œuvre en question. Si la publication d'une critique aussi féroce que celle de Lee Beaupre dans l'un des principaux magazines de divertissement des États-Unis visait à freiner le succès de *La Nuit des Morts-vivants*, ce but n'a pas été atteint. Cela est démenti par l'histoire de la réception du film, où tant les critiques que les spectateurs ordinaires y verront un puissant renouveau générique (voir chapitre 5).

Trouver un sens : autrement dit, non seulement découvrir quel est son *sens*, mais aussi, et avant tout, *trouver* qu'il y a du sens, plutôt que rien. "Je trouve que cette œuvre a du sens" : c'est là le postulat premier qui rend possible toute interprétation, avant même d'engager l'activité interprétative. Et c'est cette opération-là, première, primitive, qui n'est justement pas vue par ceux qui se concentrent sur le contenu de la signification ainsi "trouvée", plutôt que sur l'acte même de sa recherche. Comme s'il allait de soi que l'œuvre posait question, postulait une énigme, recelait un sens en-dehors et avant même qu'on aille l'y chercher. Et bien non : la mise en énigme ne va pas de soi. Elle constitue un

prerequisit de toute activité interprétative, telle une lunette dont on ne voit pas que c'est elle qui permet de voir, parce que c'est à travers elle, et grâce à elle, que l'on voit (Heinich, 2008 :20).

Les comptes rendus critiques à venir trouveront en *Night* d'innombrables commentaires sociaux sur la société américaine contemporaine, sans que leurs auteurs ne thématisent jamais leur propre acte interprétatif. Tout se passe comme si le sens était logé dans le film, et qu'il ne revenait aux critiques que de le décrire. A la révolte affichée dans *Variety*, ils proposeront une autre forme de médiation entre les images de violence et leur signification. La transformation de violence indicielle en métaphores, symboles ou toute autre signification dépassant l'immédiateté de sa saisie phénoménologique atténue le sentiment de choc provoqué par sa perception immédiate. Les mêmes images sont désormais supportables, car leur visualisation est verbalisée d'une manière qui les rend intelligibles. La première recension nationale de *Night* témoigne cependant d'une attitude perplexe à une situation générique où les moyens permettant de canaliser la brutalité graphique font défaut. L'absence de ces moyens sera encore plus flagrante auprès du jeune public décrit par Roger Ebert (3.2.). Les réactions aux premières images du 11 septembre 2001 se confrontaient au même problème. Une paralysie verbale initiale empêchait de leur donner un sens (Mondzain, 2002). A l'épreuve du regard face au désordre nous pouvons opter pour le refus et l'éjection des éléments perturbateurs se trouvant à son origine. Cela revient au travail des censeurs, indirectement revendiqué par Lee Beaupre dans sa mention de la Cour suprême. Mais nous pouvons également chercher les causes interprétatives nous permettant de mettre en ordre une apparition choquante ou autrement troublante. Cette procédure est propre à la quête herméneutique de signification, qui reste irréalisable si nous refusons d'entrer dans le récit et d'accepter de négocier avec l'univers générique qu'il propose.

3.3. « Terreur dans la salle »

Dans le premier chapitre, j'avais montré qu'en prévoyant une campagne publicitaire sensationnaliste et des projections destinées aux ciné-parcs et cinémas de quartier, la maison de distribution de *La Nuit* l'avait classé comme film de série B en l'insérant dans un circuit sous-générique habituel (voir 1.5.). A cela s'ajoute le fait que

Walter Reade Organization s'opposait à la censure et à la classification par âge de la distribution et de l'exploitation des films qu'elle acquérait (Heffernan, 2002 : 66). Ce sont ces deux stratégies de distribution qui participeront à instaurer un moment de terreur dans une salle de quartier à Chicago, dont Roger Ebert rendra compte en janvier 1969 (III.20.). Dans le texte de ce dernier, la détresse à laquelle il assiste fera émerger les devoirs manqués de certaines catégories de personnes, notamment les exploitants des salles et les parents.

Ainsi, le présent sous-chapitre poursuit les idées concluant la partie précédente en examinant les raisons de la rupture inattendue entre une narration visuelle et ses destinataires situés, ainsi que les solutions permettant de rétablir l'ordre.

[...] L'interprète ne peut pas renoncer à son idée générique, car ce serait renoncer à tout (les détails) ce qu'il a compris grâce à elle (Compagnon, 2001).

Or, l'article du *Chicago Sun-Times* illustre ce qui arrive lorsque le renoncement générique s'avère involontaire, lorsqu'il est provoqué par le récit lui-même. L'incompréhension des enfants assistant à la projection de *Night* ne relève pas uniquement du registre herméneutique d'un récit fictionnel : le désordre narratif aboutit à un désarroi émotionnel et à un manque de repères. En 2004, Roger Ebert ajoutera sur sa page internet du quotidien un paragraphe introductif au sujet de *La Nuit* précisant qu'il ne s'agit pas d'une recension critique à proprement parler, mais « plutôt d'une recension de la réaction du public »¹⁸². La rédaction de son article avait par conséquent été guidée par ce que, dans la formulation d'un sujet conversationnel, Emanuel Schegloff appelle le « détournement d'attention » (1972 : 104, « focusing off ») : la manière dont les enfants ont vécu le film a détourné le thème central qu'une recension critique à propos d'une nouvelle sortie constitue habituellement.

L'article du *Chicago Sun-Times* est divisé en deux parties – l'une publiée à la première page de la section culturelle, l'autre à la page cinq. Les deux parties comportent des titres formulés de façon similaire : « Terror in a Theater » et « Fear in

¹⁸² La version numérisée de l'article est disponible sur la page personnelle de Roger Ebert sur le site du *Chicago Sun-Times* : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19670105/REVIEWS/701050301/1023>
Dernière consultation le 14 novembre 2011.

a Neighborhood Theater ». Une émotion, celle de la peur, vécue dans une salle de cinéma, est retenue comme l'élément central du texte, qui est composé en quatre parties thématiques. La première met en place la situation de départ et décrit le comportement typique des enfants lorsqu'ils se retrouvent entre eux pour assister à une projection cinématographique ; la deuxième décrit la progression du récit en parallèle avec l'évolution de l'ambiance dans la salle ; la troisième fait état du comportement des enfants à la fin du film et l'impact que cela produit sur le critique ; la quatrième, enfin, est une réflexion sur les mesures à prendre pour prévenir de telles situations. Dans mon analyse, je suivrai la séquentialité du témoignage en respectant l'ordre endogène du synopsis proposé par l'auteur. Je m'attarderai notamment sur les scènes du film, telles qu'elles sont décrites par Ebert, qui déclenchent la terreur et, en le faisant, pointent leur caractère inattendu et inédit.

Ebert explique avoir assisté à cette projection parce que cela faisait longtemps qu'il n'avait pas vu un film d'horreur. Son choix de renouer avec le genre via *Night* avait été influencé par la promotion de ce dernier comme le « film d'exploitation du mois » par la National Association of Theater Owners. Or, le compte rendu de son expérience de spectateur professionnel montre sa transformation progressive en un témoin involontaire¹⁸³. L'interprétation que le critique de Chicago fait de l'œuvre résulte de la confrontation particulièrement remarquable entre le film et les jeunes spectateurs. En tant que catégorie sociale, les enfants doivent souvent se contenter des décisions que les adultes prennent à leur place. À cela s'ajoute le fait que leur très faible participation à l'espace public en tant qu'acteurs autonomes et organisés les empêche d'exprimer leurs éventuels griefs ou mécontentements. Du coup, si Ebert ne se pose pas en porte-parole des enfants, car il ne prétend pas représenter ce collectif, il campe davantage qu'un témoin : sa prise de position est celle d'un *porte-voix*, qui relaie un trouble ne l'ayant pas directement affecté, mais ayant suscité son *indignation*, soit une émotion morale qu'il tente de relayer dans l'espace public afin de provoquer une prise de conscience, voire des mesures citoyennes¹⁸⁴. Ainsi, à la fin de son article, le critique adresse la responsabilité défailante d'un certain nombre

¹⁸³ Voir l'approche sociologique du témoin par R. Dulong (1990).

¹⁸⁴ Sur la notion de *porte-voix*, en lien avec l'indignation comme émotion morale, voir l'analyse récente de Gonzalez & Skuza (à paraître en 2012).

d'acteurs sociaux directement liés à la catégorie du public (des « enfants », principalement) qui a assisté à la projection¹⁸⁵

Les cinq premiers paragraphes de l'article insistent sur le caractère ordinaire du contexte dans lequel Ebert s'apprête à assister à la projection de *La Nuit des Morts-vivants*. Ce faisant, il pointe l'étroite imbrication entre les lieux, le temps, les actions et les catégories de personnes impliquées. Dans la vie de tous les jours, nous comprenons la « correspondance entre des lieux et des personnes » (Schegloff, 1972 : 95 *sqq.*) comme allant de soi. Certaines pratiques sont attachées à des lieux spécifiques et semblent aller de pair avec certaines catégories de personnes au détriment d'autres. Lorsqu'une situation vient ébranler ce lien familier et contextuel entre les pratiques et les personnes, les acteurs sociaux peuvent ressentir cette incongruité comme problématique. Au fur et à mesure que *La Nuit des Morts-Vivants* progresse, le film fera émerger cet écart qui deviendra le point de départ et le thème central de la recension. Son auteur sera interpellé par ce désajustement et en cherchera les causes. De telles enquêtes établissent des responsabilités et appellent des formes de justification. Dès lors, le critique adressera une requête visant à rétablir l'ordre moral, celui-ci ayant été rompu par des acteurs appariés de façon catégorielle – et donc pratique – aux enfants spectateurs, soit leurs parents et les gérants de la salle¹⁸⁶.

Ainsi, dès l'entrée en matière, Ebert relate que la catégorie « gamins » constitue une majorité par rapport à « deux douzaines » de spectateurs dépassant l'âge de 16 ans. La présence appropriée des enfants est soulignée par la prévisibilité ordinaire de rencontrer cette catégorie (« le genre [de public] que vous attendez ») à telle heure de tel jour de la semaine (« samedi après-midi ») à tel endroit (« matinée pour enfants », où « matinée » sous-entend une salle de cinéma). L'heure de la journée est thématiquement pertinente pour la projection de films destinés à cette catégorie spécifique. Le genre et les sites habituels de ces projections (les ciné-parcs

¹⁸⁵ Ce n'est donc pas à l'encontre de *Night* que le critique adresse son blâme. Dans l'introduction de la version numérique de l'article, il précisera d'avoir de l'admiration pour le film, et d'avoir également écrit une recension enthousiaste de sa suite, *Dawn of the Dead*, dont la violence graphique est nettement plus explicite que celle de *Night*. En évaluant le deuxième volet de Romero consacré aux morts-vivants, Ebert écrira : « If you have seen "Night", you will recall it as a terrifying horror film punctuated by such shocking images as zombies tearing human flesh from limbs. "Dawn" includes many more scenes like that, more graphic, more shocking, and in color » (III.56.).

¹⁸⁶ Sur le lien intrinsèque entre catégorisation et ordre normatif, voir Jayyusi (2010).

et les cinémas de quartier) permettent de justifier davantage la prédominance non problématique des enfants à cette heure et dans ce lieu. En effet, Ebert circonscrit le public cible de l'horreur comme étant principalement composé par les « enfants et adolescents ». La violence qui est associée à ce genre (« par tradition ce sont les films les plus ouvertement violents ») fait également partie de la typicalité de la situation décrite. Lena Jayyusi identifie le « type » comme « une collection de traits spécifiques », c'est-à-dire « l'ensemble des traits considérés comme typiques des membres du groupe » (2010 : 69). Dans le compte rendu d'Ebert ces traits typiques comportent également les activités des enfants anticipant une expérience filmique collective. Ainsi, il observe que, durant le moment d'attente qui précède le début du film, ces « gamins » courent dans les allées pour des « missions urgentes », grimpent sur les sièges, se font taper par leur grande sœur lorsqu'ils refusent de se taire, et se passent le popcorn. L'accent est mis sur le mouvement et l'excitation, cette dernière étant également illustrée par la joie générale exprimée lorsque les lumières s'éteignent enfin.

Dès lors, le temps, les personnes et les activités qui se donnent à voir sont des ressources de description permettant au critique de rendre compte du lieu comme d'un « cinéma de quartier typique ». Ce compte rendu produit une scène ordinaire, banale, dont la normalité apparaît comme immédiatement reconnaissable aux lecteurs d'un quotidien généraliste. Et c'est rétrospectivement, en fin d'article, que cette partie introductive révélera toute sa pertinence, contrastant avec ce « silence quasi complet » évoqué par Ebert, au moment de décrire l'atmosphère qui s'abattra sur la salle au terme de la projection. La banalité de la scène initiale, juxtaposée au titre de l'article (« Terreur dans un cinéma »), noue une intrigue : comment l'effroi peut-il gagner un tel endroit, alors que tout avait débuté de façon si anodine ? La suite de la chronique promet implicitement à son lecteur la résolution de cette énigme.

Ebert décrit aussitôt la scène d'ouverture de *La Nuit* : les enfants accueillent avec « des cris enchantés » l'apparition d'un premier mort-vivant qui, surgissant dans un cimetière, s'attaque à un jeune couple. Leur réaction indique le caractère partiellement prévisible et connu d'un genre cinématographique (se situant ici au niveau des décors et des personnages). « Le film de genre propose (ou impose) des indicateurs de genre à son spectateur, que celui-ci reçoit et active, en les rapportant à

sa mémoire générique », (Moine 2005 :81). Rick Altman exprime la même idée lorsqu'il affirme que le plaisir générique émane davantage d'une réaffirmation des pratiques familières que de la nouveauté (1999 :25). Ainsi, lors de la projection de *La Nuit*, l'expérience initiale des enfants est vécue comme la variation située d'une formule usuelle. Le journaliste commente cette clameur en demandant aux lecteurs de retenir l'idée que « les cris font partie du divertissement ». Sa mention de ce brouhaha sert le même but que les agitations précédant le début du film : c'est un rappel de la normalité et une prémonition de sa rupture imminente.

Le critique décrit ensuite la phase où les divers protagonistes (vivants) sont progressivement introduits aux spectateurs, en constatant qu'à ce moment du récit les enfants semblent perdre leur intérêt. La concentration du public s'effiloche, alors que les personnages devisent de la meilleure manière de se protéger contre les intrus meurtriers. Résultat : « beaucoup d'enfants sont expédiés au vestibule pour racheter du popcorn ». Ce manque d'attention, signalé par Ebert, renforce l'identification préalable des enfants comme étant le public privilégié de ce genre cinématographique. Ils sont venus assister à un certain type de récit, et s'attendent par conséquent à des événements plus spectaculaires et tendus. « Puis, les choses s'accélèrent ». À la télévision, il est annoncé que les morts récents reviennent à la vie et s'attaquent aux humains « parce qu'ils ont besoin de manger de la chair vivante ». Ayant appris cette nouvelle, les personnages qui se réfugiaient dans la maison décident de partir. Ce projet échoue cependant : le camion destiné à les sauver explose avec un jeune couple à l'intérieur.

At this point, the mood of the audience seemed to change. Horror movies were fun, sure, but this was pretty strong stuff. There wasn't a lot of screaming anymore : the place was pretty quiet.

Cette phrase inaugure la dernière partie du scénario, celle où la brutalité visuelle et le désenchantement narratif du récit se dévoilent réellement. Le critique attribue directement le silence qui s'installe dans la salle à l'évolution du film. Le divertissement escompté semble glisser sur un terrain déconcertant et plus ténébreux. La description détaillée de la scène où le couple carbonisé se fait manger par les goules témoigne de son caractère visuellement mémorable. Elle fait partie des scènes qu'Ebert qualifie de « costaudes » :

When the fire died down, the ghouls approached the truck and ripped apart the bodies and ate them. One ghoul ate a shoulder joint with great delight, occasionally stopping to wipe his face. Another ghoul dug into a nice mess of intestines.

La formulation du passage n'est pas dénuée d'ironie atténuant la crudité de la scène. « Lorsqu'on dit d'une image qu'elle est violente, on suggère qu'elle peut agir directement sur un sujet en dehors de toute médiation langagière » (Mondzain, 2002 : 23). Si une telle médiation est possible dans un article de presse rédigé par un adulte, cette distance manque aux enfants assistant à ces déploiements visuels. Leur silence le confirme. S'ensuit la scène du matricide. Pour la restituer, Ebert utilise les mêmes catégories relationnelles que Lee Beupre, en soulevant également le caractère répétitif du geste¹⁸⁷. Le lien de parenté perdure ainsi malgré la réanimation. Cela génère une expérience visuelle où les enfants assistent au meurtre qu'une fille perpètre sur sa propre maman. Après cette scène brutale, le personnage « noir » (le seul protagoniste à être identifié par le critique via la couleur de sa peau) se voit obligé de tuer la « petite fille-goule » ainsi que son père, et de se barricader à la cave contre l'invasion de la maison par les morts.

The next scene takes place the next morning. The sheriff's deputies are conducting a mopping-up operation, shooting ghouls and burning them. They approach the farmhouse. The sheriff looks casually into the charred wreck of the car, sees what's left of the two bodies, and says: "Somebody had himself a cook-out". Inside the house, the Negro hears help coming and looks out the window. He is shot through the forehead by the deputies. "That's one more for the bonfire", the sheriff says. End of movie.

Le shérif jette un œil distrait sur les traces de ce qui a précédemment été décrit par le critique comme une scène de carnage. À cela s'ajoute le fait que les efforts du seul survivant s'avèrent totalement vains. Au lieu d'être sauvé, il est abattu. Les répliques du film citées par Ebert acquièrent un caractère cynique dans le contexte du récit lui-même, un sens qu'il restitue également dans son compte rendu. La manière détachée dont il commente les scènes les plus saillantes du film lui sert à renforcer son argument final. C'est l'effet contraire d'une banalisation qu'il vise. Le point de

¹⁸⁷ Dans la couverture des faits divers, les journalistes mentionnent fréquemment le nombre exact des coups de couteau infligés aux victimes lorsqu'il s'agit de souligner le caractère particulièrement violent d'un meurtre. A l'acte de tuer s'ajoute sa brutalité, l'aggravant de la sorte puisque l'intention de tuer devient ainsi plus manifeste. En soulevant le nombre de fois dont la fille poignarde sa mère, les deux recensions du présent chapitre vont dans le même sens.

tension se situe précisément entre cette indifférence quasi ironique qu'il semble afficher et le passage suivant, où il décrit l'ambiance post-filmique dont il devient témoin. Le divertissement se mue en cauchemar et brise la distance entre l'univers fictionnel et les jeunes spectateurs restés sans repères. Ainsi, à la fin du film un silence « quasi complet » règne dans la salle parmi les enfants « stupéfiés ».

There was a little girl across the aisle from me, maybe 9 years old, who was sitting very still in her seat and crying.

La Nuit des Morts-vivants avait cessé d'être « délicieusement effrayant » pour devenir « inopinément terrifiant ». Ayant identifié le public principal des films d'horreur au début de l'article, le critique répète que les jeunes spectateurs sont des habitués du genre. Mais il ajoute ne pas être sûr si « les enfants les plus jeunes se rendaient réellement compte de ce qui venait de les frapper ». L'article publié par *Variety* montrait également une incompréhension du film, et un refus d'y trouver un quelconque sens hormis une intention mercantile. Cependant le métier de critique que Lee Beaupre exerce lui permet de faire une dénonciation publique de cette « pornographie de violence » ainsi imposée. Les enfants sont en revanche démunis de telles compétences et d'espace d'expression. Leur seule manière de réagir est de quitter la salle en silence les larmes aux yeux. Il revient alors aux adultes de prendre en charge cette détresse, un rôle qu'Ebert endosse dans son texte. Pour ce faire, il résume d'abord les images et les thèmes à l'origine de l'effroi ressenti par les enfants pour marquer la disjonction qui s'installe entre les attentes génériques de ce public cible et *La Nuit des Morts-Vivants* :

This was ghouls eating people up – and you could actually see what they were eating. This was little girls killing their mothers. This was being set on fire. Worst of all, even the *hero* got killed.

En constatant que les plus jeunes spectateurs sont les plus désorientés par le film, le journaliste suggère que la distance nécessaire permettant de gérer les images dérangeantes, mais néanmoins fictionnelles, sans qu'elles n'envahissent le monde que nous habitons, ne va pas de soi. L'idée qu'il s'agit d'un apprentissage – de rendre intelligible des contenus difficiles – est renforcée par le commentaire que le critique adresse à ses lecteurs en les encourageant à se rappeler de l'impact qu'un tel récit aurait eu sur eux à l'âge de six ou sept ans. Cela montre qu'une fois que nous avons

acquis les compétences nécessaires, l'usage que nous en faisons dans nos rencontres, négociations, voire confrontations avec des récits fictionnels semble aller de soi¹⁸⁸. Or, souligne le critique, les plus jeunes spectateurs « prennent au sérieux les événements se déroulant à l'écran et ils s'identifient farouchement avec le héros. Lorsque celui-ci est tué, ce n'est pas une fin triste, mais une fin tragique : personne ne s'en est sorti. C'est fini, c'est tout ». Le rapport de proximité des enfants avec une histoire filmique est souligné par leur identification avec le personnage positif dont les actions mènent à un dénouement heureux. Partant, le fait que le héros soit tué est considéré par Ebert comme le pire moment du récit, dont la violence *symbolique* dépasse les incinérations, le matricide et les scènes ouvertes de cannibalisme.

I saw kids who had no resources they could draw upon to protect themselves from the dread and the fear they felt.

Ce sont les habitudes génériques, à la fois visuelles et narratives, qui volent ainsi en éclat. Tuer le héros signifie ôter tout espoir d'un rétablissement de l'ordre. Cela implique de ne plus avoir de prise sur le monde. Il n'y a pas d'issue possible : l'horrible est resté horrible, et le sentiment d'y avoir été plongé malgré soi n'est pas apaisé. Cela instaure la « vraie terreur » que le critique a ressentie dans cette salle de Chicago. Et lorsque l'attente générique se trouve brisée de la sorte, cette rupture dévoile l'ancrage social et la composante morale qui accompagne le fait de regarder un film.

Dans la dernière partie de son article, Ebert soulève les comportements défailants de trois principaux acteurs : les exploitants qui ont programmé le film durant la période des vacances scolaires afin de maximiser les rendements ; les sphères politiques, dont le système de classement s'est révélé inefficace ; la famille, qui n'a pas exercé de contrôle parental. La sensibilité du critique à l'égard de l'effroi ressenti par les enfants fait ressortir la dimension affective comme la plus importante dans ce contexte, permettant par là de faire appel aux devoirs éthiques desdits acteurs et sphères. Les affects ont ainsi joué un rôle primordial pour formuler un discours mettant en exergue des lacunes et encourageant à les combler.

¹⁸⁸ Y compris dans certains courants théoriques, voir la conclusion du présent chapitre.

La question implicitement adressée au lecteur de la recension critique est donc la suivante : que faut-il donc faire pour qu'une telle situation – à laquelle ce lecteur participe indirectement au travers de la restitution que lui en fait le compte rendu des événements – ne se reproduise plus ? La solution pour laquelle opte le critique de Chicago est moins intransigeante que celle suggérée par son confrère de *Variety*. En plus de contrôler le contenu d'un film ou la production des films semblables, il est également possible d'agir sur les circonstances de la réception (Umberto Eco, cité dans Sobchack, 1992 : 306). Ebert commence par rejeter la solution de la censure, en précisant que cette option n'a pas non plus été retenue par le Chicago Police Censor Board, étant donné le classement « tous publics » du film. Or, Ebert voit dans cette décision « l'incompétence et la stupidité » dont se rendrait de nouveau fautif « le système de censure que Chicago maintient obstinément sous le patronage des politiciens ». L'absurdité consiste à rendre accessible à tous un film ne contenant aucune scène de nudité (mentionnée par le critique en tant que cible habituelle de la censure), mais qui, par sa violence inédite, parvient à produire un effet dramatique sur le plus jeune public.

Tout en écartant la solution de la censure, le critique souligne ne pas adhérer non plus à un point de vue libertaire « défendant le “droit” de ces petits garçons et filles à voir un film qui a laissé beaucoup d'entre eux stupéfiés de terreur ». Cela le conduit à se demander « à quoi pensaient les parents en plantant leurs mômes devant un film intitulé *La Nuit des Morts-Vivants* »¹⁸⁹. Puisqu'il cherche à élucider une situation devenue problématique, qui l'amène à remonter à ses causes, il saisit le nom du film en y cernant son contenu horrifique. Cependant, ce geste devient possible de manière rétrospective, c'est-à-dire en connaissance de cause. Or, c'est la répétition narrative des genres qui les rend partiellement prévisibles. Cette prévisibilité avait sans doute conduit les parents à laisser leurs enfants assister à la projection d'une nouvelle sortie programmée selon une plage horaire normale pour un film de genre.

La responsabilité parentale sera explicitement mobilisée dans le titre de la version abrégée de l'article publié en juin 1969 dans le magazine *Reader's Digest* (III.25.) :

¹⁸⁹ Pour accentuer l'irresponsabilité parentale et l'idée de l'abandon, l'usage contextuel qu'Ebert fait du verbe « dump their kids » est plus fort que son équivalent français « déposer ».

Just another horror film – or is it? Know what your child is going to see at your friendly neighborhood theater.

En mettant l'accent sur la prise de connaissance, la rédaction impute aux parents le devoir de surveiller leurs enfants et de ne pas les laisser regarder n'importe quoi. Se positionnant comme un magazine familial, le support fait exister son lectorat en s'adressant à lui dans le titre même, donnant à l'article une direction alarmiste. Or, au sein du texte, la distribution des responsabilités faite par son auteur, est à la fois plus large et plus subtile, et son appel est indirect. Il ne désigne pas explicitement des coupables, mais suggère simplement comment cette situation malheureuse aurait pu être évitée si les parents n'avaient pas simplement « planté leurs mômes » devant le cinéma, et si les exploitants des salles avaient mieux sélectionné leur clientèle. Le nouveau code de classement par âge, « récemment adopté par la Motion Picture Association of America, aurait vraisemblablement limité un film pareil aux publics adultes »¹⁹⁰. *La Nuit des Morts-Vivants* avait cependant été produit avant l'entrée en vigueur du code, « et techniquement les exploitants n'étaient pas obligés de tenir les enfants à l'écart ». En spécifiant que c'est « techniquement » que les gérants ont agi correctement, Ebert sous-entend la contrepartie morale de leur action, dont l'absence devient plus évidente dans le dernier paragraphe de l'article.

I suppose the idea was to make a fast buck before movies like this are off-limits to children. Maybe that's why "Night of the Living Dead" was scheduled for the lucrative holiday season, when the kids are on vacation. Maybe that's it. But I don't know how I could explain it to the kids who left the theater with tears in their eyes.

Le reporter de *Variety* condamnait l'industrie cinématographique de vouloir faire de l'argent facile en profitant du contenu sensationnaliste de *Night*. Selon Ebert les gérants auraient sciemment ignoré l'application d'une classification plus stricte, afin de pouvoir maximiser les rendements d'un film promu par leur corporation comme « l'exploitation du mois ». Son hypothèse permet de confirmer à nouveau la présence *a priori* appropriée des enfants dans cette salle, et renforce également l'idée du ciblage conscient de la part des exploitants. Étant donné l'attrait que le genre de l'horreur exerce essentiellement sur le jeune public, l'application du classement par âge aurait par conséquent nui au commerce. L'intérêt commercial aurait ainsi écarté

¹⁹⁰ D'après Hervey (2008, p. 87), ledit code est entré en vigueur six jours après la première de *Night*.

la question morale, que le compte rendu de Chicago s'efforce à réintroduire en montrant les conséquences réelles de telles négligences.

La recension ordinaire d'une œuvre artistique consiste à relater l'effet que cette dernière a produit sur le signataire du texte ou à évaluer l'objet esthétique à l'aune des critères (objectifs) du médium. Les critiques des autres recensions négatives contemporaines de *La Nuit*, dont celui de *Variety*, illustrent un rapport dyadique entre un film et un spectateur professionnel. Les propos virulents adressés par certains auteurs à l'égard de *Night* sont par conséquent plus faciles à ignorer que le témoignage fourni par l'article de Roger Ebert. S'agissant d'une relation personnelle à la matière filmique, un lecteur de tels articles peut en déduire que leurs signataires ne sont tout simplement pas des enthousiastes du genre et que, par conséquent, le dégoût qu'ils éprouvent provient de leur manque de connaissance et d'appréciation génériques.

La sensibilisation des lecteurs produite par l'article de Chicago est d'une autre nature. Le témoignage d'Ebert concernant son expérience involontaire est inséré dans des relations sociales dépassant le cadre situé de la projection, et dont l'existence émerge dans son texte. Par le fait de participer à une séance dont le caractère ludique dérape, le critique devient un membre concerné d'un collectif national. Il rédige son texte pour relayer l'émotion qui fut celle des enfants effrayés et tenter de remédier à certains types d'actions aux conséquences dramatiques. Le rapport intime qu'un spectateur entretient avec une œuvre fictionnelle se mue ainsi en un rapport triadique entre un citoyen et des médiations institutionnelles. Cela permet au critique d'évoquer des connexions institutionnelles qui, bien qu'invisibles, participent néanmoins à la création de cette situation malheureuse (Smith, 2005). Son blâme ne concerne pas la qualité intrinsèque du film, mais l'âge limite éventuel des spectateurs. La situation est décrite comme intolérable à l'égard d'une catégorie de personnes démunies d'outils herméneutiques efficaces pour être en mesure de visionner un récit éprouvant. La description du désarroi des enfants assistant à la projection de *La Nuit* témoigne d'un rapport aux images qui est immédiat, c'est-à-dire non médiatisé par une réflexion intellectuelle capable de produire une distance entre les images et le regard (Mondzain, 2002). La question de compétences dans la constitution de la signification devient ainsi le noyau implicite du drame qui s'est déroulé dans cette salle de quartier.

3.4. Conclusion

Les théories cinématographiques d'inspiration structuraliste, comme celles de Christian Metz et Jean-Louis Baudry (mais également marxiste, en particulier Adorno), imputent un effet aliénant et autoritaire à la matière filmique, ne laissant aucune, sinon peu, de place aux rapports dialogiques entre le film et les spectateurs historiquement situés. Les critiques adressées par Vivian Sobchack (1992 : 302) et Dorothy Smith (2005) à ce que la première appelle « l'objectivisme excessif des paradigmes poststructuralistes dominants » reprochent de délaisser les corps individuels, et donc l'expérience subjective. Le reproche adressé par Smith à Judith Butler et Joan Scott est de considérer l'expérience individuelle comme un biais empêchant l'accès du scientifique à l'historicité « objective »¹⁹¹. De son côté, le témoignage d'Ebert permet de remettre en question les approches qui réduisent la diversité effective des spectateurs (ou des lecteurs) à un objet d'étude homogène doté d'une compétence uniforme. En thématissant la catégorie « enfants » insérée dans un temps et un lieu, le critique montre l'indissoluble lien entre l'œuvre et ses spectateurs, et traite cette rencontre non pas comme une postulation théorique, mais comme une expérience véritable. Sa transformation progressive – de l'amusement à l'état de choc – pousse le journaliste à solliciter la responsabilité morale des adultes et, parmi eux, d'acteurs sociaux clairement identifiés (parents, politiques, exploitants). Aussi, l'on peut dire ici que, ressaisi par une médiation textuelle, le malaise individuel ressenti par les enfants spectateurs de *La Nuit des Morts-vivants* trouve la voie d'une possible action collective. Celle qui consisterait à solliciter les aménagements et les encadrements institutionnels permettant un apprentissage progressif du « voir » dans ce qu'il met en tension un rapport – herméneutique – entre le monde vécu et de l'imaginaire¹⁹².

Ainsi, la constitution de sens ne repose pas uniquement sur les médiations langagières et institutionnelles. La pleine prise en considération du stade

¹⁹¹ Il s'agit d'une opposition classique en sociologie : faut-il étudier les structures pour comprendre les actions individuelles, ou est-ce via l'individu que le chercheur parvient à accéder à la sphère dite macrosociologique.

¹⁹² John Dewey, insatisfait des réponses apportées par les théories « contemplatives » de la connaissance *a priori*, reconnaît pleinement les émotions, les valeurs et les situations concrètes pour une meilleure compréhension de l'action sociale. L'exemple de Chicago montre l'étroite imbrication de ses différentes composantes.

phénoménal de la corporalité de chacun conduit à l'envisager également à la lumière du regard individuel incorporé. Dans les articles du *Sun-Times* et de *Variety* il devient manifeste que les capacités permettant de créer la distance nécessaire prévenant un choc émotionnel, dont l'envergure est particulièrement frappante auprès du jeune public, ne sont pas présentes. Les enfants assistant à *La Nuit des Morts-vivants* n'étaient pas en mesure de symboliser la violence, et de la comprendre autrement qu'à travers son sens littéral.

Dans les réflexions philosophiques et sémiotiques de Marie-José Mondzain, l'image ne connote rien en soi :

En tant qu'image, elle ne montre rien. Si elle montre délibérément quelque chose, elle communique et ne manifeste plus sa nature d'image, c'est-à-dire son attente du regard. C'est pourquoi, plutôt que d'invisible, mieux vaut parler « d'invu », de ce qui est en attente de sens dans le débat de la communauté. Une telle situation de décidabilité du sens suppose que l'image par elle-même est fondamentalement indéçise et indéçidable (2002 : 37).

La capacité à la symbolisation, qui est socialement organisée, nécessite un apprentissage continu. Or, à défaut de savoir regarder une image comme un symbole, avant que la capacité de symbolisation – et donc de mise à distance – ne soit acquise, cette image s'impose à nous dans sa radicale immédiateté, déployant une phénoménologie dont l'inintelligibilité et la violence menacent de dissoudre dans le chaos le monde qu'habite le spectateur. Dans ses leçons sur l'esthétique, Ludwig Wittgenstein (1971) mentionne les sentiments de gêne, de dégoût ou d'appréciation comme des réactions « primitives », celles qui ne sont pas vêtues de mots, mais vécues instantanément sur un registre émotionnel, intervenant dans une expérience esthétique. L'article du *Chicago Sun-Times* met en exergue le caractère largement inattendu de *Night*, et cela malgré la familiarisation générique du jeune public. La rupture produite par le film avec les attentes des spectateurs est précisément ce qui permet d'appréhender le sens littéral des images. La description des enfants présents dans la salle fait apparaître qu'ils auraient vécu ces images comme une agression envahissant leur propre monde.

Un enfant peut tout voir à condition d'avoir eu la possibilité de construire sa place de spectateur. Or cette place est longue à construire (Mondzain, 2002 : 51).

Pour Sobchack, la vue est la « pensée » primordiale et le « langage » primaire d'une personne. Par sa structure et son activité, la vue incarnée est à l'origine de la logique et du pouvoir signifiant présents dans tous les codes et systèmes sémiotiques secondaires. La structure de la vue incarnée est articulée entre les signes iconiques, indiciels et symboliques. Le sujet regardant est engagé dans une triade de relations intersubjectives dont la nature est toujours sociale (1992 : 132). Or l'articulation entre ces trois opérations de signification varie avec les cultures et les personnes. Des critères tels l'âge, les préférences génériques et les parcours individuels influencent notre « place de spectateur ». Lorsque Ebert évoque la responsabilité manquée des parents, il pointe la même idée que l'on trouve chez Mondzain, à savoir le caractère éducatif que les adultes peuvent jouer dans l'apprentissage des enfants de la compréhension des images. Cette initiation progressive leur permet d'acquérir des repères sémiotiques les amenant au-delà de l'immédiateté du présent vers un monde également constitué par des symboles. C'est notre habitation dans un tel monde qui nous permet de suivre une histoire (fictive) de façon à la fois impliquée et suffisamment détachée pour ne pas être engloutis par elle.

J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'importance de prendre en considération le caractère à la fois visuel et narratif du médium cinématographique. Les auteurs s'inspirant des études des genres littéraires ne thématisent en effet pas assez la particularité visuelle et mouvante du cinéma (voir 2.1.). Marie-José Mondzain situe ses réflexions du côté du regard où l'intelligibilité des images devient possible grâce au langage, à la présence explicative d'un tiers ou à la composition narrative elle-même qui reconnaît le spectateur et lui accorde sa place de sujet. Dans son ouvrage *Homo Spectator* (2007) elle s'attarde cependant très peu sur la question des genres, celle permettant d'élucider la compréhension à la lumière de la familiarité générique. Elle ne fait pas non plus la distinction entre les supports médiatiques et leurs usages. Or l'impact sur le vivre ensemble de la violence représentée dans les actualités télévisuelles ne peut pas être aligné sur celle des films de genre, les deux ne poursuivant pas la même finalité (information *versus* divertissement).

Une autre lacune de l'ouvrage consiste à faire du « spectateur » un idéal-type qui contourne l'enquête empirique. Or la variété des recensions de *La Nuit* à sa sortie montre que face à la projection du même récit la distance ou la proximité à son univers fictif varient également. Une généralisation de la notion du spectateur ne

permet par conséquent pas de comprendre la diversité des négociations face aux mêmes images. Ce que certains journalistes et les enfants de Chicago décrits par Ebert ont vécu comme une agression visuelle et narrative dépourvue de sens, d'autres spectateurs-critiques contemporains y ont décelé un exercice générique d'ironie – le dernier survivant se faisant tuer par ceux venus rétablir l'ordre¹⁹³. Avant de passer aux méta-commentaires interprétatifs il est donc possible de donner un autre sens au même récit par le fait de posséder des compétences herméneutiques différentes. Ainsi, la distinction établie par Mondzain entre le pouvoir et l'autorité des images – cette dernière nécessitant une reconnaissance réciproque entre « celui qui fait voir » et celui qui regarde – ne peut pas être appliquée sans tenir compte des réponses des spectateurs effectifs à la matière filmique, l'intelligibilité qu'ils en font et la place qu'ils s'y construisent. Mondzain établit un rapport dyadique direct entre les messages audiovisuels et les spectateurs en attribuant un caractère aliénant aux images de l'industrie du spectacle. Ce faisant, la philosophe néglige le rôle médiateur que peuvent jouer les critiques de cinéma. L'exemple de *La Nuit* permet de montrer la complexe imbrication des rapports sociaux entre les producteurs, les distributeurs, les exploitants et les journalistes dont les actions participent à faire d'une œuvre ce qu'elle est.

Il importe également de souligner que les images cinématographiques sont séquentiellement insérées dans un récit qui acquiert son plein sens lorsque nous le vivons dans sa totalité. L'article du *Chicago Sun-Times* soulève l'interdépendance configurationnelle des opérations visuelles et narratives. En faisant un bilan rétrospectif du film, le critique fait comprendre que le cauchemar provoqué par certaines scènes aurait pu être partiellement soulagé et renversé en un sentiment de justice et de réparation si le récit avait été conduit vers un dénouement heureux. Le réalisme *visuel* de *La Nuit* aurait par conséquent pu trouver une rédemption *narrative* au sein même de l'histoire, sans une intervention pédagogique externe. Le choc induit par la transgressivité de certaines images peut ainsi être atténué par la narration globale, si celle-ci permet de trouver une issue à l'horreur projetée.

La justification par l'imputation d'un sens, d'une signification, intervient notamment lorsque l'œuvre appelle des critiques d'ordre éthique, lesquelles peuvent difficilement être

¹⁹³ Notamment les recensions dans *Film Daily* (III.12.) ; *New York Post* (III.17.) ; *Los Angeles Times* (III.22.).

contrées par une argumentation purement esthétique, en termes de beauté ou d'appartenance à l'art (Heinich, 2008 : 27).

Les interprétations européennes de *Night of the Living Dead*, qui seront abordées dans le chapitre suivant, consisteront souvent à métaphoriser les corps individuels des protagonistes du film en des corps pluriels – nationaux, ethniques, politiques. La phase de la réception américaine initiale de *La Nuit* dévoile un rapport indicial entre les images filmiques et le regard des spectateurs (critiques et profanes), celui qui ne dépasse pas le cadre de la confrontation visuelle immédiate. Dès lors, le dégoût exprimé par certains critiques new-yorkais à la sortie du film, ainsi que le silence des enfants décrit par Ebert dévoilent les limites du montrable et du faisable que se donnent toutes les sociétés humaines.

Chapitre 4 – La marche sur l’Europe, une trajectoire de sens

4.1. Introduction

[...] Le recours à la justification par l’interprétation – en d’autres termes, au registre de l’herméneutique – est une ressource inégalement présente dans les différentes cultures.

Nathalie Heinich (2008 : 28)

Les deux chapitres précédents ont montré que les premières critiques américaines de *Night of the Living Dead* étaient dominées par une évaluation « hétéronome » du film. Par cette notion, Nathalie Heinich (2010) désigne le registre interprétatif le plus éloigné du monde artistique, consistant à juger une œuvre à l’aune des critères éthiques et moraux, « n’accordant qu’une faible part à l’autonomie de la représentation, de sorte que l’image tend à être rabattue sur son référent, la fiction sur la réalité, l’art sur le monde ordinaire » (*ibid.* pp. 134-135). Dans son étude comparative consacrée aux controverses en art contemporain, la sociologue observe ainsi une réceptivité plus aiguë des Américains non pas à l’objet d’art *per se*, mais à son référent, dont l’origine se loge dans le monde ordinaire. En d’autres termes, ce qui est éprouvé comme choquant dans la vie quotidienne suscite également l’indignation dans une expression artistique. Or l’auteur constate qu’en France c’est en revanche l’autonomie de l’œuvre qui prime. L’évaluation s’appuie dès lors sur des critères esthétiques et/ou herméneutiques, « impliquant non plus une perception immédiate mais une interprétation, dont les ressorts sont imputés non à l’activité cognitive de celui qui juge mais aux propriétés de l’œuvre même » (*ibid.* p. 60).

Les différences évaluatives établies par Heinich entre les deux continents se retrouvent également dans la réception médiatique de *La Nuit des Morts-vivants*. Si les premiers commentateurs américains hésitent entre aversion et fascination pour

l'explicité littérale des scènes – attestant de la sorte leur sensibilité aux tabous sociaux –, leurs homologues français et britanniques tendent à dépasser la perception immédiate des images en pointant des thèmes que *La Nuit* aborderait¹⁹⁴. Le film, en tant qu'objet culturel, est considéré en Europe davantage comme un médium qui représente la réalité à l'appui de moyens lui permettant sa libre interprétation.

En optant pour une recherche de la couverture de *Night of the Living Dead* dans la presse américaine, je n'accordais pas une attention égale à la sortie du film en Europe au début des années 1970. Au cours de mon investigation, il s'est cependant avéré que la diffusion européenne du film avait fortement influencé la suite de ses interprétations¹⁹⁵. Si, en dépit de cela, mon corpus final contient peu de recensions britanniques et françaises, c'est pour une double raison. La première tient à mon intérêt maintenu pour la réception du film dans son pays d'origine ; la seconde émane des données elles-mêmes. Les comptes rendus franco-britanniques auxquels j'ai eu accès proviennent de revues spécialisées et non de la presse quotidienne. Cela ne veut pas dire que le film n'a pas été couvert par la presse généraliste¹⁹⁶, en revanche, cela indique qu'un tri de pertinence a été effectué par les commentateurs ultérieurs du film, car ce sont toujours les mêmes articles qui sont mentionnés (voir *infra*). Le parcours médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* se trouve ainsi inséparable de la sortie européenne du film. Celle-ci participera à lui offrir une deuxième chance dans son pays d'origine : les nouvelles recensions tiendront compte, dans leur propre évaluation de *Night*, de la réception européenne professionnelle (thématique) et/ou profane (l'engouement du public européen rapporté par les articles américains).

Le rôle joué par les médias dans l'élévation de *Night of the Living Dead* au rang des films artistiques a été reconnu par George Romero lui-même qui, à plusieurs occasions, a déclaré que son premier long métrage avait été « découvert par les Français » (Hervey, 2008 : 18). Or, dans un long entretien accordé en avril 1973 par

¹⁹⁴ L'étude de N. Heinich, se focalisant sur les différences culturelles en matière de jugement artistique, ne concerne pas l'évolution temporelle du *même* objet, celle où une entente peut se mettre en place à propos de la signification d'une œuvre. De même, ses études ne portent pas sur les arts dits populaires et/ou industriels. Sur ces deux points sa démarche se distingue de l'investigation menée ici.

¹⁹⁵ De façon similaire, Lowenstein (1999) montre que les thèmes développés par la critique canadienne au sujet des films de David Cronenberg avaient influencé les interprétations internationales de ces derniers.

¹⁹⁶ En témoigne l'étude de Le Pajolec (2007), où l'auteur a investigué la réception française de *Night* dans les revues cinématographiques et la presse quotidienne nationale et régionale.

George Romero et son agent de presse Arthur Rubine à l'équipe d'*Inter/VIEW*, ce dernier désigne la critique publiée dans le britannique *Sight and Sound* comme étant celle ayant attiré l'attention des journalistes d'*Inter/VIEW* pour mener ledit entretien (Williams, 2011 : 39). En termes de reconnaissance générique et/ou artistique, *La Nuit* avait pourtant bénéficié, en 1969 déjà, d'un éloge important dans le même *inter/VIEW* ainsi que dans deux autres magazines newyorkais – le *Film Daily* et le *Village Voice*. Ce dernier attribuait au film des vertus hitchcockiennes, voyant en Romero la virtuosité d'un auteur (voir 2.3.). Les contenus réels des diverses publications se distinguent ainsi des discours dominants revêtant l'histoire de la réception de ce film d'une aura mythique. Le terme « les Français » employé par Romero, mais également par des auteurs ayant étudié la réception de *La Nuit des Morts-vivants*, fonctionne ainsi comme une glose au moyen de laquelle la critique française en général est appréhendée comme celle ayant attribué une signification (politique) à *Night*, sans qu'un support médiatique particulier ne soit nécessairement nommé¹⁹⁷. L'accueil européen conduira à la stabilisation du sens du film en tant qu'œuvre marquant non seulement le genre mais également reflétant une époque historique des États-Unis. Conséquemment, « les Français » peuvent être envisagés à travers le pouvoir symbolique qui leur est conféré par différents énonciateurs. En respecifiant cette notion bourdieusienne en tant que *processus* empirique et non pas comme une définition conceptuelle *a priori*, Jean Widmer comprend le pouvoir symbolique comme « une manière d'imposer aux autres une définition de la réalité. C'est donc un processus à la fois de pouvoir et de communication, incluant la disponibilité de la population ciblée et la réception que celle-ci en fait » (2010, p. 90)¹⁹⁸. La reconnaissance de la compétence herméneutique de la critique française, et par extension britannique, va jusqu'à éclipser le véritable contenu des recensions :

Meanwhile, NOTLD was released in the European market. British and French critics who had a strange love affair with American B horror films, viewing them more as allegories of American culture than as trash films, went wild over Romero's film. Cahiers du Cinéma,

¹⁹⁷ A titre d'exemple, voir Gagne (1986); Heffernan (2004); Dotson (2006). Sans que je pose la question, cette information m'a également été fournie par le réalisateur dans ma correspondance électronique avec lui : « It [*Night*] didn't become a "phenom" until two years later, after it was "discovered" by the French and began to appear in midnight screenings around the U.S. » (réponse du 18 octobre 2010).

¹⁹⁸ Gilbert Durand va dans un sens similaire : « Ce n'est pas le plus grand nombre d'adhésions, de connaissances [...] qui dégage la signification socioculturelle, mais sa pénétration doublée de la « convergence » des agents de décision », (cité dans Legros *et al.*, 2006 : 197). Cette hiérarchie sociale des discours est clairement présente dans le cas de *Night*.

the critical bible of French film culture, wrote a review praising the film. One critic called it a “mini-masterpiece of claustrophobic horror”. It ran for weeks to standing-room-only crowds in Paris. Sight and Sound, the house organ of the prestigious British Film Institute, voted NOTLD one of the best films of 1969 (Samuels, 1983 : 60).

S'il est vrai que le critique des *Cahiers du Cinéma* est le premier à employer le mot « racisme » pour désigner « le vrai sujet du film », un thème qui ne cessera de se développer dans les critiques et études ultérieures, son évaluation globale du film reste néanmoins négative (voir 4.3.). Or tout se passe comme s'il suffisait de citer les *Cahiers du Cinéma* pour que la publication d'une recension apparaisse comme étant favorable à l'égard de *La Nuit*¹⁹⁹. Voici un autre exemple de la manière dont une histoire racontée *a posteriori* peut masquer des confusions factuelles :

[...] le résultat [*Night*] est juste sorti dans un circuit de drive-in et de salles de quartier, puis a vite disparu. Ensuite il y a eu un grand article dans les *Cahiers du Cinéma*, qui a fait pour la première fois le rapprochement avec les zombies vaudou, alors que notre titre original était *Night of the Flesh Eaters*. A partir de là, la critique américaine s'y est intéressée, et le film est revenu d'entre les morts ! (*rires*) (George Romero interviewé dans *Mad Movies*, n° 209, juin 2008 : 42, III.68.).

Il s'avère toutefois que le réalisateur se réfère non pas à la recension de 1970, mais à celle publiée par la même revue en 1983 au sujet de *Dawn of the Dead* (1978). Outre le fait qu'il ne s'agit pas d'un « grand article » mais d'une petite recension au sujet d'un film sorti cinq ans auparavant, et négative de surcroît, une incohérence chronologique apparaît entre, d'un côté, le regain d'intérêt que les Américains affichent pour le film après son passage en Europe au début des années 1970 et, de l'autre, l'année de la recension de *Dawn*²⁰⁰. Il existe ainsi une différence parfois

¹⁹⁹ Parmi les auteurs ayant cité la recension des *Cahiers* dans le cadre de la réception de *Night*, Sébastien Le Pajolec (2007) et Ben Hervey (2008) sont, à ma connaissance, les seuls à mentionner son évaluation défavorable du film.

²⁰⁰ Sur le plan thématique, George Romero a cependant raison en mentionnant que le rapprochement entre le vaudou et les morts-vivants romériens ait été établi par les *Cahiers* : « Voilà une lecture de la structure générale du deuxième volet de la trilogie projetée par George Romero sur ces fameux morts-vivants (il annonce déjà la suite, *Day of the Dead*), fantaisie sous forme de films « d'horreur », très librement inspirée de la tradition du vaudou, version tropicale du mythe transylvain du vampirisme, plus chic et mondain dont on connaît l'abondante littérature cinématographique » (*Cahier du Cinéma*, n° 348, 1983 : 92, III.62.). S'il est vrai que les prédécesseurs de *Night of the Living Dead* abordant le thème du vaudou haïtien sont mentionnés dans un long article consacré à *Night* en 1972 dans le magazine newyorkais *Castle of Frankenstein* (III.46.), leur particularité thématique n'est pas explicitée comme celle ayant inspirée les prémisses de *Night*. Parmi ces films l'auteur, Calvin T. Beck, cite notamment *White Zombie* (Harpelin, 1932), *I Walked with a Zombie* (Tourneur, 1943) et *Plague*

notable entre les dates et les contenus réels de certains articles consacrés à *Night* et ce qui est mis en avant à leur propos par les commentateurs ultérieurs.

La tâche du chapitre ne consiste cependant pas à rectifier ces erreurs en leur substituant le « vrai » parcours médiatique de *La Nuit*. Il s'agit au contraire de reconnaître pleinement le récit rétrospectif de la réception du film tel qu'il est effectivement raconté. Parmi les critiques, les chercheurs en cinéma (d'épouvante, spécialistes de l'œuvre de Romero), ainsi que l'équipe de tournage, il existe un consensus sur l'impact européen (en termes de succès commercial et de références politiques) sur la trajectoire herméneutique de *La Nuit des Morts-vivants*. Ce qui est rétrospectivement restitué par divers énonciateurs n'est donc pas nécessairement le ton général d'une recension, mais les thèmes qui y sont évoqués et, en particulier, l'identité du support. Ce sont les *Cahiers du Cinéma* et *Sight and Sound* qui seront le plus abondamment cités comme les premiers supports à lier le contenu du film à la société américaine contemporaine. Leur mention est souvent accompagnée d'adjectifs élogieux (« revue prestigieuse », « sérieuse », « intellectuelle » et ainsi de suite). Une telle présentation souligne davantage la reconnaissance du pouvoir symbolique de ces magazines en matière de cinéma que le contenu de leurs recensions. Cela reste vrai même si certains critiques citent lesdites revues non pas pour s'aligner sur leur propos, mais pour s'en distancer. En illustre l'article du *Washington Post* du 18 mars 1971, où le journaliste s'étonne qu'une revue aussi « snobinarde » que *Sight and Sound*, « qui dédie habituellement son espace aux exégèses sur Godard, Chabrol et Walerian Borowczyk », puisse trouver des mérites à un film aussi répugnant (III.38.). Malgré son incompréhension de l'enthousiasme que cette publication affiche à l'égard de *La Nuit*, l'auteur confirme le statut d'élite critique de *Sight* en mentionnant ses thèmes usuels réservés au cinéma d'auteur²⁰¹.

La réception européenne de *Night of the Living Dead* n'est pas sans rappeler l'impact de la critique française sur la naissance du cinéma Novo brésilien dans les

of the Zombies (Giling, 1966) du studio britannique Hammer. Pour ce critique, le thème unifiant entre les différents films qu'il aborde à la lumière de *Night* n'est pas le vaudou mais les morts-vivants.

²⁰¹ Dans un article du 5 juillet 1970 le critique Vincent Canby du *New York Times*, qui avait fustigé *Night* en quelques lignes méprisantes en décembre 1968 (voir 2.3.), riposte à la critique de *Sight*. Restant ferme sur sa position initiale, il s'irrite que des films de pacotille (*junk movies*) puissent voler l'attention à des films de meilleure qualité. Glorifier *Night*, comme le fait Stein avec « persuasion », revient pour Canby à nier l'existence d'activités plus gratifiantes (III.34.).

années 1960 (Figueirôa Ferreira, 2000). Le corpus de films scruté était alors considéré par elle comme une manifestation fictive de la réalité brésilienne contemporaine.

L'auteur [Alexandre Figueirôa Ferreira] démontre un mécanisme très ordinaire, selon lequel un collectif de critiques ne peut traiter l'œuvre inhabituelle ou étrangère qu'avec les modèles intellectuels dont il dispose : une bonne adaptation de ces modèles aux œuvres est alors un gage de succès pour ces dernières. Les déclarations qui en résultent en gagnent une autorité considérable qui peut inciter les producteurs à s'y conformer (Esquenazi, 2007 : 169).

Dans le cas de *Night*, les exemples des *Cahiers du Cinéma* et de *Sight and Sound* illustrent clairement l'autorité de certaines instances discursives, capables d'exercer une influence interprétative sur d'autres critiques (voire sur le contenu des suites romériennes consacrées aux morts-vivants)²⁰². Cette répercussion n'est d'ailleurs pas nécessairement d'ordre herméneutique, notamment dans la presse quotidienne et non spécialisée. Le simple fait de connaître le succès du film semble inciter les journalistes nord-américains à attacher à *La Nuit* une attention dont il ne bénéficiait pas à sa sortie (voir chapitre 5). A titre d'exemple, le 12 mars 1970, le *Wall Street Journal* publie un article consacré aux chiffres d'affaires issus du succès commercial en Europe et aux États-Unis du pittsbourgeois *Night of the Living Dead*, présenté comme un film *a priori* improbable pour une telle réussite (III.30.)²⁰³. Cette publication précède les recensions de *Sight* et des *Cahiers*, sorties en avril 1970. Par conséquent, *Night* ne constitue pas un phénomène pour les critiques uniquement, mais également pour les spectateurs ordinaires. Les commentateurs ultérieurs décrivant l'in vraisemblable triomphe de *La Nuit* le transformant en film culte verront

²⁰² Il est impossible de démontrer avec certitude la manière dont les analyses critiques influenceraient le travail du réalisateur. Il est en revanche possible de constater que, d'un côté, Romero est généralement considéré par la critique comme un réalisateur engagé, et que, de l'autre, les messages politiques de ses films deviennent de plus en plus explicites avec chaque nouvelle sortie. Voici comment il est introduit dans un recueil récent de ses entretiens: « It is a mistake to regard him exclusively as a horror film director since he is really an independent social commentator on the American cultural and political landscape using the horror genre to make critical comments on a country that has deteriorated more rapidly than could have been imagined when he began his career » (Williams, 2011 : vii).

²⁰³ L'article du *Los Angeles Times* du 27 décembre 1969 (voir 2.3. et III.28.) avançait le chiffre d'affaires états-unien du film uniquement. Le caractère inhabituel de *Night* aux yeux des journalistes est exploré notamment dans le premier chapitre du présent travail.

une corrélation entre le succès du film pittsbourgeois auprès des spectateurs ordinaires et le regain d'intérêt des critiques nord-américains²⁰⁴.

En 1973 le numéro spécial du *Film Journal* consacré aux films d'horreur publie un long article approfondi sur les différents thèmes dépeints dans *Night*. Son auteur trace une frontière nette entre les réceptions profane et critique du film :

The apparently universal human ability to find pleasure in an artistic rehearsing of its worst fears is certainly at the heart of the film's popular success, and the film's unrelenting avoidance of all traditional ways of handling the fear it has called up must be at much of the heart of its critical success (Dillard, [1973] 1987 : 16)²⁰⁵.

Le public ordinaire trouverait du plaisir dans les sentiments de peur procurés par le film, alors que le corps professionnel l'évaluerait à l'appui de la tradition cinématographique. Une distinction aussi claire néglige cependant le fait que, premièrement, les critiques de cinéma ne soient pas seuls à posséder une familiarité générique, celle-ci appartenant également aux spectateurs et/ou fans du genre ; deuxièmement, les critiques puissent également éprouver des sensations fortes, comme le montrent les réactions des journalistes new-yorkais analysées dans le chapitre 2 ; troisièmement, le renouveau générique et le plaisir suscité par la peur, dont la représentation dans *La Nuit* revêt un caractère inédit pour de nombreux critiques sont, dans son cas, mutuellement élaborés. En d'autres termes, il n'est pas possible d'expliquer, à travers des réflexions comme celle de Dillard, les raisons précises de l'engouement profane pour *Night*. Il est en revanche certain que le travail d'un critique consiste à donner un avis public des films visionnés, et que les spectateurs non-professionnels n'étaient pas, avant l'avènement d'Internet, en mesure d'exprimer aussi facilement leurs opinions dans un espace public médiatique. La tâche que se donne ici l'analyse praxéologique de discours consiste alors à suivre la médiation des jugements publiquement accessibles au sujet de *La Nuit des Morts-vivants*.

²⁰⁴ Voir Hoberman et Rosenbaum (1983) ; Samuels (1983) ; Rouyer (1997) ; Heffernan (2002) ; Lowenstein (2005). Le chapitre 5 sera consacré au statut « culte » accordé à *Night* par les journalistes américains à partir de 1971 ainsi qu'à la relation entre la signification d'une œuvre et le lieu de son exposition.

²⁰⁵ Etant l'une des premières études approfondies sur la signification de *Night* et de sa structure narrative, le texte de Dillard sera réédité par Gregory Waller en 1987 dans un ouvrage anthologique consacré au cinéma d'horreur américain moderne, profondément marqué pour les spécialistes par la sortie de *Psycho* d'Hitchcock en 1960.

Ainsi, de la même manière que les critiques français s'étaient emparés des films brésiliens pour parler de la société brésilienne et ses problèmes sociaux, les « modèles intellectuels » auxquels se réfère Esquenazi permettent aux critiques de *Night* de saisir le film comme le symptôme contemporain des préoccupations typiquement américaines. Pour Heinich, « les experts [français] se livrent volontiers à une analyse symbolique de l'œuvre, référant à un « discours » sur le monde extra-artistique » (2008 : 28). J'ajouterai que, tout comme pour le cas brésilien, la critique franco-britannique thématise les origines de *La Nuit* : elle ne rend pas simplement compte d'un film d'horreur, mais d'un film d'horreur états-unien. La lecture symbolique qui s'en dégage repose par conséquent aussi sur une catégorie nationale. Dès lors, comment comprendre un film « made in USA » sinon via le recours aux sujets, thèmes, catégories sociales et problèmes qui reflèteraient ainsi, du point de vue extérieur, une réalité nord-américaine²⁰⁶.

Whereas American critics have traditionally passed off horror films as an embarrassment to the industry, British and French critics have gone to the opposite extreme, analyzing horror films for their social and cultural significance (Gagne, 1986 : 36).

Ce chapitre est organisé par deux niveaux d'analyse complémentaires, et néanmoins distincts. Le premier a trait aux contextes culturels différents dans l'évaluation des œuvres d'art, avec une propension européenne pour l'interprétation herméneutique. Cette différence de jugement est perceptible dans la lecture comparative des articles nord-américains (analysés dans les chapitres 2 et 3), français et britanniques. Le second concerne également l'intertextualité, mais pratiquée par les journalistes et les critiques eux-mêmes. Leurs citations de certains articles au détriment d'autres indiquent qu'en matière cinématographique les critiques n'accordent pas la même valeur symbolique aux différents supports. Une recension élogieuse publiée dans un quotidien généraliste pittsbourgeois n'a par conséquent pas la même visibilité (internationale), ni la même force argumentative et/ou interprétative pouvant convaincre les confrères qu'une critique négative d'une revue spécialisée (*Variety*, *Cahiers du Cinéma*, et ainsi de suite). Si dans les trois chapitres précédents il a notamment été question du rôle d'intermédiaire joué par les critiques

²⁰⁶ Elliott Stein, ayant signé le compte rendu du britannique *Sight and Sound*, est un critique Américain ayant travaillé en Europe. Par « point de vue extérieur » je n'entends donc pas uniquement les origines nationales d'un auteur, mais également ses destinataires implicites. Ce regard externe est présent dans la critique de Stein (voir 4.2. et III.33.).

entre une œuvre et les lecteurs/spectateurs profanes, il faut désormais prendre en considération une forme de médiation agissant parmi les critiques. C'est son existence qui dévoile la portée de certains discours sociaux, dont l'écho retentit des décennies après leur publication, ainsi que la reconnaissance du caractère hiérarchique des institutions médiatiques selon leur domaine de spécialisation.

En gardant à l'esprit les distinctions interprétatives « hétéronomes » et « autonomes » établies par Nathalie Heinich, je dégagerai les différences évaluatives au sujet de *Night of the Living Dead* entre la presse américaine et franco-britannique. Par le même mouvement, l'analyse permettra de déceler certains thèmes qui deviendront importants dans leur récupération par les publications (américaines) postérieures à la sortie du film en Europe (le racisme et la guerre du Vietnam notamment). Les revues européennes auraient ainsi muni la critique cinématographique de nouveaux outils herméneutiques grâce auxquels le film devient intelligible.

4.2. La réception britannique

Le premier texte britannique à paraître dans mon corpus est le rapport de censure de *Night of the Living Dead* émis le 28 mai 1969 par le British Board of Film Censors (voir 3.2. et III.24.). N'étant pas un document public, sa pertinence ici réside ici dans le fait d'employer le mot « zombies » pour décrire les créatures que les protagonistes du film qualifient de goules. Les trois premières occurrences de ce mot, jamais prononcé dans *Night* mais qui par la suite sera si étroitement associé au cinéma de George Romero²⁰⁷, proviennent en effet de la Grande-Bretagne. Dans une recension du 2 novembre 1969 publiée dans le *Kinematograph Weekly*²⁰⁸, le critique explicite l'analogie qu'il établit entre les goules et les zombies avec la formulation « zombie-like creatures » (III.26.). L'auteur rend cette similitude externe au récit en l'évoquant dans la partie de l'article réservée aux commentaires de la production du film. En revanche, il emploie le mot « goules » – une catégorie interne à la narration

²⁰⁷ En témoigne par exemple le titre français de *Dawn of the Dead* (1978) – baptisé *Zombie*.

²⁰⁸ *Kine Weekly*, disparu en 1971, était un hebdomadaire traitant l'industrie cinématographique britannique. Pour plus d'informations sur le magazine, voir le site du département de Film and Television Studies de l'université d'East Anglia : <http://www.uea.ac.uk/ftv/bchrp/kineweekly> Dernière consultation le 19 décembre 2011.

– en résumant son intrigue. L'analogie figurant dans le commentaire dépasse le contenu du film et précède son existence. C'est précisément cette frontière entre dedans et dehors qui s'effacera progressivement au fil des ans. Dans cet exemple, la ressemblance entre « goules » et « zombies » est ici faite à l'extérieur du récit. Or l'usage ultérieur de « zombies » finira par remplacer « goules » entièrement²⁰⁹, ce qu'illustre déjà la critique du film dans le britannique *Monthly Film Bulletin*, publiée en janvier 1970, où lesdites créatures sont exclusivement identifiées comme des zombies (III.29.).

Dans l'extrait de l'entretien accordé à *Mad Movies* (voir 4.1. et III.68.), George Romero sous-entend que les goules correspondraient davantage au premier titre du film – *Night of the Flesh Eaters*, qu'aux zombies haïtiens évoqués par les *Cahiers du Cinéma* (III.62.)²¹⁰. Dans un ouvrage consacré au cinéma du réalisateur, son auteur justifie l'analogie ainsi faite entre les deux phénomènes surnaturels :

Zombies partially eat the living. They thereby resemble the traditional depiction of ghouls, mythical monsters that hang around crypts and graveyards to eat corpses (Paffenroth, 2006 : 4).

Sa définition des goules ne permet cependant pas de comprendre la manière dont le lien de parenté a été établi par les critiques, étant donné que les zombies de la tradition vaudou ne mangent pas leurs victimes humaines, et dont la réanimation dépend de la volonté d'un maître²¹¹. Il serait vain de prétendre cerner la façon exacte dont cette analogie s'est mise en place jusqu'à donner naissance à un nouveau sous-genre cinématographique mettant en scène des zombies carnivores²¹². La réponse ne

²⁰⁹ Au point où certains critiques récents, se penchant sur la genèse du zombie cinématographique, trouvent utile de rappeler aux lecteurs que dans ce qui est désormais considéré comme le premier film de zombies moderne (c'est-à-dire carnivores et sans liens avec la pratique vaudou) ce terme n'est pourtant pas utilisé. Le genre a ainsi été établi à travers les discours comme une catégorie *a posteriori* (voir Moine, 2005, ainsi que chapitre 2 du présent travail).

²¹⁰ Les auteurs d'un ouvrage consacré au cinéma zombie mentionnent un certain nombre de films mettant en scène des goules avant de conclure : « La goule disparaît du paysage cinématographique au moment où le zombie devient cannibale, comme si ces deux figures avaient fusionné, la goule se fondant dans le zombie : d'une créature vivante qui mange les morts à un mort dévorant les vivants » (Bétan & Colson, 2009 : 117).

²¹¹ La comparaison entre les zombies haïtiens et post-romériens est développée dans Russell (2007). Pour une étude anthropologique du zombie haïtien, voir Davis (1988).

²¹² Dans une anthologie consacrée à la figure du zombie dans la culture occidentale contemporaine, l'un des contributeurs écrit : « That viewers and critics labeled the creatures [dans *Night*] as zombies is important in its own right, illustrating a desire to attach Haitian notions of the zombie to the flesh-eating corpses devised by Romero » (Moreman, 2011 : 128). L'auteur ne donne pas suite aux raisons de

se trouve en effet pas explicitée par les liens et les références invoqués par les critiques. Deux explications me semblent les plus plausibles tout en étant partielles et intuitives. Nous venons de voir qu'avant même que les *Cahiers* ne mentionnent les inspirations haïtiennes de *Night* en 1983, les Britanniques emploient spontanément le terme zombie dès 1969. Or les zombies cinématographiques précédant la sortie du film étaient exclusivement d'inspiration vaudou²¹³. Ben Hervey (2008 : 56) voit en *Plague of the Zombies* (*L'Invasion des Morts-vivants*, Gilling, 1966) l'unique précédent ayant des ressemblances visuelles avec les cadavres réanimés de *Night*. Il s'agit d'un film britannique qui évoque la pratique vaudou apportée par un gentilhomme à la campagne anglaise. De ce fait, il ne semble pas improbable que ce soient précisément les Britanniques qui voient une ressemblance avant tout physique entre les esclaves réanimés du studio Hammer et les morts-vivants pittsbourgeois. En termes wittgensteiniens, il s'agirait d'un « air de famille » (Wittgenstein, 2004 : 64-65)²¹⁴.

La seconde explication tient davantage à la rapidité avec laquelle « zombie » a été utilisé par les critiques en général. L'article du *Wall Street Journal* de mars 1970 ne fait en effet aucune distinction entre « flesh-eating ghouls » et « flesh-eating zombies », employant les deux comme des synonymes (III.30.). De même, la recension du film publiée le même mois dans la revue française *Cinéma 70* identifie également ces créatures en tant que zombies. Le rapprochement pourrait alors tenir au titre du film :

Si le terme « zombie » n'est jamais employé par les personnages de Romero, qui semblent lui préférer, du moins lorsqu'ils tiennent un discours officiel ou médiatique, celui, légèrement suranné, de « goule », le titre du film inscrit bien, quant à lui, l'une des figures oxymoriques par excellence du fantastique (au même titre que la statue animée par exemple) – celle du mort-vivant ou, si l'on veut, du « fantôme vivant » (Met, 2009 : 22).

ce « désir », mais sa conclusion permet éventuellement de comprendre son raisonnement sur l'équivalence entre les deux termes : « Just as the Haitian zombie signifies a loss of the self in slavery to a foreign master, the modern zombie signifies a loss of self in the very pursuit of its existence » (*ibid.*, p. 137). Cet exemple illustre la difficulté de donner une réponse unique à la transmutation conceptuelle du zombie des Caraïbes en zombie carnivore.

²¹³ Pour l'historique de l'évolution du cinéma zombie, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Russell (2007).

²¹⁴ Les prédécesseurs américains les plus contemporains de *Night* avec lesquels l'aspect visuel de ses cadavres a été comparé par certains critiques, *Invisible Invaders* (Cahn, 1959) et *The Last Man on Earth* (Ragona, 1964), évoquent une invasion extraterrestre et une pandémie vampirique respectivement.

Les morts-vivants haïtiens seraient dans ce cas la référence générique la plus apparentée aux cadavres représentés dans *La Nuit*. Cependant, dans les deux hypothèses, il ne s'agit pas d'interprétation herméneutique à proprement parler, mais d'interprétant issu de la mémoire visuelle liée au médium. Pour le théoricien littéraire tchèque Jan Mukařovský, les références sont intimement liées non pas à l'œuvre elle-même, mais à l'expérience esthétique du destinataire car elles émanent de son propre vécu. L'auteur ne défend pas pour autant l'existence d'un esthétisme subjectiviste, soulignant au contraire le rapport profondément social et circonstanciel de tout individu à la réalité qu'il habite. Sur cette base, il conçoit la valeur esthétique d'une œuvre comme un processus déterminé par un double mouvement. Il y a d'abord le « développement immanent de la structure artistique elle-même, c'est-à-dire la tradition immédiate à la lumière de laquelle toute œuvre est évaluée ». Mais un second mouvement, celui des « changements dans la structure de la vie sociale », entre également en jeu (Mukařovský cité dans Vodička, 1982 : 108-109. Ma traduction). En d'autres termes, en s'appuyant, y compris implicitement (comme l'illustre l'emploi initial de « zombie »), sur des œuvres antérieures dans l'évaluation d'une nouvelle apparition, les critiques ne peuvent le faire que dans un contexte historique qui ne cesse de se mouvoir, et qui dépasse et englobe le domaine artistique. A cela, Felix Vodička ajoute que la variabilité des associations conduit à des interprétations esthétiques et sémantiques multiples, « chacune tout aussi valable et convaincante en principe », tout en étant « temporellement, socialement voire même individuellement limitée » (*ibid.*). Partant, si l'œuvre se prête théoriquement à une multitude d'interprétations²¹⁵, son actualisation est *de fait* étroitement liée aux contextes historiques et mécanismes sociaux.

La publication de l'article du *Wall Street Journal* rapportant le succès commercial de *Night* en Europe et aux États-Unis précède la critique de *Sight and*

²¹⁵ Dans son ouvrage *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco soutient l'ambiguïté du message de toute œuvre d'art – « une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (1965 : 9), tout en décelant dans les œuvres contemporaines (Joyce, Valéry, Brecht) une recherche en soi de cette même ambiguïté dotant l'objet « d'un large éventail de possibilités interprétatives » (*ibid.* p. 11). Il poursuit plus loin que « l'ouverture et la « totalité » ne tiennent pas aux stimuli *objectifs*, qui sont en eux-mêmes matériellement déterminés ; elles ne dépendent pas davantage du sujet qui par lui-même est disposé à toutes les ouvertures et à aucune : elles résident dans le *rapport de connaissance*, au cours duquel se réalisent les ouvertures suscitées et dirigées par les stimuli, eux-mêmes organisés selon l'intention esthétique » (p. 59). J'ajouterais à cela que le « rapport de connaissance » entre l'œuvre et le destinataire est socialement et historiquement ancré, et ne se résume pas au monde de l'art. Pour une critique de son approche intertextuelle aux films « cultes », voir chapitre 5.

Sound et des *Cahiers*. Le chiffre d'affaires avancé par le *Wall Street* – \$2 millions, « pouvant aller jusqu'à 5 » – permet de connaître l'ampleur, présentée comme surprenante, de la popularité du film. Il s'agit cependant d'une mesure quantitative circonscrite par le temps de la programmation qui, de plus, passe sous silence les appréciations des spectateurs singularisés. Afin de combler cette lacune, les recensions deviennent des comptes rendus incontournables pour la saisie des raisonnements entourant l'œuvre. C'est en termes herméneutiques que *La Nuit* continue à exister dans les publications critiques et académiques bien après l'affluence massive des spectateurs. Une fois que les premiers germes du sens « plus profond » sont décelés en lui par un critique, ou par les critiques lisant les recensions des confrères, ils ouvrent la voie à des interprétations ultérieures. En ce sens, l'interprétation ne concerne pas le contenu du film uniquement, mais également celui de certains articles. La recension de *Sight* est formulée moins comme une référence explicite au monde extra-diégétique ("X représente Y") que comme une suggestion²¹⁶. Partant, son caractère équivoque la rend susceptible de devenir à son tour un signifié à interpréter, une probabilité qui s'accroît lorsque l'écart temporel se creuse entre l'écriture du texte et ses diverses lectures. Nonobstant, malgré l'apparition des variations herméneutiques qui succéderont aux publications de *Sight* et des *Cahiers*, le réservoir de base de la signification du film reste stable. Dès que, d'une manière ou d'une autre, le contexte historique et national de la production du film est mobilisé, ce n'est pas n'importe quel sens qui peut être ressenti comme le plus « plausible » par le public (professionnel)²¹⁷.

Dans son ouvrage entièrement consacré à *La Nuit des Morts-vivants*, Ben Hervey présente la recension de *Sight and Sound* comme celle « ayant établi les

²¹⁶ Sur la distinction entre référence, suggestion et suggestion dirigée, voir Eco (1965 : 48-54).

²¹⁷ Dans une réflexion sur l'interdépendance entre les mondes fictionnels et la réalité historique des créateurs, Jean-Pierre Esquenazi écrit : « Les mondes fictionnels sont imaginés par des hommes et destinés à d'autres hommes, à partir de leurs connaissances communes. Par exemple, le monde de *2001 Space Odyssey* (2001 : *L'Odyssée de l'espace*, Kubrick, 1968) n'aurait pu ni être imaginé par un homme du XIX^e, fût-il Jules Verne, ni compris par un de ses contemporains. Les hommes ne peuvent fabriquer des mondes fonctionnels qu'à partir de leur propre situation » (2000 : 42). L'homogénéité relative des interprétations de *Night* montre que cela est également vrai du côté de la réception : les significations attribuées au film peuvent être comparées à la variation musicale autour de la même mélodie. En revanche, les études se focalisant sur la figure du zombie et de sa popularité grandissante dans la culture occidentale contemporaine s'intéressent moins au contexte historique d'un film particulier qu'à la signification du zombie comme symbole ou représentation (voir Moreman (éd.), 2011). Cet intérêt thématique pour les zombies est également une préoccupation historiquement située, tout comme l'est l'interprétation de *Night* à la lumière de son époque. J'y reviendrai dans la conclusion générale du présent travail.

thèmes qui ont dominé la discussion depuis : le racisme, l'effondrement de la famille américaine, et la résurgence du conservatisme politique » (2008 : 21. Ma traduction). Son caractère précurseur est également reconnu par Hoberman et Rosenbaum (1983 : 124-125), pour qui elle « anticipe une lignée entière d'écrits critiques se centrant sur Romero » (ma traduction). Son auteur, Elliott Stein, écrit pour le *Village Voice* un article rétrospectif de *La Nuit* à l'occasion de sa projection au Museum of the Moving Images de New York en janvier 2003, cité dans l'introduction générale (voir aussi III.65.). Pour lui, son message central consiste en une « désillusion totale du gouvernement et de la famille nucléaire ». Dans cette phrase se trouve explicitement résumé, trente ans plus tard, le sens du film tel que Stein suggérait en 1970²¹⁸. La signification de l'œuvre se trouve ainsi stabilisée à travers les décennies via son attachement à l'époque de sa production²¹⁹.

Le texte original publié dans *Sight* en avril 1970 débute d'une façon très courante dans l'histoire de la réception de *Night of the Living Dead* (III.33.). A l'appui de la réaction outrée de *Variety* (voir 3.2.), Stein illustre le rejet critique subi par le film lors de sa sortie en 1968. L'existence initiale des comptes rendus positifs n'est pas prise en compte par lui²²⁰, comme s'il s'agissait de mieux marquer, comme le constate Nathalie Heinich au sujet de *Fountain* de Marcel Duchamp, « la différence entre l'incompréhension des contemporains [de *Night*] et la lucidité des actuels exégètes » (2005 : 128). Compte tenu de la propension fréquente chez les commentateurs de *Night* à l'intertextualité²²¹, il est également possible qu'ils reprennent plus facilement les textes les plus visibles et les plus accessibles – ceux de

²¹⁸ En reprenant l'interprétation du film faite par lui en 1970, Stein fait plus que réaffirmer la signification du film : il actualise également sa propre position de médiateur public de sens.

²¹⁹ A titre illustratif, dans son numéro de mars 2008 le *Monde Diplomatique* consacre un article à la régénérescence du cinéma zombies (III.67.). Présentant *La Nuit* comme la création du « père du genre », l'auteur poursuit que ce film est « profondément travaillé par les trois grands traumatismes qui ont fait éclater la cohésion nationale au cours des années 1960 » : la guerre du Vietnam, la question raciale, ainsi que le conflit générationnel conduisant à la remise en question de l'autorité patriarcale.

²²⁰ Omettant, par exemple, de mentionner que le critique du newyorkais *Film Daily*, se prononçant deux semaines après la critique virulente du *Variety*, avait décrit *Night* comme un « bijou de film d'horreur qui possède tous les signes d'une révélation » (voir 2.3.).

²²¹ Cette pratique est confirmée chez Stein non seulement par sa citation de la recension de *Variety* (III.11.), mais également par la distinction qu'il établit, se basant implicitement sur un article de janvier 1968 du même magazine, entre le cinéma underground newyorkais et l'hybride *middleground* pittsbourgeois (voir 1.2. et III.2.).

Roger Ebert et de *Variety* en particulier, déjà cités par les confrères – sans vérifier l'existence d'une pluralité des jugements²²².

La structure du compte rendu de *Sight* est une mise en énigme. Le point de tension se situe dans la juxtaposition des deux premiers paragraphes. Citée pour représenter la critique de l'époque, la dénonciation en bloc par *Variety* d'un film amateur sadique, de ses producteurs et distributeurs est contrastée par l'attention qui lui est progressivement portée lors de sa seconde sortie aux États-Unis en octobre 1969 :

More than a year after its original release, it picked up favourable reviews in serious journals and appeared on several lists of ten best films of the year²²³.

Ce revirement de la situation se termine par l'invitation de George A. Romero au cycle du Musée d'Art Moderne dédié aux jeunes réalisateurs, le faisant ressortir dans le texte de Stein comme l'unique responsable du film (« réalisateur, coscénariste, directeur de la photo et éditeur »). Nous sommes donc très loin de la description du

²²² Contrairement à l'étude menée par Ben Hervey (2008), dont la première partie de l'ouvrage, consistant à suivre chronologiquement les contenus des critiques depuis la sortie de *Night*, ressemble à la démarche entreprise ici. Il faut évidemment distinguer le travail ordinaire des critiques cinématographiques, qui consiste souvent à se positionner à l'encontre des confrères pour marquer une opinion individuelle et en le faisant se démarquer des autres, de celui d'une étude de la réception, où la pluralité des voix doit être traitée au même niveau analytique. Une analyse sociologique du discours d'inspiration praxéologique permet également de déceler le rapport que les critiques entretiennent avec leur métier au sein même de leurs articles.

²²³ Stein mentionne que pour la deuxième sortie du film aux États-Unis, les distributeurs le programment avec *Slaves* (Biberman, 1969), et qu'à partir de ce moment, « la rumeur sur son excellence commença à se répandre ». Dans une anthologie consacrée au cinéma de George Romero, l'un des coauteurs établit un lien entre le thème de *Slaves* et l'intérêt croissant pour *Night*. Commentant ses scènes finales, il écrit : « On voit ainsi qu'à un ultime brouillage, à tous égards dévastateur, du clivage entre « eux » et « nous », entre humanité et barbarie, entre alliés et ennemis, se superposent inévitablement des échos de la violence et des crimes racistes qui ont endeuilé la lutte pour les droits civils dans l'Amérique des années 50 et 60. En ce sens, il n'est pas indifférent que ce soit dans le cadre d'un double programme l'associant à un drame historique sur l'esclavage, *Slaves* de Herbert Biberman (1969), que le film de Romero finit par attirer durablement l'attention du public et des critiques » (Met, 2009 : 20). Dans la politique de la double programmation, il n'était cependant pas rare de distribuer ensemble les films d'horreur et les films destinés à la population afro-américaine. Continental, la maison de distribution de *Night*, avait déjà pratiqué cette politique dans le passé (Heffernan, 2002, 2004 ; Hervey, 2008). Si Stein voit un lien causal entre une double programmation thématiquement pertinente et le succès grandissant de *Night*, le critique Richard Weaver imagine sa popularité en termes de site de projection. Dans le numéro de décembre 1970 du mensuel britannique *Films and Filming*, Weaver, admirant le film pour son renouvellement générique, écrit : « Its future in this country as a film worthy of recognition lies in the balance as a result of very limited exhibition. But now, with a showing at one of London's more progressive cinemas, the likelihood of it slipping into the archives unnoticed is delayed » (III.37.). Ici la popularité est expliquée non pas via un thème unifiant (esclavage versus le personnage de Ben), mais grâce au caractère progressiste d'une salle de cinéma, et par conséquent d'un public plus ouvert aux films sortant de l'ordinaire. L'importance du lieu pour la réception du film sera abordée dans le chapitre 5.

travail d’équipe sous les traits duquel le projet était présenté par la presse avant la sortie de *La Nuit* (voir chapitre 1). La tâche de Stein consiste alors à élucider la raison pour laquelle un film ayant été « rejeté en quelques lignes dégoûtées par les critiques qui daignaient prendre note de son existence » puisse connaître un tel succès populaire (les recettes qu’il avance en témoignent) et critique. Tout comme un certain nombre de confrères newyorkais jugeant *Night* à sa sortie en 1968 (voir 2.3.), Stein décèle également et énumère ses écarts, qui font « cahoter nos réponses programmées », aux canons génériques habituels (absence d’effet comique, d’explication scientifique, d’histoire romanesque, de dénouement heureux ; la présence non thématifiée d’un héros noir). La capacité du film à renouveler la tradition narrative du genre serait donc déjà une manière de lui rendre hommage.

Or, l’appréciation de Stein ne s’arrête pas là. Aux familiarités génériques secouées par *Night* s’ajoute sa lecture allégorique. Celle-ci n’est pas détachée de la figure du réalisateur à qui il attribue le film. Ayant introduit Romero en tant que jeune réalisateur invité au MoMA en sa qualité d’auteur, Stein poursuit son compte rendu en appliquant cette dernière catégorie à la totalité de l’œuvre. Ce faisant, le film devient plus qu’un simple exploit générique, mais également, et surtout, une intentionnalité personnelle, dont le repérage des symboles et des commentaires sociaux par le critique devient une conséquence herméneutique²²⁴.

L’histoire rétrospective de la réception et par extension de la conception de *Night of the Living Dead* est devenue partiellement mythique. Parmi les éléments contribuant à maintenir le mythe de sa création figurent le choix d’un acteur afro-américain pour le rôle principal (hasard ou volonté)²²⁵ ainsi que celui de tourner le

²²⁴ La critique publiée en septembre 1970 dans la revue française *Positif* effectue la même opération, mais dans le sens inverse : la lecture allégorique du film conduit l’auteur à chercher l’intentionnalité de son réalisateur (voir 4.3.).

²²⁵ A propos de son rôle de Ben, Duane Jones a dit : « It never occurred to me that I was hired *because* I was black. But it did occur to me that because I was black it would give a different historic element to the film » (cité dans Hervey, *op. cit.* p. 43). Romero a toujours expliqué que Jones avait été retenu par l’équipe de tournage pour ses qualités d’acteur (voir par exemple la préface dans Russo, 1985 : 7). Cela n’a jamais empêché les commentateurs d’y chercher une signification, l’attribuant par exemple, comme le fait Robin Wood (1986 : 116), aux intentions du réalisateur : « The film has often been praised for never making an issue of its black hero’s color (it is nowhere alluded to, even implicitly). Yet it is not true that his color is arbitrary and without meaning: Romero uses it to signify his difference from the other characters, to set him apart from their norms ». Une telle perception du personnage (parmi tant d’autres analyses du film allant dans le même sens) permet notamment de rendre compte du caractère historique des catégories, dont l’ancrage social précède et dépasse le cadre fictionnel. Voir également la saillance que les origines de Ben prennent dans la critique française (4.3.).

film en noir et blanc à une époque où la cinématographie avait largement adopté la couleur. Dans les différentes publications, cette dernière question est tantôt expliquée par une restriction budgétaire, tantôt par une recherche esthétique consciente de Romero. Les critiques rejetant le film (par exemple Vincent Canby du *Washington Post* ou Lee Beaupre de *Variety*) voient le noir et blanc comme le manque de moyens de l'équipe, et une preuve supplémentaire de son approche non professionnelle au médium. En revanche, si le film est considéré comme un puissant renouveau générique, véhiculant de surcroît des messages, le même noir et blanc se transforme en une position artistique. C'est ainsi que Stein écrit :

Romero was offered a budget for colour; he preferred shooting in black and white; the result is a flat murky ambiance which is perfect for the ramshackle American Gothic landscape where the events occur²²⁶.

Connaissant les conditions de tournage (voir chapitre 1), il est plus probable que le choix du noir et blanc ait été une question de contraintes financières²²⁷. L'investigation ne se focalise cependant pas sur les circonstances réelles de la réalisation du film, mais sur ce qu'une médiation critique fait de lui. Ainsi, après avoir présenté la préférence pour le noir et blanc comme revenant à Romero, c'est également à lui que Stein attribue l'évitement judicieux des clichés génériques. C'est encore Romero qu'il cite à la fin de l'article pour établir une corrélation, troublante selon le critique, entre les personnages du film et les figurants du tournage (voir *infra*).

²²⁶ Dans sa recension de décembre 1970 le critique du britannique *Films and Filming* considérera également le choix du noir et blanc comme délibéré (III.37.). Cinq ans après ces deux publications, l'Américain Stuart M. Kaminsky écrira dans *Cinefantastique* : « Black and white is particularly appropriate for the film, because it both evokes the aura of cinema vérité during the daylight scenes, and reminds us of the horror of the Universal horror films of the 1930s and 1940s in the night scenes » (III.50.). L'historien de cinéma inscrit clairement le noir et blanc utilisé dans *Night* dans la tradition du médium (et non pas d'un genre uniquement), légitimant ainsi sa forme expressive.

²²⁷ A la question du journaliste dans une interview de 1972, demandant expressément si le choix de tourner le film en noir et blanc était intentionnel, Romero répond que l'option était budgétaire (Williams, 2011 : 12). Dans une autre interview, publiée une année plus tard dans le *Cinefantastique* (*ibid.*, p. 25), Romero répète : « I don't know what I would have done had the money been available. The decision to do it in black and white was budgetary, in answer to that question which everyone asks ». L'intentionnalité recherchée par les journalistes et critiques de cinéma se retrouve ainsi formulée dans la réponse du réalisateur. Romero (re)donnera cette même explication budgétaire dans, entre autres, Russo (1985). En 1969, dans l'une des premières interviews sollicitées par un magazine de cinéma – *inter/VIEW* – Romero avait cependant dit que le choix de noir et blanc était intentionnel (Williams, 2011 : 4). Les réponses du réalisateur données à l'équipe d'*inter/VIEW* font comprendre qu'il était visiblement étonné et flatté par l'attention accordée au film, ce qui aurait pu influencer de la sorte sa réponse sur les moyens, mais surtout les intentions derrière le projet.

« Auteur » n'est cependant pas le seul interprétant configurant la lecture que Stein fait du film. Deux autres éléments participent à l'articulation du compte rendu : celui d'un film américain et celui des destinataires de l'article. Leur extériorité à la société états-unienne transparait le plus ouvertement dans le passage où Stein compare les scènes de dévoration des mains humaines par les goules aux hamburgers, ajoutant que toute personne ayant un jour déjeuné dans un drugstore américain pourrait plus facilement supporter ces séquences. Une autre comparaison visuelle liée aux États-Unis est faite par lui via le terme *American Gothic*, qui peut à la fois se référer au sous-genre littéraire et cinématographique (notamment les paysages du studio Universal des années 1930) et au célèbre tableau de Grant Wood (1930), dont la ferme partage des similitudes avec celle de *Night*. Ces deux références à la société américaine (drugstore et paysage) sont de l'ordre iconique, facilitant la visualisation d'un monde filmique. Stein fera un autre usage de la catégorie nationale, la situant cette fois thématiquement dans le film, mais dont le lien ininterrompu avec la société américaine globale fera d'elle une représentation symbolique.

The climax is a lively *morceau de bravoure* – an unpleasant WASP *paterfamilias* has discovered that his daughter has risen from the dead and is devouring her mother in the cellar. At that very moment, the ghouls finally break through the front door and the ingénue is seized by her own brother, from whom she had been separated since the first reel. He is now a drooling ghoul. The American family is really in trouble.

Alors que les premiers critiques américains, ainsi que le rapport de censure britannique, mettaient l'accent sur la scène du matricide, retenue par le reporter de *Variety* comme l'apogée de l'insoutenable, Stein ne la mentionne même pas – la fille mangeant déjà sa mère sans que nous ne connaissions les circonstances de sa mort. Il s'avère cependant que Stein a renversé la séquentialité des événements. En effet, au sein du récit c'est la mère qui surprend la fille en train d'engloutir le bras du père, tué par Ben dans une scène précédente. Cette petite confusion entre les personnages permet de comprendre que le centre d'attention du critique dépasse le niveau dénoté des scènes ayant bouleversé ses confrères newyorkais. Dans les deux lectures, les catégories sociales repérées au sein du récit sont substantiellement les mêmes, ayant nécessairement un ancrage social qui englobe l'univers fictionnel (parents, enfants). Ce sont les approches, hétéronome ou autonome, adaptées à l'œuvre par les journalistes qui modifient leur signification. Dans les publications abordées précédemment (chapitres 2 et 3), la jubilation ou le refus provenaient de la même

source : l'interdit. Les scènes étaient remarquées pour leur aspect transgressif, faisant ressortir la dimension éthique du vivre ensemble. En revanche, dans *Sight and Sound*, le film est traité comme l'expression poétique d'un réalisateur. Partant, si les transgressions du matricide ou du cannibalisme sont toujours visibles comme telles, leur appréhension en tant qu'intentionnalité artistique les déplacent sur un terrain interprétatif.

Au sein du récit, rien n'est dit sur les origines de la famille des Cooper. L'identification du père par Stein en tant que WASP (White Anglo-Saxon Protestant) permet de faire de lui le prototype d'une catégorie exclusivement états-unienne, à connotation souvent péjorative²²⁸. Couplés avec le *paterfamilias*, les deux termes véhiculent l'idée de la domination traditionnelle du mâle blanc. Les personnages restants – mère, enfant, frère et sœur – sont nommés individuellement en tant que catégories dans leurs rapports réciproques au sein de la narration (et non, par exemple, par leurs prénoms). Ensemble, ils forment la collection famille. Or, en les assimilant à une catégorie nationale collective – « la famille américaine a vraiment des soucis » – Stein transpose leurs agissements meurtriers immédiatement perceptibles vers un sens allégorique. La particularité expressive de quelques personnages fictifs se trouve amalgamée avec le cadre général de la réalité sociale (Legros *et al.* 2006 : 196). Ce que le critique suggère ici, car la nature des « soucis » reste opaque, sera explicité par d'autres comme la mise en scène désenchantée de la désintégration des liens familiaux (traditionnels) dans un climat de bouleversements sociaux²²⁹.

²²⁸ Dans la recension publiée en septembre 1970 dans *Positif* (voir 4.3.), son auteur décrit le père comme un « monstre de bon sens et d'égoïsme », et qualifie les Cooper d'une famille de bourgeois, une catégorie immédiatement compréhensible pour un lectorat français.

²²⁹ Inspirés ou non par la recension de *Sight*, de nombreux commentateurs à venir considéreront la question familiale avec un certain consensus. Dans sa longue analyse du film, Dillard (*op. cit.*) citera Stein à plusieurs reprises, sans toutefois l'évoquer dans sa propre réflexion sur la représentation de la famille dans *Night* (les liens d'amour familiaux conduisant à la mort). Voir également Kaminsky (*op. cit.*), qui parlera de la désacralisation de la notion conventionnelle de la famille. L'article rétrospectif de Hoberman dans le *Village Voice* le 13 janvier 1982 (le même auteur qui publiera une année plus tard un ouvrage consacré au phénomène des *midnight movies*, *op. cit.*) établira un lien explicite et direct entre les thèmes du film et « l'hystérie sociale de 1968 » (III.61.). Cette thèse sera également développée par Wood ([1979] 1986), pour qui le film fait « une analyse de la famille nucléaire américaine typique » (p. 115), et Waller (1986), directement inspiré par Wood. La réflexion de Newman (2000) portera sur le climat général qui régnait aux États-Unis à la fin des années 1960 dans lequel il inscrit l'apparition de *Night* et sa représentation des liens familiaux. La corrélation entre l'époque et le traitement de la famille dans *Night* est également établie dans (Fallows & Owen, 2008) et Hervey (2008).

L'articulation entre film américain et intentionnalité de son auteur est finement menée par Stein à la fin de l'article. Cela lui permet d'établir un autre lien métaphorique entre le monde fictionnel et la réalité états-unienne contemporaine. Après avoir mentionné les écarts génériques et l'audace des scènes familiales de dévoration, il cherche les raisons de « notre investissement » dans un récit pareil. Il les trouve dans un « entretien récent avec Romero »²³⁰ :

Most of the people were actually from the small town we shot in...we had quite a bit of co-operation from people here in the city – the police and city fathers ...happy to have guns in their hands.

Le fait que ce ne soient pas des acteurs professionnels, mais des citoyens et policiers ordinaires qui jouent dans le film ne constitue pas la seule raison pour laquelle le spectateur se trouverait si impliqué dans ce récit. En cherchant à comprendre la véritable identité des personnages, c'est-à-dire ce qu'ils représentent, Stein renforce la résonance avec le vécu contemporain américain par un vocabulaire contextuel lié à la guerre du Vietnam.

Who are these ghouls, who are these saviours, all of them so horrifying, so convincing, who mow down, defoliate and gobble up everything in their path?

Pour comprendre l'assimilation ainsi faite entre les goules et la troupe de sauvetage, il faut reprendre le synopsis que le critique fait du film. Il y mentionne que le seul survivant est un homme noir qui se fait tuer non pas par les cadavres réanimés, mais par la police, ses « sauveurs » – en mettant ce mot entre guillemets. La garde civile ferait ainsi preuve d'une même voracité, appuyée par la citation de Romero, que celle des monstres qu'elle est venue abattre²³¹. Quant au verbe « defoliate », qui attirera particulièrement l'attention des critiques, son sens est double. Le premier décrit la défoliation d'un arbre ou d'un buisson. Dans son article

²³⁰ Stein ne mentionne pas la source de l'entretien, mais l'extrait qu'il cite provient du même numéro d'*inter/VIEW* de 1969 où figurait l'élogieuse recension du film (Williams, 2011 : 3-7).

²³¹ En décembre 1969, le critique du new-yorkais *Village Voice* avait qualifiés les tueurs de Ben de « monstres de tous les jours, ses ennemis naturels – les flics et les culs-terreux de Pittsburgh » (III.27.). Le même critique avait entendu la chanson *Ol' Man River* à la fin du film (voir 2.3.), faisait du personnage de Ben une figure de la discrimination raciale. C'est l'une des premières recensions états-unienne à caractère herméneutique, et à attribuer à Romero le statut d'auteur en le comparant à l'univers hitchcockien.

Night of the Living Dead : A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era, Sumiko Higashi (1990 : 182) emploie ce verbe dans son sens premier :

Although much of the surrounding landscape appears stark and defoliated, we learn, ironically that it is Sunday, the first day of Daylight Saving Time.

Or le texte de Higashi consiste à établir un lien thématique entre la couverture médiatique de la guerre du Vietnam et l'iconographie de *Night*. Cela nous amène au second sens de « defoliate », celui à travers lequel le verbe sera compris par les confrères contemporains à Stein. Les défoliants étaient utilisés par l'armée américaine pendant la guerre du Vietnam en tant que tactique chimique consistant à dépouiller le terrain de végétation pour empêcher à l'ennemi de se cacher (ce qui indirectement a entraîné des pertes de vie humaines)²³². La signification contextuelle du terme en tant que stratégie de guerre est renforcée par Stein grâce à une autre référence au conflit vietnamien. Pour comprendre la vraie identité des goules, il cite un passage du film où le présentateur du journal télévisé informe la population que les créatures semant la terreur sont « des personnes ordinaires, mais qui se trouvent dans une sorte de transe ». Stein en conclut :

Many of these ordinary people, in all the trance-like security of their “silent majority” can be seen these days, afternoon at 2.30 and evenings at 8, clutching hard tickets and cramming their popcorn in front of a large Broadway screen where Fox’s *Patton* is doing landoffice business.

C'est en s'appuyant sur les propos du réalisateur concernant l'identité des figurants que Stein mène son cheminement interprétatif allant du dedans fictif au dehors historique national prévalant sur le premier. Au sein du film il discerne ainsi deux catégories de « personnes ordinaires ». D'un côté il y a la garde civile jouée par

²³² Dans le film, c'est le terme « search and destroy », qui faisant également partie du vocabulaire issu du conflit vietnamien, qui est utilisé dans les scènes où la garde civile parcourt la campagne pittsbourgeoise à la recherche des cadavres réanimés. Ce vocabulaire avait été compris par de nombreux commentateurs du film dans son sens « vietnamien » : « The whole perspective of the film now drastically switches to a huge search-and-destroy operation being conducted by the local Sheriff and his posse. Their complacent jargon as they move through the landscape, shooting and burning, immediately invokes similar operations in south-east Asia. “They go up pretty easy,” says the Sheriff with satisfaction as another writhing body is immolated » (Pirie, 1977 : 145). Voir également Waller, (1986) ; Ryan & Kellner (1988) ; Higashi, (1990) ; Lowenstein, (2005) ; Hervey, (2008) ; Bétan & Colson, (2009). La référentialité immédiate entre l'iconographie de *Night* et les images médiatiques sera posée comme évidente par le critique des *Cahiers* (voir 4.3.). Une référence explicite à la guerre du Vietnam sera faite par le critique de *Positif* (voir 4.3.).

les pères de famille « heureux d'avoir un flingue entre les mains », qui représentent l'establishment, de l'autre il y a les goules, que le critique assimile à la majorité silencieuse des spectateurs²³³. Le paragraphe conclusif de Stein permet de comprendre qu'il se réfère ainsi aux spectateurs américains, puisqu'il décrit le comportement de personnes observées par lui sur Broadway²³⁴. Se servant de catégories internes au récit le critique met en place une métaphore s'appuyant sur les tensions traversant la société américaine entre les mesures répressives du gouvernement envers ceux qui expriment leur mécontentement (les « sauveurs » de Ben) et l'incitation du même gouvernement au conservatisme et mutisme politique. « Le secret de notre engagement » soulevé plus haut par le critique logerait ainsi dans la fragile frontière entre les horreurs représentées et les horreurs de l'actualité contemporaine.

Patton (Schaffner, 1970), cité par Stein dans la dernière phrase de l'article, est un récit biographique sur le général George S. Patton commandant l'armée américaine durant la Seconde guerre mondiale. Parmi tous les films projetés à

²³³ Lors d'un discours télévisé diffusé le 3 novembre 1969, une année après son élection, le président américain Richard Nixon s'adresse à la nation en introduisant l'idée des retraits des troupes américaines du sol vietnamien tout en critiquant ses concitoyens, désignés comme très visibles mais néanmoins minoritaires, ayant ostensiblement remis en question la politique menée par Washington au Vietnam. Il conclut son discours en appelant la grande majorité silencieuse des Américains à continuer à le soutenir dans le combat menant à terme le projet de paix (Nixon, 2008 : 170-190). Nixon appelle ainsi à la loyauté des vrais patriotes envers le pouvoir.

Grant (2008 : 81) s'aligne sur le parallèle établi par Stein entre les morts-vivants et la majorité silencieuse, en ajoutant toutefois qu'une telle lecture « dépend tout d'abord d'une sensibilisation aux attentes génériques et à la manière dont elles sont contrecarrées, et ensuite, des réflexions du spectateur concernant ces subversions génériques et de ses propres réactions à leur égard » (ma traduction). Une explication du succès de *Night* en termes génériques n'est cependant pas suffisante pour comprendre l'établissement de liens thématiques par Stein. Le regard du spectateur historiquement ancré dans un monde dépassant et englobant l'univers filmique doit également être pris en compte. Pour Ryan et Kellner (1988 : 181), les zombies de Romero changent de signification avec chaque film : « during the Nixon era, the Dead suggest the "Silent Majority", who blindly follow conservative leaders ». Les auteurs présentent les métaphores au sein des récits romériens comme les réponses aux questions qu'ils se posent implicitement en amont en mobilisant le contexte historique de la production comme sa ressource explicative. Cette opération confronte l'œuvre à une époque tout en gommant la médiation du travail interprétatif du spectateur qui mobilise ces mêmes ressources.

²³⁴ Que le film soit projeté sur Broadway, au cœur de New York, permet en outre de comprendre que sa distribution avait été modifiée. Pour la question de la distribution initiale du film, voir chapitre 1 ; pour la nouvelle distribution, voir chapitre 5.

Le second élément permettant de comprendre que Stein avait vu *Night* aux USA est lorsqu'il se prononce sur « l'architecture admirable du film » que « toute coupure abîmerait ». Or, le film avait bel et bien été censuré en Grande-Bretagne, comme le confirme le rapport du British Board of Film Censors (voir chapitre 3), ainsi que George Romero dans une interview de *Cinefantastique* en 1973 : « *Living Dead* got an X rating in Great Britain because they take violence into account as much or more than morality when rating their product over there » (Williams, 2011 : 28). La censure de *Night* en Grande-Bretagne est également confirmée dans Kane (2010 : 83).

Broadway à côté de *Night of the Living Dead*, il paraît peu probable que sa mention soit due au hasard. Ce long métrage permet à Stein de faire une dernière référence aux conflits armés. C'est ainsi que ce titre sera compris par Dillard ([1973] 1987 : 16). Dans ses commentaires du compte rendu de *Sight*, l'auteur sera en effet sensible à la coprésence de ces deux films. Selon lui, *La Nuit* serait pour Stein une version exagérée de la violence et de l'horreur représentées dans *Patton*. L'auteur estime cependant qu'en voyant en *Night* des connotations politiques contemporaines, Stein réduit sa portée herméneutique à une simple contextualisation :

In other words, he [Stein] explains the film, as his use of defoliate is intended to indicate, in terms of the familiar political rhetoric of the later 1960s and thereby sells the film short (*ibid.*).

La lecture syntaxique que Dillard fait de *Night* se centre autour du thème universel de la vie et de la mort. Ce sont cependant celles initiées par *Sight and Sound* et la critique française qui domineront les interprétations à venir. A partir du moment où le contexte géopolitique des États-Unis de 1968 devient l'interprétant permettant de saisir les messages logés dans le film – allant du conflit vietnamien à l'oppression patriarcale, raciale et capitaliste, d'autres significations semblent s'écarter des probables herméneutiques. Leur apparition dans d'autres contextes énonciatifs et historiques reste cependant toujours possible (ce point sera abordé dans la conclusion du présent travail).

Au début de son article, Stein présentait le succès progressif de *La Nuit*, après le mépris initial à son égard, comme une énigme à laquelle il cherchait la réponse. Il la trouve dans la correspondance entre ce que le film met en scène et ce que l'actualité des États-Unis, indépendante du critique, montre. De même, l'accueil favorable désormais réservé au film « dans des revues sérieuses » et « son apparition sur plusieurs listes des meilleurs films de l'année » sont présentés comme ses observations impartiales. Sont également formulées comme un constat objectif les références externes posées par Stein, gommant ainsi le caractère médiateur que son propre travail interprétatif constitue. Tout se passe comme si le puzzle était résolu par le film lui-même, moyennant qu'il soit considéré comme une représentation d'une réalité qui lui est extérieure. Or, c'est précisément en tant que médiateur que Stein, publiant sa recension dans une « revue sérieuse », participera à donner une

direction herméneutique à *La Nuit des Morts-vivants*. La médiation de ses confrères français ira dans cette même direction²³⁵.

4.3. La réception française

Dans l'introduction du chapitre je distinguais deux niveaux d'analyse le structurant. Le premier concerne les différences interprétatives entre les continents ; le second porte sur l'intertextualité de certains comptes rendus critiques. A la différence de la recension de *Sight and Sound*, la réception française est rarement citée avec exactitude dans les publications ultérieures. C'est ainsi que l'évaluation du film dans les *Cahiers du Cinéma* peut souvent passer pour une critique positive. La déformation de son jugement pourrait partiellement s'expliquer par la barrière linguistique entre la France et une littérature très majoritairement anglophone au sujet de *Night of the Living Dead*. Il semblerait également que la citation entre les critiques tient moins à la rigueur qu'à la réputation de certains confrères et supports. Par le fait de présenter, comme l'a souvent fait Romero, la critique française en général comme une référence possédant une plus-value de pouvoir symbolique plutôt que comme une source d'information précise, il en résulte une fortification du caractère mythique de la « découverte » herméneutique de *La Nuit des Morts-vivants*.

Chronologiquement, la critique du film publiée en mars dans la revue française *Cinéma 70* (III.31.), éditée par la Fédération Française des Ciné-Clubs, précède les publications de *Sight* et des *Cahiers*. Dans mon corpus elle n'est citée qu'une fois, dans l'étude menée par Le Pajolec (2007 : 159) sur la réception française de *La Nuit*. La posture énonciative de ce dernier, tenant implicitement les films de George Romero consacrés aux morts-vivants pour un cinéma engagé, lui fait estimer que « la référence au Vietnam » du critique de *Cinéma 70* reste « allusive ». Roland Lacourbe,

²³⁵ Pour Nathalie Heinich (2008), l'approche interrogative à l'égard d'un objet artistique conduit à sa mise en énigme. « Poser l'existence d'un mystère, c'est pouvoir ensuite s'en rendre maître en y appliquant des mots et du sens » (p. 24). Le discours ne se porte alors plus sur l'objet lui-même (sa qualité et sa valeur dans l'histoire de l'art), mais sur l'expérience qu'il permet de vivre à travers son pouvoir métaphorique. Il est vrai que Stein aborde le film comme une question à la quelle il cherche une réponse. Cependant, sa mise en énigme est instiguée par la visibilité de plus en plus prononcée de *Night*, et donc par des mécanismes que le critique ne maîtrise pas. Que son texte contribue à prolonger cette visibilité est en revanche indéniable.

ayant signé l'article, est effectivement moins explicite que son collègue de *Sight* dans les liens qu'il établit entre le contenu filmique et la réalité contemporaine. La guerre du Vietnam devient alors une thématique avec laquelle Le Pajolec remplit cette lacune, se servant de la référence historique la plus répandue dans l'interprétation de *Night*.

A la différence de Stein, qui cherche à comprendre comment un film aussi mal reçu au départ puisse jouir d'une reconnaissance progressive, Roland Lacourbe de *Cinéma 70* ne fait pas état de la genèse du film. Il se focalise uniquement sur l'œuvre en tant qu'objet autonome d'évaluation. Si sa formulation des références externes au film est plus subtile, il rejoint le critique de *Sight* en présentant sa propre vision comme une expérience collectivement partagée. Stein parle de « *notre* engagement » envers le film. De façon similaire, Lacourbe écrit : « le réalisme inaccoutumé, la violence souvent insupportable des images assimilables à la technique de reportage, suggèrent à *nos sens* des réminiscences terribles et bien réelles » (mes italiques), ajoutant que les scènes à caractère anthropophage « sont empreintes d'une résonance bien contemporaine ». Tout comme Stein, Lacourbe discerne au sein de *La Nuit* deux catégories antagonistes : la garde civile – « les représentants insensibles et corrompus d'une société décadente », et les morts-vivants – « le peuple des éternelles victimes que leur terrible condition ravale au rang de bête féroce ». Entre les deux se trouve le personnage de Ben, dont la couleur de peau « accentue encore cette condition de paria ». Lacourbe compare son sort au dernier survivant humain de *Je Suis une Légende*²³⁶ : ses qualités héroïques et nobles ne seraient « plus qu'une légende dans un monde déchiré » entre ces deux groupes opposés. Au final, ce film serait une « transposition symbolique d'une actualité brûlante » et une « satire culturelle, sociale ou idéologique » au même titre que « *Planète Interdite* [Wilcox, 1956], *Them* [Douglas, 1954], *2001* [Kubrick, 1968] ».

²³⁶ Lacourbe introduit sa recension en citant une phrase de l'auteur du roman, Richard Matheson : « Le concept de « normalité » n'a jamais de sens qu'aux yeux d'une majorité ». Dans mon corpus, c'est le premier critique à comparer le film à cet ouvrage. Sa critique montre en outre qu'il s'agit d'un connaisseur de l'horreur et de la science-fiction. D'après Menegaldo (2001 : 66), parmi les revues critiques françaises, *Cinéma* s'intéressait plus tôt que les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* au cinéma fantastique, consacrant en 1957 « un numéro spécial au genre avec, en couverture, le masque de Lon Chaney junior en loup-garou ».

Très éloignée des premières critiques américaines de *La Nuit*, qui s'articulaient autour de ses dimensions iconique et indicielle, celle de Lacourbe ne s'attarde pas sur les éléments sémantiques du film – les détails du récit, les liens entre les personnages (les résumant à « une violente critique de mœurs »). Sa préférence va très clairement à ses éléments syntaxiques (Altman, 2009), et aux apports possibles d'une telle narration au genre fantastique « appelé à devenir très prochainement, tout comme la littérature de Science-Fiction, le plus spécifiquement apte à traduire les préoccupations morales de l'homme du XX^e siècle ». Se tenant aux grands traits syntaxiques que le film dégagerait, le critique peut ainsi transférer immédiatement la violence des images sur le plan symbolique. Le renouveau générique, clairement identifié par Lacourbe dans *Night*, tiendrait à un présupposé, celui même qui façonne son regard du film et le jugement qu'il en fait, à savoir l'évidence du caractère allégorique des récits fantastiques et leur capacité à porter un regard critique sur le monde.

Les publications de *Sight and Sound* et de *Cinéma 70* traitent l'œuvre comme la représentation d'une réalité qui la dépasse. La différence se situe dans la puissance de connexion qu'elles établissent à une réalité précise. Stein mettait l'accent sur la catégorie nationale des États-Unis, l'accompagnant d'une lecture ciblée. Son homologue français, situant le récit « à une époque indéfinie », propose une interprétation suffisamment vague pour que tout lecteur et spectateur potentiel puissent trouver dans leur propre vécu les correspondances à « l'actualité brûlante ». Le degré d'ouverture ou de fermeture des possibles herméneutiques appliquées au film n'est par conséquent pas le même. L'approche des deux auteurs se distingue également dans le rapport qu'ils entretiennent avec leur propre lectorat. Stein pose un interprétant qui guide la compréhension de façon plus déterminée que ne le fait le critique français.

Peut-être est-ce pour cette raison que ce sont les critiques de *Sight* et des *Cahiers* qui ont été comprises comme étant plus thématiquement explicites, et qui par conséquent ont eu un impact plus grand sur les lectures ultérieures du film (hormis la réputation internationale desdits magazines). En posant les premiers jalons, parus comme étant relativement univoques, elles ont ouvert la brèche à une capture contextuelle du film donnant lieu à un consensus sur son caractère métaphorique et propulsant la naissance d'exégèses plus détaillées.

Si la citation inexacte de la recension publiée dans les *Cahiers du Cinéma* est courante dans les publications anglophones, elle se retrouve également dans la littérature francophone. Voici comment l'auteur d'un article consacré aux échanges critiques entre la France et les États-Unis au sujet du cinéma fantastique évoque l'intérêt croissant de cette revue pour ledit genre :

Les *Cahiers du cinéma* vont rester longtemps réfractaires au cinéma fantastique, ne publiant que des notules dédaigneuses, voire franchement méprisantes. [...] L'attitude des *Cahiers* évolue en raison de l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes. L'un des films phares est *Night of the Living Dead* réalisé en 1968 par George Romero. Ce film à très petit budget passe quasiment inaperçu par la critique, mais Serge Daney lui consacre dans le numéro 219 (avril 1970) une longue notule qui souligne l'originalité de l'entreprise et son efficacité, tout en déplorant « l'indigence et la maladresse » de la mise en scène (Menegalo, 2001 : 67).

L'auteur affiche la même volonté que ses collègues anglophones de montrer que c'est grâce à son « discours subversif » que le film, « produit en pleine guerre du Viêt Nam » (*ibid.* p. 68), parvient même à convaincre les revues les plus réticentes vis-à-vis d'un genre mineur. Il ne mentionne cependant pas, dans ce contexte, la critique du film publiée dans *Cinéma 70*, *Positif* et *Image et Son*, tout en les mobilisant au sujet d'autres films fantastiques contemporains de *Night*. De même, le résumé qu'il fait de la recension de Serge Daney n'est pas fidèle à son contenu (III.32.). En effet, la critique des *Cahiers* conclut l'article en estimant que le film est « fort maladroitement fait et joué et parfaitement inefficace quant à la peur ». Menegalo omet surtout la dénonciation herméneutique que Daney fait de Romero : la seule leçon que le critique tire du film est d'être trop lâche pour aborder ouvertement des problèmes de la discrimination raciale en les masquant sous une intrigue surnaturelle.

Le raccourci analytique de Menegalo, encapsulant la signification entièrement dans l'œuvre, ne permet pas de saisir la négociation circonstancielle entre un contenu filmique et son destinataire. Une lecture attentive de l'article de Daney permet en revanche de montrer de quelle manière celui-ci rend le film intelligible. Ce sont les scènes finales du film qui sensibilisent le regard du critique. Cela lui permet d'inscrire sa totalité dans un cadre thématique annoncé par la chute, mais négligé, d'après lui, tout au long du récit. Ainsi, l'abattage erroné d'« un noir (Ben), âme et organisateur de la résistance » par la garde civile passerait pour « humour noir et dérision si, aux

plans suivants, des photos de son cadavre n'occupaient pas la une des journaux, photos d'un mort-vivant exemplaire ». Cette fin nous contraint « de nous interroger sur le vrai sujet du film qui n'est évidemment pas les morts-vivants, mais bien le racisme ».

Il convient de préciser qu'au sein de la narration, la radio d'abord, et ensuite la télévision sont les moyens permettant aux protagonistes barricadés à l'intérieur de la ferme d'être renseignés sur les événements se déroulant sur le territoire national. En revanche, les dernières images du film – qui sont des photogrammes granulés montrant le déplacement du corps de Ben depuis la maison vers le feu où d'autres cadavres sont brûlés – ne s'inscrivent dans aucun cadre permettant de les identifier avec certitude comme des articles de journaux²³⁷. Pour Daney leur provenance ne fait pourtant aucun doute. Voyant dans ces images une couverture médiatique d'un homme noir abattu par des hommes armés, les réflexions du critique qui en découlent portent sur la question « des simples différences qui existent entre les hommes », qui ne sont pas propres à l'univers filmique proposé par Romero, mais s'inscrivent dans une logique socialement informée. Ce qui est par conséquent reproché à *La Nuit* est que « non seulement, il n'est jamais fait mention dans le film du racisme, mais [qu'] aux moments des heurts les plus violents entre Ben et Cooper (blanc et ignoble), il est proprement invraisemblable que ce dernier ne se laisse pas aller à des insultes de caractère raciste »²³⁸. Les liens fictionnels entre les personnages ne sont pas perçus comme détachés d'une contrepartie réelle sur laquelle ces liens reposent, et manquent par conséquent de crédibilité²³⁹. Ayant saisi le cœur de l'intrigue, Daney estime que le recours du réalisateur à un ennemi imaginaire (les morts-vivants) est un simple moyen d'éviter un débat de société.

²³⁷ A titre comparatif, cette partie de la narration utilise la même technique de juxtaposition d'images fixes que celle employée dans *La Jetée* (Marker, 1962), un moyen métrage entièrement monté comme une projection des diaporamas.

²³⁸ A ce sujet, Ben Hervey écrit : « The sincerity of the Image ten's colour-blind casting cannot be doubted, but they could hardly have been naive enough not to realise that viewers would read a great deal into Ben's blackness : race was on everyone's mind. Refusing to "make a point out of the "back guy"" inevitably became a statement in itself, and several critics thought it deliberately implausible that Harry never mentions Ben's race, even in bitter rows », (*op. cit.* p. 45).

²³⁹ « Quelle que soit sa « matité » par rapport au reste de l'histoire, l'informant (par exemple l'âge précis d'un personnage) sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste, et à ce titre, il possède une fonctionnalité incontestable, non au niveau de l'histoire, mais au niveau du discours » (Barthes, 1966 : 11). Pour le critique des *Cahiers* la référentialité aux rapports sociaux réels manque clairement aux personnages du film. Pour cette raison, il considère comme incohérent que la fin du récit serve « de réponse à une question qui n'a pas été posée ».

Tout comme ses confrères de *Sight* et de *Cinéma*, Daney donne à son regard une portée collective – il n’interprète pas les images de la fin du film à sa guise, mais les pose comme une évidence objective qui se présenterait à n’importe quel spectateur potentiel. Le sens qu’elles acquièrent dans son jugement de l’œuvre repose sur une ressource implicite qui les rend thématiquement pertinentes. En témoigne par exemple l’usage de la catégorie « noir » pour décrire un personnage dont le prénom n’est mentionné qu’entre parenthèses. Une forme de causalité rétrospective est établie entre ses origines ethniques et sa mort²⁴⁰. Alexandra Raengo (2004) consacre une analyse au caractère référentiel de la présence iconique de Ben en montrant comment les images de son traitement par la garde civile permettent de saisir leur portée historique à la lumière d’une iconographie de la couverture médiatique des lynchages et des luttes pour les droits civils de la population afro-américaine. Le recul temporel de trente ans l’incite à thématiser un certain nombre d’éléments que Daney mobilise de façon tacite dans sa compréhension du film :

Black skin is a signifier which unavoidably triggers a chain of significations and figurative interpretations while its literality can never be fully transcended. In other words, since the primary marker of racial difference is visual – black skin – its signifier is always to some extent *literal* because it institutes a visual distinction even *before* triggering any cultural or ideological connotations. [...] In *Night of the Living Dead* the inscription of race (as a cultural, ideological, political and especially historical category) into the skin is made explicit only at the end of the film, with the evocation of the Civil Rights imagery. This suturing of race onto the skin has a double outcome: it provokes the *resolution* of the “tremor” produced by the presence of a black actor within a text that up to that point has not consistently addressed racial identity, and yet it causes the *dissolution* of the film’s textuality – now unable to contain or normalize the chain of significations triggered by race – onto historical referentiality (Raengo, 2004 : 542).

La distinction visuelle évoquée par Raengo menant à une « différence raciale » politiquement connotée n’est cependant ni automatique, ni naturelle. Le caractère inévitable des significations liées à la couleur de peau noire le devient lorsque les

²⁴⁰ A ce titre, en 1975 le coproducteur de *Night*, Russ Streiner (qui joue le personnage de Johnny), raconte à un journaliste de *Cinefantastique* son expérience d’avoir visionné ce film à sa sortie en 1968 dans des quartiers noirs (III.50.). A la question sur la réaction du public afro-américain devant la mort de Ben, il répond : « You could hear murmurings of “Well, you know, they had to kill him off” and “Whitey had to get him away”. “He bought it from the Man” ». Les réactions rapportées par Streiner témoignent du caractère évident que l’inégalité de la distribution de pouvoir entre les Noirs et les Blancs représente pour ce public. De ce fait, l’abattage de Ben est perçu comme l’aboutissement conséquent du rappel à l’ordre des forces dominantes.

structures sociales font de la question ethnique une différence de traitement, une étrangeté à assujettir, un problème à combattre, et ainsi de suite. Les enfants décrits par Roger Ebert étaient affligés par la mort de la figure du héros, celui grâce auquel le mal aurait dû être vaincu. Pour eux, cela représentait une fin tragique mesurée à leurs habitudes canoniques et narratives (voir 3.3.). Le regard des spectateurs adultes, comme celui de Daney ou de Raengo, intègre une dimension supplémentaire aux images de l'incinération d'un personnage, désormais vu comme noir non seulement littéralement mais également comme une catégorie sociale très précise. Le caractère obligatoire d'une lecture rétrospective raciale du film dévoile en réalité le degré de connaissance d'un spectateur historiquement ancré :

Le plan ne se suffit pas à lui-même. Dès lors que rien n'indexe directement le lieu et le moment de ce qu'il capture. Il repose dès lors sur la compétence du spectateur à l'encadrer dans un horizon de familiarité, de reconnaissabilité et de compréhension. Cet horizon est dans ce cas, la trajectoire historique bien que cachée (parce qu'elle n'est pas à l'écran) de ce plan, c'est-à-dire ce qui anticipe et ce qui suit le moment précis de sa capture (Dupret et Klaus, 2010).

Daney, et Raengo après lui, voit les images de Ben comme des photographies de presse, celles par lesquelles nous « sommes contraints de nous interroger sur le vrai sujet du film ». C'est ce rapport à l'actualité qui « déclenche » ce que Raengo présente comme une connotation inévitable permettant une lecture thématique du racisme²⁴¹.

Le lien que Daney et Raengo établissent entre la figure de Ben et l'histoire des États-Unis est ce que Harvey Sacks appelait la maxime de l'observateur : si l'on voit une activité ou une émotion donnée comme étant liée à, faite ou ressentie par un membre d'une catégorie à laquelle cette activité ou cette émotion est liée par le sens commun, alors il faut la voir de cette manière (Francis & Hart, 1997 : 141). En d'autres termes, les liens entre les catégories des personnes et les actions, etc., écoulent d'un raisonnement socialement informé et basé sur l'habitude (dans le cadre

²⁴¹ Afin d'expliquer le caractère inévitable d'une lecture raciale de Ben, Samuels (1983 : 72) cite *The Real Majority : An Extraordinary Examination of the American Electorate*, une étude publiée en 1970 par Ben Wattenberg et Richard M. Scammon, pour montrer qu'entre 1963 et 1970, les sujets de politique interne les plus préoccupants pour les citoyens américains concernaient « les relations de race et la violence qui les accompagne ». Samuels explique le succès du film auprès du jeune public par ses références « abstraites et indirectes, mais néanmoins présentes » (*ibid.* p. 73) à la réalité contemporaine des États-Unis. La manière dont les critiques tentent d'expliquer le film à partir de l'attrait qu'il exerce sur le public profane sera abordée dans le chapitre suivant.

institutionnel des sociétés bureaucratiques ces relations sont formellement codifiées). Plus important, nous pouvons décrire à un tiers absent la scène ainsi observée d'une manière qui soit entendue comme plausible, correcte, c'est-à-dire socialement reconnaissable. Ricœur (1983 : 113) approfondit cette capacité pratique des membres d'une société à associer les personnes aux activités correspondantes en y ajoutant sa part symbolique, constituante. En effet, les actions humaines sont pour Ricœur dès toujours médiatisées par les symboles. « Avant d'être soumis à l'interprétation, les symboles sont des interprétants internes à l'action » (*ibid.*, p. 114) et fournissent par conséquent « les règles de signification en fonction desquelles telle conduite peut être interprétée » (*ibid.*, p. 115).

L'articulation symbolique, reposant sur un réservoir de sens socialement partagé, n'est jamais détachée des médiations historiquement ancrées. La mise en scène à l'aide des images fixes du traitement d'une personne noire – suspendue aux crochets de boucherie pour être déplacée sur les feux – contribue à la compréhension symbolique par le critique des *Cahiers* des actions dans lesquelles ce personnage est pris, et dont la force expressive *informe*²⁴² cette chute et via elle le récit entier. Avec l'introduction de ces images, Daney se rappelle d'un autre mode d'expression issu du médium de la photographie journalistique²⁴³. La signification du film émerge ainsi rétrospectivement : ces images fixes prennent leur sens à partir de la narration qui s'est déjà déroulée tout en lui donnant réflexivement son sens (Dupret et Klaus, 2010)²⁴⁴. Ayant sensibilisé le regard du critique, elles deviennent l'interprétant central de *La Nuit*, transposant le récit sur un plan allégorique.

²⁴² Dans le sens où la mise en scène et les éléments de l'intrigue concourent à mettre en forme les expériences et les savoirs du spectateur (Widmer, 2004 : 85).

²⁴³ Ryan et Kellner (1988 : 181) s'alignent sur cette interprétation médiatiquement informée : « The stills at the end of the film, which portray the posse using meat hooks to hoist Ben's body onto a bonfire, recall news photos of southern lynching parties ».

²⁴⁴ Inspiré de Karl Mannheim, Garfinkel nomme cette opération « méthode documentaire d'interprétation » (2007 : 152). Celle-ci découle du caractère réflexif de toute interaction. A titre d'exemple, « la relation entre proposition et contexte n'est pas seulement de dépendance, mais une relation réflexive. La proposition contribue à élaborer et à organiser le contexte dont elle dépend. La réflexivité est donc une forme de relation circulaire, d'élaboration réciproque entre proposition et énonciation. Le tout formé par l'énoncé et le contexte consiste en documents d'une structure de sens, structure de sens qui s'élabore dans le temps en dépendant et en identifiant ses documents » (Widmer, 1985a : 63). En sociologie, les réflexions autour de l'interdépendance du tout et des parties dans la constitution du sens ont notamment été développées en ethnométhodologie, qui doit beaucoup à la phénoménologie. Le philosophe Aron Gurwitsch nomme l'opération garfinkilienne les « constituants d'une contexture » (*Gestalt-contexture*), en précisant que les traits qui constituent un *Gestalt* « ne possèdent pas le même poids fonctionnel. Après que quelques notes d'un morceau de musique ont été

Heinich (2010) avait repéré chez les critiques européens une propension plus prononcée à lire les œuvres d'art comme des métaphores. La lecture que Daney fait du film confirme cette tendance. Cependant, tout en attribuant à la narration un statut allégorique, il la dénonce pour avoir opté pour la facilité en se cachant de la vérité des problèmes existants²⁴⁵. Nonobstant, les lectures entamées dans *Sight* et les *Cahiers* sensibiliseront les chercheurs américains qui poursuivront à leur tour l'approfondissent des thèmes ainsi frôlés. Si le pouvoir symbolique de certaines revues participe à lancer cette démarche herméneutique, il s'agit également de la plausibilité descriptive historiquement pertinente que ces premiers jets d'analyse de *La Nuit des Morts-vivants* constituent pour leurs lecteurs professionnels.

Je terminerai l'analyse avec la critique publiée en septembre 1970 dans la revue *Positif* (III.35.)²⁴⁶. Moins cité que les *Cahiers du Cinéma* dans la littérature anglophone, le vocabulaire employé dans *Positif*, se tenant au registre similaire de celui de *Sight and Sound*, poursuit la mise en place d'une interprétation privilégiée du film. Son auteur, Ado Kyrou, résumant *La Nuit* comme « un long cri de haine » voit en lui avant tout un « film politique ». Par quels moyens parvient-il à arriver à cette conclusion ? Il commence par dégager les différents personnages du film en les décrivant selon leurs caractéristiques respectives. Il y a la jeune fille « bigote » et son

jouées, un passage peut s'ouvrir qui donne au morceau son tour décisif. C'est avec ce passage décisif que le morceau prend son caractère et sa physionomie, les notes antérieures servant de prélude. Quand on écoute le morceau pour la première fois, les notes du prélude acquièrent leur signification véritable pour la conscience de l'auditeur après coup, quand elles ont déjà passé et que le passage décisif est joué. Il y a ici une réorganisation des phases passées d'une contexture à la lumière de la phase précédente » (1957 : 113. Auteur qui souligne). Ce passage permet d'éclairer la manière dont Daney et Raengo font une lecture rétrospective de *Night*. Le « poids fonctionnel » du traitement visuel du personnage de Ben empreigne très nettement la signification qu'ils font du récit global.

²⁴⁵ En accusant le film de ne pas aller au bout de ses convictions, dévoilées subitement à la fin, Daney semble défendre la même posture professionnelle à l'égard du cinéma qu'André Bazin, son collègue des *Cahiers* : « La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger, le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui le lisent, le choc de l'œuvre d'art » (Bazin, [1958] 1998 : 308-309).

²⁴⁶ La seule autre recension française de *Night* de mon corpus, publiée en septembre 1970 dans *La Saison Cinématographique – Image et Son* (III.36.), se tient uniquement à une évaluation générique – allouant la capacité du film à franchir les limites existantes du montrable. En cela, elle ressemble beaucoup aux premières critiques américaines (voir 2.3.). Sa particularité dans l'histoire de la réception de *Night* réside dans la comparaison de ses « scènes d'une violence chirurgicale à couper le souffle (ou l'appétit) » avec *2000 Maniaques* de Lewis (1965), dont les ressemblances et/ou différences seront établies beaucoup plus tardivement par la critique américaine (voir 2.4.). Pour Russell (2007) et Le Pajolec (2007) une telle comparaison ne rend pas justice au contenu de *Night*. Ce dernier, défendant tout comme Russell une lecture politique du film, écrit au sujet de la recension d'*Image et Son* : « Résumer *La Nuit* à la seule horreur, en le comparant par exemple au *Two Thousand Maniacs* d'Herschell Gordon Lewis, revient à lui refuser une autre intention que celle d'effrayer les spectateurs » (*op. cit.*, p. 157).

frère « agnostique », la famille bourgeoise et le jeune couple qui n'est pas encore « pourri ». Il y a enfin le jeune homme « sain » et « intelligent » qui « tient à la vie ». « Faut-il ajouter qu'il est noir ? C'est lui, qui dépassant la panique du bourgeois, prendra tout naturellement l'initiative et tentera jusqu'au bout de faire face aux monstres ». Comme son confrère des *Cahiers*, Kyrou remarque que lorsque le « bourgeois » couvre Ben « d'injures, le terme de « nègre » n'est jamais employé ». Daney tenait cet évitement de vocabulaire insultant pour improbable. Ici au contraire, le critique utilise ce même exemple pour constater avec emphase que « si rien n'est dit, encore moins souligné, tout existe ». Son interprétation consiste alors à déduire la signification sociale des figures fictionnelles mises en scène par le film.

Possédant cette « particularité » ethnique, Ben est laissé « seul face au monde » divisé de part en part par des « monstres », car l'organisation de la société lançant son « offensive » contre les morts-vivants est présentée comme étant particulièrement brutale :

Certes les militaires nient l'évidence : à savoir que leur expansion, camouflée sous des oripeaux scientifiques, est la cause de ce désastre, mais les habituels « chasseurs », sont de nouveau en piste. Eux, les lyncheurs, les pourchasseurs de sorcières : flics, magistrats, journalistes, « honnêtes citoyens », se défoulent en tirant sur les monstres qu'ils ont fait naître. Ils sont comblés : c'est moins dangereux qu'au Vietnam et tout aussi exaltant.

Comme Stein avant lui, Kyrou comprend le film à travers ses origines nationales. La formulation « les habituels « chasseurs » » évoque l'idée de l'histoire qui se répète. En effet, le critique plaque sur la garde civile des références historiques américaines liées au lynchage des Afro-Américains et à la période du maccarthysme de la première moitié des années 1950. A cela il ajoute un conflit militaire contemporain – la guerre du Vietnam. Au milieu d'une traque aux créatures fictives s'introduisent des références à la chasse des ennemis réels des États-Unis (les communistes) et des catégories socialement inférieures (les Afro-Américains). En dressant un tel portrait de cette société, faisant apparaître une monstruosité humaine, le critique poursuit :

Au petit matin, la horde des lyncheurs qui nettoie la région, tire sur le noir et le tue : on ne fait pas de différence entre les gibiers, on ne prend pas de risque : on tue.

Parmi les personnages énumérés plus haut, les seuls que le critique avait considérés comme « humains » étaient le jeune couple d'amoureux et Ben. Resté seul, l'abattage de ce dernier par des « lyncheurs », une catégorie fortement associée au traitement des Noirs dans l'histoire du pays, conduit le critique à conclure que « sous le couvert d'un film d'horreur, il s'agit d'un film politique qui se cache d'ailleurs bien mal ». L'horreur qu'il dépeint n'est pas « poétique », celle pouvant procurer « le délicieux chatouillement qui rassure tous les faux esthètes masochistes ». Elle est « atroce » parce qu'elle décrit de manière non idéalisée et réaliste une « possible réalité ». *La Nuit* parvient ainsi à peine à se masquer derrière une fiction générique. C'est précisément le faible déguisement du film en un film de genre, et son rapprochement plausible avec un monde réel potentiel qui bouleversent le critique et l'incitent à le qualifier d'« extraordinaire ». Ce que Daney voyait comme une manière de fuir un problème de société, est présenté par Kyrrou comme une critique politique à peine voilée mettant en scène la complicité meurtrière d'« honnêtes citoyens » et le nettoyage aveugle auquel ils sont capables de s'adonner avec jubilation. Par conséquent, *Night* n'est pas violent à cause de sa référentialité littérale aux tabous sociaux de l'anthropophagie ou du parricide, mais dans la possibilité qu'il suggère de vivre dans un monde de brutes humaines.

Frappé par la force expressive du message, le critique de *Positif* cherche à saisir en amont sa signification :

Ce film surprenant m'oblige à poser une question : qui est son réalisateur (et co-scénariste). M. Romero ? On dit que le film lui a échappé, que les intentions sont apportées par les spectateurs. Possible. Il est des cas étranges dans le cinématographe...

La présence de formulations vagues telles « on dit que » gomme la provenance des discours et le travail des critiques, et participe à vêtir le sens de l'œuvre d'une certaine aura mystérieuse (renforcée ici par l'expression « cas étranges »). Contrairement à certains collègues américains, Kynou n'invoque pas la figure de l'auteur pour condamner son travail ou demander des comptes sur la raison d'une telle violence. Au contraire, ébranlé par ce que l'œuvre communique réellement il exhibe une volonté de la comprendre à travers les desseins de son créateur. La perplexité du critique devant l'idée qu'un tel « cri de haine » ne s'exhalerait pas d'une intention consciente d'un individu témoigne de son rapport à l'art, le même rapport qu'entretenaient les critiques de *Sight*, *Cinéma 70* et *Cahiers*. Dans tous ces cas,

l'expression artistique n'est pas considérée comme une négociation interprétative entre un destinataire et une œuvre, mais comme une transmission transcendantale de messages par une création personnifiée (le registre interprétatif qu'Heinich nomme l'autonomie de l'œuvre).

Pour Le Pajolec, la citation ci-dessus « laisse entendre que le réalisateur n'assumerait pas forcément » une lecture politique de *La Nuit* (*op. cit.* p. 160). Il estime également que les références faites au Vietnam par *Positif* restent trop allusives, se résumant en une comparaison ironique entre cette guerre et « la violence des miliciens anti-zombies » (*ibid.* p. 159). Une telle posture oblique « illustre bien les résistances à la politisation des morts-vivants en 1970 » (p. 160). Dans son ouvrage, contemporain à celui du chercheur français, Hervey écrit au contraire que « les intellectuels britanniques et français avaient bondi sur ces thèmes sous-jacents » (*op. cit.* p. 21), et que « des publications intellectuelles telles *Sight and Sound* et *Positifs* avaient été particulièrement expansives » (*ibid.* p. 17. Ma traduction). Les deux chercheurs affichent ainsi un rapport différencié à l'implicite. La question est de savoir quel est le degré auquel des sous-entendus seraient suffisamment explicites pour être compris.

Dans sa conclusion, Le Pajolec (p. 160) considère que le caractère précurseur de *Night* était difficile à saisir pour les critiques contemporains :

Si à l'époque, la critique française ne manque pas totalement *La Nuit des morts-vivants*, elle s'avère cependant incapable de rendre compte *au présent* du tournant radical opéré par le metteur en scène de Pittsburgh : la politisation de l'esthétique gore. Sauf à tomber dans l'illusion rétrospective, cette incompréhension peut paraître légitime. Comment percevoir la rupture fondatrice introduite par une œuvre isolée et venue de nulle part ?

Sa propre posture consiste à tenir la signification politique du film, que la réception française n'avait pas su/pu percevoir avec clairvoyance, comme évidente. Cette « évidence » cache en réalité un processus discursif auquel sa propre publication participe. La mise en forme de l'expérience spectatorielle couplée avec des réflexions herméneutiques par les discours sur *La Nuit des Morts-vivants* contribuent de façon progressive et collective à élaborer un sens qui apparaît rétrospectivement inébranlable. L'intertextualité pratiquée par les critiques permet de saisir le caractère mouvant et collectif de l'interprétation d'une œuvre. La

particularité de toute formulation langagière tient à sa nature elliptique. Cela implique « l'impossibilité d'une interprétation exhaustive » (Widmer, 1989 : 97). Afin de remplir les lacunes inévitables du sens, les membres d'une société ont cette capacité d'y apporter des informations que Garfinkel nomme *ad hoc*, qui sont toujours contextuellement pertinentes²⁴⁷. Partant, ce que Le Pajolec tient pour des suggestions timides dans les recensions françaises, contenait assez d'éléments pour être intercepté et prolongé par d'autres commentateurs du film. Le caractère allusif des références faites dans *Sight*, *Cahiers* et *Positifs* n'a manifestement pas empêché de lancer la carrière herméneutique de *Night*. Afin de rendre compte de sa signification, telle que l'auteur la pose d'emblée comme étant là, il faut suivre de près la médiation des discours critiques en tant que dialogues intertextuels. Si les premières critiques herméneutiques du film restent suffisamment allusives pour laisser une certaine liberté interprétative à leurs lecteurs, la volonté affichée par Le Pajolec, Hervey, et bien d'autres auteurs, d'inscrire les messages de *La Nuit* dans un contexte historique et politique très précis illustre le fait que les exégèses dominantes à venir fixeront sa signification tout en l'explicitant.

4.4. Conclusion

Pour Felix Vodička (1982 : 110), la concrétisation d'une œuvre « désigne l'apparition concrète d'un travail spécifique devenu l'objet d'une perception esthétique ». Chaque instance de cette concrétisation est en étroit rapport avec un temps, un espace et un milieu social, qui entraînent une modification de la perception de l'objet par une communauté donnée. De ce fait, même en bénéficiant d'une évaluation positive dans deux périodes distinctes il s'agit, d'une certaine manière, de deux objets esthétiques différents (*ibid.*, p. 108). Ce chapitre montre que l'apparition de métasignifications de *Night of the Living Dead* en tant que son sens intrinsèque se développe lors de sa réception européenne. A quelques mois près, les premières recensions américaines et celles de *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma* et *Positif* sont contemporaines, et le contexte géopolitique des États-Unis demeure par

²⁴⁷ Dans l'introduction de la traduction française de *Studies in Ethnomethodology* (Garfinkel, 1967), Michel Barthélémy et Louis Quéré écrivent : « Toute description s'appuie nécessairement, pour la reconnaissance du sens qu'elle vise, sur un arrière-plan *ad hoc* de connaissances et de pratiques, de présupposés et d'attentes, dont chacun attend que l'autre le mobilise *in situ* pour comprendre ce dont il est question et agir de manière appropriée » (Garfinkel, 2007 : 11).

conséquent le même. La différence entre les continents réside dans la manière dont l'œuvre est appréhendée, s'agissant de surcroît d'un genre mineur du septième art. A la lecture hétéronome du film par les critiques américains se substitue sa lecture autonome en tant qu'objet esthétique véhiculant des messages.

Dans un article intitulé « La violence, tarte à la crème ou catastrophe naturelle ? » publié dans *Positif* en janvier 2007, Jean-Baptiste Thoret écrit :

Tant qu'on reste rivé à une évaluation strictement morale de l'image, tant qu'on situe son regard à hauteur exclusive de la Loi, on confond la production d'une image et sa réception. Or une image montre aussi ce qu'on y voit, elle ne prend forme que dans son rapport à un regard qui l'objective. C'est pourquoi aucun film ne parviendra jamais à nous faire collaborer aux horreurs ou à la violence qu'il nous montre si dans notre regard, le lit n'est pas déjà fait pour les recevoir. Autrement dit, il n'y a pas de frontière transgressée qui ne l'ait d'abord été par le regard (III.66.)²⁴⁸.

Les jugements des critiques européens abordés dans ce chapitre témoignent d'une moindre attention à la violence littérale de certaines scènes de *La Nuit*, et partant à leur caractère transgressif. Les séquences qui avaient tant frappé le regard des premiers critiques américains sont passées sous silence ou directement transposées sur un plan allégorique. Nathalie Heinich attribue les variations d'interprétation aux différences culturelles du rapport à l'esthétique, et par extension à la fiction. « N'accordant qu'une faible part à l'autonomie de la représentation » (Heinich, 2010 : 134-135), l'inclination américaine consiste alors à appréhender un objet culturel au premier degré, le situant très près du monde ordinaire. Pour expliquer cette particularité, la sociologue fait appel à Max Weber pour qui la « mise au second plan des enjeux proprement esthétiques constitue [...] une caractéristique du puritanisme » (*ibid.*, p. 133). Selon Weber, une « religion sublimée de salut ne s'intéresse qu'au sens des choses et des actes qui ont de l'importance pour le salut, non à leur forme ». Dès lors, une tension émerge lorsque l'art dépasse le stade du savoir-faire et prétend à la création de sens, alors que la sphère religieuse considère une telle création comme son monopole (Pierre Bouretz, cité dans Heinich, *ibid.*). Une réaction à *La Nuit* fortement rabattue sur la morale quotidienne ou au contraire sa considération en tant qu'objet esthétique autonome témoigne *in fine* de rapports

²⁴⁸ Cet auteur a coordonné l'ouvrage *Politique des Zombies : L'Amérique selon George A. Romero*, qui contient le texte de Le Pajolec.

différents à la médiation symbolique des sociétés. Une telle différence permet de comprendre comment *a priori* les mêmes images suscitent des lectures contemporaines différentes.

La continuité entre le monde fictionnel et la réalité est présente à la fois dans les lectures autonomes et hétéronomes, et le support matériel de l'expression – l'objet filmique – reste identique. C'est le type de rapport aux opérations de signification indicielles, iconiques et symboliques institué par ledit médium qui change entre les deux approches. Dans une lecture hétéronome, le lien entre ce que le film montre et ce qui existe ou ce qui est banni du vivre ensemble est direct, tandis que la reconnaissance tacite de l'autonomie de l'art permet une lecture symbolique du contenu filmique. Pour Todorov, l'allégorie « est une proposition à double sens mais dont le sens propre (ou littéral) s'est entièrement effacé » (1970 : 67). Dès qu'un double sens est attaché à une œuvre, cette dernière cesse d'être un simple représentant d'un genre, jugé à l'aune des critères canoniques, pour devenir une représentation des idées au sujet du monde réel compris comme sa base effective (Esquenazi, 2001 : 106).

Dans une étude des débats publics sur les scènes ouvertes de la drogue en Suisse, Jean Widmer (2004) avait constaté une variation dans leur traitement médiatique selon les aires linguistiques du pays. La différence entre les solutions politiques apportées relève du rapport à soi des communautés à la question du pur et de l'impur. L'axe énonciatif du tiers – celui du discours scientifique, administratif, technique – émerge avec la modernité et instaure une médiation externe et verticale dans les rapports dyadiques horizontaux entre les individus (Widmer, 2004 : 145)²⁴⁹. La relation entre deux personnes se trouve désormais partiellement définie par des structures invisibles mises en place ailleurs, mais néanmoins constituantes de cette relation. En tant que composantes normatives régulant le vivre ensemble elles se portent garantes de la cohésion sociale.

Ainsi, les Romands condamnent les scènes ouvertes de la drogue et privilégient une répression légale des toxicomanes. Ils s'identifient ainsi davantage à la Loi, qui ressort du registre de la métaphore (tout comme la langue standardisée, il s'agit d'une

²⁴⁹ Sur la transformation progressive du discours scientifique de la première en la troisième personne, détachant ainsi l'énonciateur de l'énonciation, voir Shapin (1985).

figure du méta-social). Les Alémaniques en revanche sont plus enclins à tolérer ces mêmes scènes afin de mieux pouvoir exercer un contrôle communautaire sur les consommateurs. Cette solution reflète la prégnance de liens horizontaux d'appartenance et de ressemblance basés sur le registre de la métonymie. Dans les composantes métonymiques d'une société, le tout et les parties se renvoient mutuellement. En Suisse alémanique, les problèmes de la toxicomanie sont considérés comme des problèmes de la communauté entière. Dès lors un espace ségrégué peut être réservé aux personnes toxicodépendantes. Contrairement à la métonymie, la métaphore n'est pas circulaire, mais triadique. En Suisse romande, où les rapports métaphoriques prédominent, les citoyens préfèrent déléguer cette question aux autorités publiques. L'intervention étatique en matière des drogues met ainsi l'individu privé face à la loi impersonnelle définie de l'extérieur. Le même rapport d'extériorité est entretenu à la langue française, contrairement aux parlers locaux en Suisse alémanique.

La médiation symbolique est présente dans les articles américains dénonçant la violence graphique de *Night* et appelant les autorités à apporter des solutions capables de restreindre ou d'interdire une telle projection publique. Le tiers se trouve ainsi sollicité dans la résolution d'un problème qui concerne non seulement le spectateur individuel offusqué par le film, mais à la communauté à laquelle il appartient. Or la relation à l'objet du litige – un film de fiction – introduit également un autre rapport à soi de la communauté concernée. Le regard spectatorial dominant les premières critiques américaines entretient une relation au référent qui se transpose directement sur les interdits socialement ancrés et collectivement partagés. Les réactions négatives qui en découlent présument qu'une telle irruption est dérangeante et nuisible sur une échelle communautaire. La recension de Lee Beaupre dans *Variety* faisait apparaître une dichotomie entre le « nous » des spectateurs ordinaires, dont la réaction de révolte était normativement déduite par la position du critique, et le « eux » des spectateurs aimant ce type de divertissement, qualifiés par l'auteur de moralement malades (voir 3.2.). Son indignation faisait alors apparaître une relation métonymique de ressemblance à une collectivité moralement constituée. Dans ce rapport littéral aux images, renvoyant aux interdits communautaires, les autorités juridico-administratives incarnent ce tiers en surplomb pouvant intervenir

dans le cas de telles monstrations afin d'interdire leur visualisation ou réglementer leur accès (cette dernière solution était proposée par le critique Roger Ebert).

Dans une approche autonome à l'œuvre l'étape d'appartenance communautaire basée sur les rapports métonymiques, et son refus d'y admettre des visions bannies du vivre ensemble, est fortement raccourcie. Le caractère littéral des images est immédiatement accompagné d'une réflexion allégorique, et la rencontre entre le regard et le film n'est pas circulaire mais triadique. Ici le tiers intervient dans le processus même de visionnement. Il ne s'agit plus d'une autorité régulatrice, mais de l'actualité du monde ordinaire du pâtir et de l'agir devenant l'interprétant privilégié de la matière filmique. C'est la prise en compte de ce monde et de la capacité du film à en exprimer une idée, qui permet de rendre le contenu fictif non seulement intelligible, mais surtout de lui insuffler une dimension critique. L'imaginaire devient le point d'appui menant vers des réflexions sur le monde contemporain et ses problèmes. L'objet esthétique acquiert ici une capacité proprement cathartique²⁵⁰.

Dans une approche métaphorique à l'œuvre d'art est également présente de façon plus prononcée la verticalité des rapports sociaux – en endossant le rôle de connaisseur et de médiateur de signification, le critique propose à ses lecteurs anonymes un regard permettant d'activer l'œuvre comme une manière de se prononcer sur le vivre ensemble. Une telle ouverture au monde n'est pas possible dans une approche hétéronome, où le critique professionnel suppose et anticipe une réaction de refus communément partagée. Dans ce cas de figure deux places principales sont réservées au film : soit il est considéré comme la source du mal, et le dessein mercantile de l'industrie devient préoccupant ; soit il engendre l'excitation d'assister aux transgressions des images.

Le chapitre suivant abordera la suite de la réception du film aux États-Unis. Celle-ci révèle la coexistence de deux mécanismes conjoints. Le premier découle du succès grandissant du film, aux États-Unis d'abord puis en Europe, devenu un événement remarquable pour les critiques et journalistes américains. Ce regain d'intérêt professionnel est sensible aux nouveaux sites de sa projection – les cinémas

²⁵⁰ En 1975, Stuart M. Kaminsky écrira : « Sitting through NIGHT OF THE LIVING DEAD is like an intense session with a good psychiatrist. You come to grip with things you would often rather not face, but having faced them is, somehow, to lessen their ultimate horror » (III.50.)

d'art et d'essai, et la description de *Night* en tant que phénomène « culte » et un film « classique » commence à voir le jour. Afin de comprendre l'engouement des spectateurs pour un petit film obscur, les critiques adopteront une attitude plus sérieuse à son égard. A cette fin, un second mécanisme se déploie au sein des articles. Les critiques antérieures, notamment celle de Stein, seront traitées comme la preuve d'une appréciation érudite de *Night*, mais également comme une énigme nécessitant une réponse. Elles deviendront ainsi un outil de travail permettant de développer sa propre réflexion au sujet du film, de son succès et de son efficacité générique. Les traitements dans la presse de sa popularité lors des projections de minuit et de son cadrage précédent par les revues prestigieuses sont à considérer comme deux phénomènes interdépendants. Ils offriront à *La Nuit des Morts-vivants* une voie de sortie de sa compréhension hétéronome vers une reconnaissance de sa qualité de film de genre novateur, celle l'approchant du registre qui le mènera définitivement vers une autonomie transcendantale créatrice et critique à l'égard de la société américaine contemporaine.

Chapitre 5 – La naissance d’un film « culte »

5.1. Introduction

Le chapitre précédent faisait état des critiques française et britannique de 1970 et de leur influence sur la suite de la carrière herméneutique de *Night of the Living Dead*. L’analyse comparative faite avec le contenu des premières recensions américaines a montré une différence des rapports au référent entre les continents. Moins sensibles au caractère littéral des images violentes, les critiques européens s’adonnaient plus volontiers aux réflexions métaphoriques sur les intentions de l’œuvre, comprenant celle-ci comme une critique de la société contemporaine. En posant ces premières pierres interprétatives, ils feront de la lecture historique du film la clef de sa compréhension, reprise et développée dans les publications à venir. Cependant, le consensus sur la « découverte » européenne de commentaires sociaux logés dans *Night* est une opération discursive rétrospective. L’entente sur son impact se solidifie en parallèle avec le succès spectaculaire du film lors de ses nouvelles projections nocturnes dans Greenwich Village, quartier culturel new-yorkais²⁵¹. L’engouement du public pour un film de série B n’échappe pas à la presse américaine lorsque le lieu de sa monstration se modifie. Afin de comprendre un tel succès étonnant les journalistes cherchent d’abord la réponse au sein du film. Cette quête de sens se met en mouvement de façon plus timide que la démarche européenne, en reconnaissant en premier lieu la puissance de son nouveau générique, perçue comme une explication causale de sa popularité. Certes, l’ébranlement des normes génériques était déjà soulevé par les critiques à la sortie du film en 1968 (voir chapitre 2). Mais à la différence des premiers articles reflétant les impressions personnelles de leurs auteurs, cette nouvelle vague de publications restitue désormais le phénomène proprement collectif de la visualisation de *Night*, qui devient remarquable grâce à la nouvelle distribution du film dans des salles habituellement réservées au cinéma d’art et d’essai.

²⁵¹ Voici comment le quartier de Greenwich Village est décrit par Hervey (2008 : 7) à l’époque où *La Nuit des Morts-vivants* y fait son apparition : « Then still a hub of the protest folk music scene, of gay liberation,, avant-garde literature, the anti-war movement and the counterculture generally ».

Le cinquième chapitre reprend la réception américaine de 1971. Durant cette année, plusieurs recensions commencent à employer les termes « culte » et/ou « classique » pour rendre compte du succès inattendu d'un film d'horreur indépendant produit par des inconnus. L'apparition dans la presse de ces nouvelles désignations indique que quelque chose a eu lieu entre 1969 et 1971. Afin de restituer le trou informationnel au sujet de l'état de la distribution de *La Nuit* aux USA en 1970 j'ai dû consulter plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire du film afin de mieux cerner ses différentes sorties en salles²⁵². Il n'est pas aisé de suivre leurs traces avec exactitude étant donné l'ancienneté des projections et la difficulté que leur vérification pose par conséquent, ainsi qu'une légère différence entre les informations fournies, souvent des décennies plus tard, par diverses instances énonciatives. La restitution de la chronologie du parcours de *Night* dans les salles américaines reste cependant suffisamment cohérente parmi les auteurs pour offrir un aperçu approximatif de sa trajectoire. Ainsi, en 1969 Walter Reade Organization distribue le film pour une seconde sortie aux USA en double programmation avec *Slaves* (Biberman, 1969). D'après la recension d'Elliott Stein celle-ci a lieu en octobre, tandis que l'ouvrage de Hoberman et Rosenbaum la situe en été de cette même année (1983 : 125). Cette nouvelle programmation a toujours lieu dans des petits cinémas de quartiers (couramment appelés *grindhouse*), se spécialisant dans des films d'exploitation. Cependant, la « fortune critique améliorée » à l'égard de *La Nuit des Morts-vivants* encourage la maison de distribution de l'exporter à l'étranger au printemps 1970 (Hervey, 2008 : 17). Le 16 juin de la même année le film est projeté au Musée d'Art Moderne de New York (Hoberman & Rosenbaum, p. 125 ; Rouyer, 1997 : 45). Ses premières projections de minuit débutent à Washington D.C. au début de 1971 et se poursuivent au printemps pour une durée de deux ans dans le quartier new-yorkais de Greenwich Village (Hoberman & Rosenbaum, 1983 : 125-126). Pour la fête de la Toussaint de 1971 Walter Reade distribue le film dans trente villes

²⁵² Les seuls articles américains de mon corpus pour l'année 1970 sont celui du *Wall Street Journal* publiant les chiffres d'affaire du film aux États-Unis et en Europe (III.30.), et la riposte de Vincent Canby du *New York Times* à la recension de *Sight and Sound* (III.34.). Parmi les trois bibliothèques m'ayant fourni leurs dossiers de presse de *La Nuit* (New York Public Library, Fairbanks Center for Motion Picture Study de Los Angeles et Carnegie Library of Pittsburgh), l'année 1970 est particulièrement creuse en matière de publications américaines. Cela est confirmé par le contenu des articles de presse abordés dans le présent chapitre, dont le thème rejoint à son tour les études ultérieures sur la réception du film montrant le regain d'intérêt des critiques pour *Night* à partir de ses projections de minuit en 1971 (Hoberman & Rosenbaum, 1983 ; Samuels, 1983 ; Gagne, 1987 ; Hervey, 2008 ; Kane, 2010).

américaines (Samuels, 1983 : 61)²⁵³. Ce sont les projections de minuit de cette année-là qui sont retenues par ces auteurs comme l’événement culturel transformant *La Nuit des Morts-vivants* en un film « culte ». Dans l’histoire du cinéma culte aux États-Unis, Barry K. Grant va jusqu’à considérer *La Nuit* comme « probablement le premier film de minuit authentique » (2008 : 80)²⁵⁴.

Or cette classification est déjà appliquée au film par la presse de 1971, qui emploie les termes « culte » et/ou « classique » comme une ressource implicite dont le sens est supposé partagé par le lectorat²⁵⁵. A quelques exceptions près, les journalistes donnent à l’afflux du public une réponse générique : il s’agit simplement du film d’horreur le plus terrifiant jamais tourné²⁵⁶. Ce n’est que dans les publications ultérieures, comme celles de Hoberman et Rosenbaum (1983) et de Samuels (1983) qui examinent en profondeur le phénomène de *midnight movies*, que la question générique sera subordonnée au contexte historique de la réception de *Night* en tant qu’explication finale de son succès au début des années 1970 :

It seems appropriate that the film’s cult popularity peaked during the period when the trauma of Vietnam was being most actively repressed by Richard Nixon and Henry Kissinger’s gradual “Vietnamization” of the war (Hoberman et Rosenbaum, 1983 : 126)²⁵⁷.

²⁵³ La recension contemporaine du film publiée dans *Newsweek* en novembre 1971 confirme cette sortie (III.44.).

²⁵⁴ Hervey (2008 : 8) précise cependant que si *la Nuit* avait popularisé les projections nocturnes, il ne les a pas créées. « In the 1950s, midnight horror movies had been popular at Halloween ; and through the 1960s, art houses occasionally showed underground films by the likes of Andy Warhol and Kenneth Anger after the regular programming. But the first feature to enjoy an extended, midnight-only run was Jodorowsky’s lurid symbolist Western *El Topo* (1970), which opened at the Eglin, in New York’s Chelsea, on 1 January 1971. The idea of the midnight “cult” took shape with *El Topo* ».

²⁵⁵ Selon le scénariste John A Russo : « NIGHT OF THE LIVING DEAD played for a year and a half in the largest theater in Madrid. It also played a year and a half in Rome. But its so-called “cult” reputation came mostly from its long run in midnight screenings at the Waverly Theater in Greenwich Village. It stayed there for about two years, and kept on attracting huge crowds » (1985 : 110). Il se trouve cependant que les critiques associent au film le phénomène de « culte » en 1971 déjà alors qu’il ne fait qu’entamer ses projections nocturnes aux USA.

²⁵⁶ Surpassant l’émerveillement générique, les critiques de *Newsday* (III.42.) et de *Cinefantastique* (III.41.) expliquent la force du film par son message ultime – la déshumanisation – qu’ils lient aux problèmes de la société (américaine) contemporaine (voir 5.3.).

²⁵⁷ Samuels (1983 : 66) tient des propos similaires : « The fact that NOLD appeared at the height of the confrontation between hawks and doves during the Vietnam War made moviegoers more sensitive to the anti-Vietnam nature of the film. The cold, sombre tones of TV newscasters talking about the living dead reminded one of the media preoccupation with nightly “body counts” of the Vietnamese victims ». Avant lui, le terme militaire « décompte des corps » avait été utilisé en 1971 par Frederick Clarke dans *Cinefantastique* pour décrire le traitement du cadavre de Ben et la résonance de cette scène avec l’actualité (voir 5.3.).

Pour les deux auteurs il y aurait eu un terrain particulièrement fertile pour que la rencontre entre l'univers filmique de *La Nuit* et un public (new-yorkais) historiquement situé donne naissance à un phénomène de culte cinématographique²⁵⁸. L'application des termes « culte » et « classique » sur le cas du film pittsbourgeois devient le point de départ des investigations génériques et herméneutiques de son contenu. Devenant un phénomène massif, jouissant de surcroît d'une meilleure distribution, il nécessite désormais un examen approfondi. C'est ainsi que sortent des archives les recensions européennes abordées dans le chapitre précédent. Leur usage comme outils de travail de certains critiques confirme l'existence d'une médiation d'interprétation ainsi que du pouvoir symbolique exercés entre les spécialistes du cinéma. Selon une division simplifiée, comme celle établie par Dillard ([1973] 1987 : 16), l'héritage de *Night of the Living Dead* dans le patrimoine culturel américain et le cinéma de genre s'est constitué à la fois autour de sa popularité profane et professionnelle. Mais en y regardant de plus près, ces deux sphères séparées apparaissent comme des opérations discursives conjointes : la reconnaissance rétrospective du caractère précurseur de certaines interprétations critiques émerge à l'aune de la popularité profane du film restituée par le discours journalistique.

Dans un premier temps, ce chapitre tentera de déterminer comment les sites de projection modifiés de *La Nuit* en 1971 deviennent l'élément déclenchant cette nouvelle vague de publications journalistiques. Cela donnera l'occasion de réfléchir sur le sujet de la signification symbolique que différents lieux (physiques ou discursifs) représentent pour les acteurs sociaux (5.2.). La sociologie de l'art d'Howard Becker répond à ces questions puisque son enquête vise les traits organisationnels des objets d'art et donc des actions concertées des agents humains permettant à l'œuvre d'exister dans différents contextes sociaux selon les conventions en vigueur. La projection de *Night* au Musée d'Art Moderne en constitue un bon exemple (voir 5.2.). Or, si l'approche beckerienne éclaire le caractère proprement social de la mise en valeur de certains objets culturels, elle reste néanmoins

²⁵⁸ Ce même concours de circonstances heureuses est exprimé par Hervey (2008 : 7) : « The Waverly wasn't quite the first place to revive *Night* at midnight, but it was home, the perfect spot for the cult to take root ».

insuffisante pour une compréhension pluridimensionnelle du processus menant à la constitution d'une œuvre (voir 5.4.).

Dans un second temps, l'analyse sera menée autour de l'emploi journalistique des termes « culte » et « classique ». Il s'agira de comprendre quel sens leur est attribué par les articles à travers le cas de *La Nuit des Morts-vivants*. En les présentant comme des descriptions objectives du succès du film, les auteurs confirment et renforcent ce même statut. La médiation des critiques dans la restitution d'une pratique « culte » fait ainsi partie constituante du phénomène (5.3.) :

La mise en scène des événements dans la sphère médiatique n'est pas la totalité, mais seulement une composante, d'un processus d'inscription sociale plus large. Celui-ci se poursuit tant en amont qu'en aval des médias. En amont, parce qu'il faut que certaines choses soient advenues quelque part à des personnes (qui les ont faites arriver ou qui les ont subies), pour qu'une attente de sens soit constituée et qu'un événement puisse devenir digne d'intérêt pour une audience plus large que les seules personnes immédiatement concernées. En aval, parce que l'appréhension de l'événement incorpore le moment de sa réception publique par des personnes réelles (Barthélémy, 1992 : 126).

Cette partie du chapitre s'intéressera par conséquent à « l'émergence et l'identification d'un événement » (*ibid.*, 127). Les journalistes n'inventent pas le phénomène de « culte » de toutes pièces. En revanche, en rendant compte de cette réception en ces termes-là ils lui donnent un cadre objectif, disponible pour une collectivité de lecteurs anonymes et dispersés. C'est grâce à cette description médiatique que ce qui arrive « acquiert sa qualité d'événement de la vie publique » (*ibid.* p. 130). L'analyse se focalisera alors sur la manière dont les critiques dotent la pratique de culte cinématographique d'un sens à travers *La Nuit des Morts-vivants*.

En sciences sociales, les « cultes » médiatiques constituent un champ de recherche large et hétéroclite, incluant des pratiques culturelles issues des séries télévisées, bandes dessinées, films, jeux vidéo, et ainsi de suite. La question de base peut toutefois se résumer ainsi : dans les sociétés de plus en plus axées sur la consommation des jeunes générations, comment certaines productions médiatiques parviennent-elles à assembler autour de leurs univers des communautés de fans particulièrement dévouées et passionnées ? Appliquée désormais à une variété de produits culturels, la notion de « culte » a ses racines dans les pratiques

cinématographiques des années 1960-1970 (Wood, 1986 ; Kinkade e Katovich, 1992 ; Mendik, 2002) :

Elle sert alors une revendication culturelle, la défense d'un cinéma peu valorisé mais stimulant que l'on oppose au cinéma consacré, jugé trop conventionnel : films « inclassables », œuvres maudites, films de genre, films violents ou érotiques...(Maigret, 2002 : 99).

Le glissement progressif effectué par le terme de cultes médiatiques depuis son usage journalistique vers les sciences sociales n'est pas dépourvu de problèmes épistémologiques. En effet, lorsqu'il apparaît dans la littérature érudite il n'est pas toujours clairement annoncé s'il appartient au vocabulaire des chercheurs ou s'il est employé également, voire exclusivement, par les fans. Une caractéristique découlant de ce premier point se rencontre dans les publications consacrées à *Night* ou au cinéma culte des années 1970. Une procédure fréquente chez des auteurs comme Hoberman et Rosenbaum (1983), Samuels (1983), Grant (2002) ou Hervey (2008) consiste à prêter des motivations psycho-sociales aux spectateurs de ces films :

Midnight moviegoers carried the banner of the alienated, disturbed, insecure, individualistic rebel (Samuels, 1983 : 67).

Or non seulement il n'est pas expliqué si la circonscription de tels comportements est issue d'une méthodologie conduisant à des résultats ou simplement d'un savoir du sens commun sur le « climat général » de la société à cette époque historique, mais il n'est pas non plus possible de comprendre comment le contenu d'un seul film pourrait refléter le malaise sociétal exprimé et confirmé de la sorte par des spectateurs imaginés à cette fin²⁵⁹. Pour une analyse praxéologique des discours, une telle approche renseigne davantage sur le rapport que ces auteurs entretiennent avec l'histoire via leur travail de médiation consistant à rendre le passé

²⁵⁹ De telles explications globales se rencontrent également en sociologie : « Cette apologie du hors normes [exprimée dans les films « cultes »] est aussi identitaire puisqu'elle est en adéquation avec un âge de vie et une volonté de renverser des tabous sociaux qui culminera au cours des années 68 » (Maigret, 2002 : 99). Le *Zeitgeist* devient alors la même glose explicative que celle si fréquemment mobilisée par les chercheurs en *film-* et *cultural studies*.

intelligible que sur les conduites effectives des spectateurs et les conditions circonstancielles de leur visionnement²⁶⁰.

Un autre problème de l’usage académique du terme « culte » consiste à transposer, sans thématiser, le sens des pratiques issues du contexte religieux aux pratiques culturelles liées aux produits de divertissement en concevant celles-ci comme des équivalences séculières des rites sacrés (voir l’approche de Kinkade et Katovich, 1992). Enfin (sans prétendre à l’exhaustivité), une comparaison des définitions d’un phénomène culturel « culte » permet de démasquer leurs contenus contradictoires car partiellement dépendants des préférences subjectives²⁶¹. A titre d’exemple, parmi les quatre points qui d’après Châteauvert et Bates (2002 : 87) définiraient un film culte les auteurs isolent les films qu’ils appellent classiques, reconnus pour leurs « qualités cinématographiques, scénaristiques, voire l’esthétique d’un cinéaste », en prenant *Casablanca* (Curtiz, 1942) comme exemple. Or, en étudiant le même film Eco (1985) estime qu’il est devenu culte malgré, voire à cause de sa banalité. Considérant *Casablanca* comme un « archétype intertextuel », Eco entend par cette notion :

A pre-established and frequently re-appearing narrative situation that is cited or in some way recycled by innumerable other texts, and provokes in the addressee a sort of intense emotion accompanied by the vague feeling of a *déjà vu* that everybody yearns to see again (*ibid.* p. 5).

En expliquant le culte cinématographique par les combinaisons particulièrement réussies du familier de la tradition, la thèse d’Eco défend une position contraire à la réception de *Night of the Living Dead*. En effet, dans ce dernier cas les opinions critiques convergent pour évoquer une grande rupture avec la

²⁶⁰ Voir Ryan & Kellner (1988) pour une étude en *film studies* tissant des liens directs entre l’histoire des USA depuis les années 1950 et la narration cinématographique du pays. Inspiré de l’école de Francfort par son caractère idéologique et de l’analyse structuraliste l’ouvrage réifie cependant le film et néglige de ce fait l’acte interprétatif permettant d’établir ces liens par des personnes historiquement situées. Pour des études sur les fans des séries télévisées, voir par exemple Jenkins (1992) et Pasquier (1999). Les travaux de Jenkins visent à comprendre les communautés des fans à partir de leurs propres définitions.

²⁶¹ L’ambition scientifique de donner une définition « objective » d’un phénomène social court toujours le risque d’entrer en collision avec des définitions concurrentes et surtout d’être contredite par une observation empirique. La démarche praxéologique entamée ici consiste à élucider la manière dont les acteurs sociaux eux-mêmes (ici le corps journalistique) définissent et comprennent le terme « culte ». Voir à ce sujet la critique que Nathalie Heinich (2004) adresse aux approches essentialistes de la notion d’élites sociales.

tradition ainsi que l'évitement des standards génériques narratifs. Pour Eco c'est le schéma intertextuel, c'est-à-dire la mémoire canonique des spectateurs, qui se trouve à l'origine d'un film devenu culte. L'intertextualité est bel et bien repérée par les critiques américains, à la fois en 1968-1969 et en 1971. Cependant, ils la saisissent par la négative en montrant ce que *Night* n'est pas et ce qu'il fait d'inédit. En d'autres termes, la tradition leur permet d'évaluer une nouveauté. La fascination pour le film émerge alors non pas du « déjà vu », mais du jamais vu.

L'analyse d'Eco émane d'une compréhension structuraliste des œuvres, celle où les empreintes intertextuelles narratives, thématiques, scénaristiques et/ou techniques entre les films prévalent sur les intentions de leurs réalisateurs respectifs. Il est vrai que l'équipe de tournage et George Romero lui-même, se sont souvent montrés étonnés, voire sceptiques à l'égard du sens profondément politique attribué à *Night*. Leur projet initial de faire un film d'horreur efficace pour un circuit de distribution habituel pour un type de cinéma *intentionnellement* visé par eux ainsi que par la maison de distribution était clairement dépassé par son accueil profane et professionnel²⁶². Il est par conséquent évident que, en termes ricœurriens, la phase préfigurationnelle de l'œuvre ne permet qu'une compréhension partielle de ses réceptions et significations effectives. En revanche, l'identification de l'émergence du « culte » dans le rapport que l'œuvre entretient avec des œuvres précédentes empêche la prise en compte de sa phase refigurationnelle, celle où l'univers fictionnel et le monde réel qui l'accueille se rencontrent. Car si l'évaluation d'une nouvelle œuvre est un va-et-vient comparatif avec les habitudes génériques, le cas de *Night* montre que le regard spectatorial des critiques est également investi par un interprétant historiquement ancré puisant dans des images d'actualité, dont le caractère référentiel était jugé inévitable par Serge Daney des *Cahiers du Cinéma*

²⁶² A l'affirmation de Jean-Baptiste Thoret que *La Nuit des Morts-vivants* serait « un commentaire à peine déguisé de l'ère Vietnam » George Romero répond : « Je dirai que ce qui compte c'est l'attitude, l'esprit, l'allégorie. Dans *La Nuit des Morts-vivants* ce n'est pas la guerre totale. L'allégorie est pour moi le changement et la réponse humaine à ce changement. C'est pourquoi on pourrait tourner sans difficulté un épisode de zombie tous les cinq ans ! Quand je parle de style, d'attitude, je veux dire aussi que cela est naturellement imprégné par le contexte de l'époque, par ce qui s'y passe, par les événements, par vos sentiments. En ce sens, tout film est commentaire de son époque. Avez-vous vu, à ce sujet, le documentaire *American Nightmare* [Simon, 2000] ? C'est un documentaire britannique réalisé l'année dernière. Il y a Tobe (Hooper), Wes (Craven), John (Carpenter), les « caves » au grand complet ! Et bien, l'idée directrice était celle que vous venez d'énoncer, mais je pense que cela est dans votre tête et pas forcément dans les films qui, eux, ne développent pas, en tout cas de façon aussi consciente, un sous-texte aussi précis... » (Thoret, 2007 : 190-91).

(voir 4.3.), et que le critique du *Daily News* saisira également comme une évidence en 1971 (voir 5.3.). En mettant tout l'accent sur la dynamique interne des œuvres, parmi lesquelles certaines ressortiraient comme « cultes », l'analyse structuraliste telle que celle proposée par Umberto Eco néglige le caractère triadique de la réception, celui qui englobe le contexte social plus large dans lequel une œuvre est reçue et comprise.

En outre, la comparaison des œuvres est souvent liée aux compétences et préférences cinématographiques de son auteur, mais ne permet en revanche pas de connaître les liens que les spectateurs ordinaires tissent entre les films qu'ils regardent. Passant sous silence leur propre médiation (degré de connaissance, affinités génériques, et ainsi de suite) les critiques de cinéma recourent fréquemment à l'intertextualité en la présentant comme objectivement existante. Les articles abordés dans ce chapitre montrent pourtant que c'est en sélectionnant parmi les œuvres jugées importantes au sein de la tradition générique que les journalistes peuvent couronner *La Nuit des Morts-vivants* en tant que film « classique ». Ce terme désigne alors l'attachement de l'œuvre à un héritage culturel tandis que « culte » permet de rendre compte d'une relation affective qu'un public historiquement situé entretient avec un film précis (voir 5.3.).

Une anthologie récente en *cultural- et film studies* dédiée au cinéma dit culte propose une définition qui tient compte de la médiation des éléments proprement sociétaux, négligés par l'approche structuraliste, contribuant à propulser certains films au rang de culte :

A cult film is a film with an active and lively communal following. Highly committed and rebellious in its appreciation, its audience regularly finds itself at odds with the prevailing cultural mores, displaying a preference for strange topics and allegorical themes that rub against cultural sensitivities and resist dominant politics. Cult films transgress common notions of good and bad taste, and they challenge genre conventions and coherent storytelling, often using intertextual references, gore, leaving loose ends or creating a sense of nostalgia. They frequently have troublesome production histories, coloured by accidents, failures, legends and mysteries that involve their stars and directors, and in spite of often-limited accessibility, they have a continuous market value and a long-lasting public presence (Mathijs & Mendrik, 2008 : 11).

Globalement, cette définition reflète mieux la réception médiatique de *Night of the Living Dead*. Cependant, en termes de contenu allégorique, le chapitre 4 a montré

que l'intervention de certains médiateurs critiques était nécessaire pour qu'il émerge d'abord et devienne ensuite rétrospectivement partie intégrante du film. Cette confusion épistémologique caractérisant les analyses en *cultural studies* entre le sens « logé » dans une œuvre et le sens qui lui est attribué à travers des processus discursifs transparaît davantage dans un autre article du même ouvrage. Pour Grant (2008) le trait commun des films cultes est d'être doublement organisés : présentant un fort degré de transgressivité des normes (thématiques, visuelles, sociales, et ainsi de suite) ils s'achèvent par la reconquête « de ce qu'ils semblent violer » (p. 78)²⁶³. Tout comme la définition fournie par Mathijs et Mendrik, Grant applique la sienne sur un profil-type de personnes particulièrement enclines à apprécier ces films. Son texte ne permet cependant pas de comprendre les vraies affinités des spectateurs, puisque ses analyses émanent de façon non thématifiée de ses propres réflexions. Cela donne lieu à certaines incohérences. Grant stipule que la plupart des spectateurs de *Night* ne pensent pas aux implications thématiques du film mais s'attardent davantage sur ses aspects graphiques. Il donne comme exemple l'intervention de Romero au festival de film de Toronto en 1979 où le réalisateur, demandé d'expliquer en préambule les significations politiques du film, était vivement encouragé par une large partie du public à se taire afin que la projection puisse commencer. Ainsi, lorsque Grant place la clef de l'engouement des spectateurs pour les films cultes dans cette double nature faite de transgression/rétablissement de l'ordre, il n'est pas clair si cette bipolarité est (également) vue et comprise par les fans ou si c'est l'auteur qui la conceptualise pour l'identifier au cœur de l'amour que ces spectateurs portent pour un film donné d'une façon qui leur reste largement inconsciente²⁶⁴.

²⁶³ La structure des narrations horribles normalité/irruption d'anormalité/retour à la normalité a également été dégagée, entre autres, par Carroll (1990).

²⁶⁴ En sociologie, le concept d'*habitus* développé par Pierre Bourdieu sert à créer la correspondance entre les pratiques des individus et l'objectivité des structures sociales. Il tire sa séduction (car facilement généralisable) mais également sa faiblesse (car difficile à démontrer empiriquement) de son caractère largement inconscient pour les acteurs sociaux. Lorsque, via l'éducation familiale et scolaire notamment, les individus ont incorporé les structures sociales ils les appliquent au quotidien d'une manière qui leur échappe toujours en partie. Or si dans la sociologie bourdieusienne la structure est susceptible de changement, *l'habitus* individuel, qui est un acquis du passé, ne bouge pas (dominé tu es, dominé tu resteras). Pour Michel de Certeau (1990 : 92-93), « l'explication d'une société par les structures » tenant *l'habitus* pour une « réalité supposée » devient une spéculation discursive (mise en évidence de l'auteur). Car non seulement le concept ne restitue pas l'organisation endogène des pratiques concertées des individus (puisqu'il explique leurs conduites depuis la position extérieure du chercheur qui, grâce à la théorie, sait plus sur les acteurs que les acteurs ne savent d'eux-mêmes), mais surtout, afin de pouvoir opérer partout avec une efficacité égale « et une pareille stabilité, il faut qu'il soit incontrôlable, invisible » (échappant de la sorte au contrôle des sociologues également). La

Grant établit la distinction entre une lecture thématique de *La Nuit* par les critiques et son attrait cultiste. Pour Châteauvert et Bates (2002 : 95), il n’y a pas de « film-cultes en soi mais des cultistes qui aiment un peu trop leur objet ». Or, afin qu’un phénomène culturel puisse exister comme un culte, quelqu’un doit en parler en le nommant comme tel. Il convient ainsi de distinguer l’engouement effectif des spectateurs de sa médiation journalistique. La démarche entreprise dans ce chapitre montrera la manière dont le culte attaché au film émerge au sein même des discours journalistiques à travers les éléments avancés par eux en tant que ressources descriptives.

La désignation publique ne fait pas que redoubler ce que tout le monde a pu voir de lui-même ou ce dont tout un chacun a pu se convaincre par soi-même. Ce serait considérer que le langage n’intervient que pour formuler ce qui serait déjà là, offert à une expérience muette. [...] Un événement public évoque plus ce qui peut être vu, au sens strict. Il est l’objet d’une expérience sociale (Barthélémy, 1992 : 130-31).

La restitution journalistique de la pratique profane de « culte » est présentée de façon détachée de sa mise en forme médiatique. Pourtant, de telles publications contribuent à la visibilité publique du film *en tant que* film culte, donnant la possibilité aux lecteurs d’en prendre connaissance en ces termes-là. Les chiffres d’affaire publiés dans le *Los Angeles Times* en décembre 1969 et le *Wall Street Journal* en mars 1970 montraient que le film bénéficiait déjà d’une popularité spectatorielle avant d’être projeté aux séances de minuit à Greenwich Village²⁶⁵. Or ce nouveau site de sa distribution et la nouvelle composition sociologique (partiellement présumée) de son public sont saisis par les critiques en tant que signes de l’importance de l’œuvre, devenant ainsi un puzzle à résoudre et un phénomène à comprendre. Comme le montrent les travaux qu’Howard Becker consacre aux productions artistiques, la médiation des acteurs sociaux intervient nécessairement

sociologie de Dorothy E. Smith, de Jean Widmer ou l’ethnométhodologie s’intéressent à l’analyse des actions à partir de leurs configurations internes. Tout en défendant le primat de l’empirisme sur la théorie, les approches se développant à partir des expériences incarnées des personnes ne sont nullement dépourvues de possibilités épistémologiques de remonter à l’analyse des structures et des organisations sociales absentes mais néanmoins constituantes du *hic et nunc* interactionnel (ce mouvement étant brillamment illustré par Smith dans *Institutional Ethnography*, [2005]).

²⁶⁵ En 1973, à la question du journaliste demandant à Romero si le financement de ses projets après *La Nuit* est devenu plus facile grâce au succès de ce long métrage, le réalisateur répond : « «Sources became available because it was immediately successful. Everyone says that it wasn’t the case, that it was discovered after two years, and this is true in terms of the cult that developed around it. But it was financially viable from the beginning, just as soon as it hit the drive-ins » (voir *Filmmakers Newsletter*, III.49.).

dans la constitution des œuvres d'art. L'analyse d'Umberto Eco se focalise quant à elle sur l'impact que la médiation des œuvres passées a sur un objet artistique donné. Les deux approches décrivent seulement un aspect participant à faire de *Night of the Living Dead* un film digne de sa publicisation médiatique et savante. Elles ne parviennent cependant pas à expliquer la façon dont sa reconnaissance cultiste et générique conduit progressivement, au sens latourien, à sa mise en boîte herméneutique. Pour qu'une telle démarche puisse opérer, le prisme de l'histoire nationale des États-Unis y intervient *in fine* comme la forme ultime de sa compréhension en tant qu'œuvre marquant une époque²⁶⁶.

5.2. Les sites de projection comme formes de médiation

Les articles abordés dans ce chapitre sont des variations sur un même thème : la projection de minuit d'un film de série B dans des salles associées à la cinéphilie. Leurs auteurs n'indiquent pas toujours expressément la particularité de ces nouveaux sites de projection, et le caractère implicite qui rend cette diffusion remarquable s'accroît avec la lecture de ces articles en 2012. Néanmoins, en accumulant les informations des publications de 1971 il est possible de comprendre leur actualité comme dépendante du lieu, mais aussi de la tranche horaire de la projection de *Night of the Living Dead*.

Howard Becker (1974 ; 2010) considère les mondes de l'art en tant qu'organisations sociales constituées de réseaux aux degrés d'interdépendance variés. Pour lui, une approche sociologique de l'art doit examiner la division du travail social et la distribution des tâches entre les différents acteurs contribuant à la production d'une œuvre (1974 : 768). Dans cette perspective il paraît évident que l'intérêt monétaire que la diffusion d'un long métrage représente pour une maison de distribution, voire pour une équipe de tournage, diffère de l'intérêt qu'un critique de cinéma peut afficher à l'égard du même film. Parmi les recensions de *Night of the Living Dead* examinées dans le chapitre 2, celles d'*inter/VIEW* et de *Village Voice* présentaient le film comme une véritable œuvre d'art en sollicitant sa projection muséale, la seule capable d'une reconnaissance pleine de sa valeur. Par contraste, les

²⁶⁶ Ce dernier point sera abordé dans la conclusion du chapitre ainsi que dans la conclusion générale de cette recherche.

deux critiques citaient sa diffusion effective dans les petites salles d’exploitation new-yorkaises, hébergeant des spectateurs qu’*inter/VIEW* qualifiait de « voyeurs » incapables d’apprécier un tel film car ne retenant de lui que son aspect graphique. Par là, le critique faisait ressortir la correspondance entre les activités culturelles typiques et un certain public dans un lieu que *Night* ne méritait pas. Pour Becker :

Participants in an art world regard some of the activities necessary to the production of that form of art as “artistic”, requiring the special gift or sensibility of an artist (*ibid.*).

La réaction unanime des critiques de *Village Voice* et d’*inter/VIEW* montre cependant que ce n’est pas via l’activité d’un réalisateur, inconnu de surcroît, qu’ils avaient identifié le film comme une œuvre. Leur attention avait été retenue par la matière filmique elle-même, qui les avait frappés par ses ruptures canoniques. Dès lors, un long métrage parvenant à achever une telle perfection générique doit pouvoir bénéficier d’une distribution destinée aux véritables cinéphiles capables de lui reconnaître cette maîtrise. Cette sollicitation permet de comprendre que l’activité jugée artistiquement pertinente peut également être évaluée à la lumière du lieu de son déroulement et des compétences implicitement attribuées à ses publics respectifs.

Ce que ces deux critiques exprimaient comme un souhait, leur confrère Elliott Stein l’avait transformé en une entreprise concrète :

Elliott Stein [...] dragged MoMA curators Adrienne Mancina and Larry Kardish eleven blocks downtown to watch the film in an authentic 42nd Street fleapit, its natural habitat. *Night* was still packing those grindhouses when MoMA announced its screening. It was held the following June, in a season showcasing new auteurs. Romero, still visibly surprised, took questions from a standing-room-only crowd (Hervey, 2008 : 17).

Selon la théorie institutionnelle de l’esthétique avancée par Becker (2010 : 156 *et sqq.*), la capacité de Stein à influencer les représentants du MoMA provient de son appartenance au monde de l’art à titre accrédité (comme contre-exemple Becker cite qu’un gardien de zoo avançant que l’éléphant dont il s’occupe est une œuvre d’art ne serait pas entendu). Grâce à cette fréquentation légitimée et reconnue, Stein n’aurait donc pas seulement initié une interprétation herméneutique du film en publiant sa recension dans une revue prestigieuse (voir chapitre 4), il aurait également argumenté en sa faveur devant les représentants du MoMA, contribuant de la sorte à

la modification des lieux de sa projection. Le geste de Stein et son impact permettent de concevoir l'esthétique non simplement comme « un corps de doctrine » mais comme une véritable activité (*ibid.*, p. 147).

La projection de *Night* au MoMA propulse son réalisateur vers un statut d'auteur détachant l'œuvre de sa production collective fortement mise en avant dans les premières descriptions médiatiques du projet pittsbourgeois²⁶⁷. En liant l'œuvre à un auteur dans un contexte muséal²⁶⁸, *Night* acquiert l'aura d'une création artistique unique, l'éloignant considérablement de sa promotion initiale en tant qu'énième film d'horreur de série B prévu pour les ciné-parcs (voir chapitre 1)²⁶⁹. Pour Becker, l'exposition muséale constitue la « consécration suprême » après laquelle « rien ne peut plus accroître l'importance de l'œuvre » (2010 : 135). Dans les publications décrivant l'ascension artistique de *Night*, sa projection au MoMA est fréquemment avancée comme l'apogée et la preuve ultime de sa reconnaissance par le monde de l'art, à commencer par Stein qui présente le passage du film au musée new-yorkais comme l'aboutissement d'une réception heureuse²⁷⁰.

²⁶⁷ Dans l'article du *Pittsburgh Post-Gazette* du 1^{er} novembre 1967 (III.1.) annonçant le projet sous le nom de *Night of the Flesh Eaters*, l'accent est mis sur sa régionalité ainsi que sur l'origine locale de l'équipe de production (et donc sur la question du financement). Dans ce cadrage initial du film George Romero n'est pas mentionné : en tant que réalisateur il se situe davantage du côté de l'exécution artistique (à propos de laquelle il n'est pas encore possible se prononcer), et il n'est pas originaire de Pittsburgh.

²⁶⁸ D'après Gagne (1987 : 37) le film sera ajouté à la collection permanente du musée.

²⁶⁹ La critique que Walter Benjamin ([1939] 2009) adresse à la reproduction mécanique des œuvres d'art est d'abolir l'aura de la main créatrice individuelle et d'ôter à l'objet son caractère unique. Pour lui, le caractère reproductible des objets culturels fait d'eux de simples produits de consommation idéologiquement chargés de valeurs capitalistes. La manière dont les films, pourtant conçus pour une consommation massive, peuvent être reçus par la critique savante et par les cinéphiles ordinaires permet de nuancer les propos de Benjamin. En mettant l'accent sur les modalités de fabrication, l'auteur néglige les aspects liés à la réception. C'est grâce à cette dernière qu'un objet peut passer, comme l'histoire de *Night* le montre, du divertissement calculé dans sa phase de conception et de distribution au statut artistique capable d'émettre une critique sociale à travers son univers filmique unique tout en bouleversant les conventions génériques de l'industrie cinématographique.

²⁷⁰ Dans un ouvrage plus récent, voici la description que Philippe Rouyer (*op. cit.* p. 45) fait du parcours du film : « Ce n'est donc qu'à sa ressortie à New York durant l'été 1969, en double programme avec *Slaves* de Herbert J. Biberman, que le film entamera sa brillante carrière, prolongée par les séances de minuit, le samedi soir, dans les cinémas branchés de Manhattan. Symbole de cet accueil triomphal, *La Nuit des Morts-vivants* est présenté au Museum of Modern Art, le 16 juin 1970, événement sans précédent pour un film d'horreur contemporain ». Cette dernière précision faite par Rouyer suggère que le caractère remarquable de cette reconnaissance muséale découlerait des origines génériques du film. Le couronnement au MoMA a lieu avant les projections nocturnes « dans les cinémas branchés de Manhattan », mais est présenté par l'auteur à la fin de la description comme le point culminant de la réception de l'œuvre.

Cependant, les sites de projection fortement chargés d’une connotation culturelle ne sont pas les uniques instances médiatrices d’une consécration. Dans la critique de *Night* publiée le 18 mars 1971 dans le *Washington Post*, Kenneth Turan introduit la recension de *Sight and Sound* comme la source de reconnaissance la plus surprenante, dépassant même une ratification muséale (III.38.). L’actualité de l’article est la projection de *Night*, « un film d’horreur cauchemardesque qui a étonnamment trouvé beaucoup de grâce en hauts lieux », au Circle Theater de Washington D.C. en co-programmation avec *Honeymoon Killers (Les Tueurs de la lune de miel, Kastle, 1970)*. Pour rendre compte de cette sortie, l’article est calqué sur celui de Stein publié une année plus tôt. En effet, Turan reprend sa structure – en forme de puzzle (en citant, comme le faisait Stein, la recension de *Variety* il rappelle d’abord l’accueil initial défavorable du film), ses interprétations (« la majorité silencieuse » des citoyens ordinaires) et même son vocabulaire (notamment dans la présentation de Romero, qu’il copie à l’identique).

Le journaliste décrit le cheminement du film par des étapes successives. Malgré une mauvaise distribution initiale, sa popularité démarre grâce à l’effet de bouche à oreille qui permet à Latent Image d’encaisser plus d’un \$1 million et conduit à l’invitation du réalisateur au MoMA. « Et pour couronner le tout le snobinard britannique *Sight and Sound* » trouve de la place « pour parler du film comme s’il s’agissait de la meilleure invention depuis le popcorn ». L’improbabilité d’une *success story* pour « 90 minutes stupéfiantes d’horreur sans répit, une orgie littérale d’agissements de goules et de cannibalisme graphique » auprès des spectateurs ordinaires, et surtout dans les milieux culturels, constitue le noyau de l’article. L’invitation de Romero au MoMA est présentée comme directement causée par les recettes de *Night*. C’est en tant que phénomène du peuple, que le film devient petit à petit, qu’il attire l’attention des personnes issues du monde culturel.

Le lien entre bénéfice commercial et reconnaissance par une instance culturelle (médiatique) était également établi dans la recension d’Elliott Stein en 1970 :

It has grossed a million dollars, causing *Dame Variety* to treat its makers with more respect these days – the paper recently devoted a detailed piece to Latent Image’s second feature, now shooting.

En revanche, l'intérêt que le film représente pour le MoMA était avancé par Stein comme la résultante de la découverte progressive du film par la critique, ce qui n'est guère étonnant compte tenu du rôle actif qu'il a joué dans cette consécration. La posture de Stein dévoile un jugement artistique basé sur la qualité de l'œuvre (et implicitement sur les compétences des critiques à la reconnaître) et non sur ses recettes²⁷¹. Kenneth Turan, quant à lui, évalue *La Nuit* davantage du point de vue d'une réussite générique issue de l'industrie cinématographique.

En proposant une description objective du triomphe étonnant du film, Turan contribue à sa consolidation. La légitimité culturelle que *Night* acquiert grâce à l'importance que le journaliste accorde à la publication de *Sight and Sound* devient la norme implicite dont il se sert pour avouer un peu malgré lui (« though it hurts to say so ») que le film semblerait contenir une « allégorie socio-politique ». La comparaison des contenus des deux articles permet de constater que le seul apport personnel du critique de Washington est de considérer le thème de la « majorité silencieuse » des « personnes ordinaires » de *Night* comme un « hommage évident » à *Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des Profanateurs de Sépultures*, Siegel, 1956)²⁷². Il se distancie toutefois d'une lecture allégorique en concluant que « tout cela n'a pas vraiment d'importance », car le point fort du film reste avant tout son efficacité générique²⁷³.

L'explication de son succès via le renouvellement du genre sera également donnée dans la plupart des recensions américaines de 1971 (voir 5.3.). En citant George Dickie, Becker écrit qu'au sens taxinomique une œuvre d'art :

²⁷¹ A noter que le film passe au MoMA en juin 1970 alors que Stein le mentionne déjà dans sa recension d'avril : « Its director, co-scenarist, cinematographer and editor, George A. Romero, was invited by the Film Department of New York's Museum of Modern Art to present it at a Cineprobe (study session devoted to "authors" of noteworthy first features) ». Stein était donc déjà au courant de la programmation, ce qui pourrait confirmer son implication dans ce projet muséal. Passant sous silence sa propre participation, Stein présente la reconnaissance critique de *Night* comme une réalité objective entièrement liée à la qualité intrinsèque de l'œuvre que les professionnels ne font que découvrir progressivement. Détachée de la sorte des activités pratiques des agents humains qui la propulsent vers les hautes sphères de la culture légitime, l'œuvre acquiert ainsi un caractère transcendantal.

²⁷² Le rapprochement entre ces deux long métrages sera également fait par d'autres critiques de 1971 (voir 5.3.).

²⁷³ En s'inspirant de l'interprétation politique de Stein, Turan semble avoir été plus attiré par sa forme que son contenu. En effet, Stein voyait les cadavres réanimés comme la « majorité silencieuse » alors que Turan emploie la même formule pour désigner le sheriff et sa troupe (que Stein situait du côté de l'establishment). Cette confusion catégorielle suggère que ce n'est pas un message allégorique qui se trouve au centre de son intérêt pour film, tout en montrant comment l'influence de *Sight and Sound* provient de la reconnaissance que le critique de *Washington Post* lui témoigne tacitement.

[...] est 1) un objet fabriqué, 2) un ensemble de ses aspects qui lui a conféré un titre à l’appréciation d’une ou plusieurs personnes qui agissent au nom d’une certaine institution sociale (le monde de l’art) (2010 : 163).

L’article du *Washington Post* montre l’étroite imbrication entre l’évaluation d’un objet et un jugement esthétique externe agissant sur cette même évaluation. En recourant implicitement à Stein dans la formulation de son propre article, Turan est le critique le plus influencé, pour cette période, par la médiation intertextuelle d’un jugement artistique d’une revue prestigieuse.

Le surgissement remarquable du film sert d’occasion pour offrir une explication de l’attirance que cet ovni exerce sur le public, y compris les signataires des textes. La recension que le critique Rex Reed publie dans le new-yorkais *Daily News* le 7 mai 1971 commence en établissant un lien entre le climat d’une époque et ses représentations artistiques (III.39.) :

If it’s true that troubled art is born out of troubled times, no wonder the movies are preoccupied with blood and viscera. And no wonder horror films are enjoying a popular revival.

S’ensuit un inventaire des sorties récentes et des divers moyens (thèmes ou personnages) par lesquels le genre parvient à effrayer les spectateurs. Dans ce contexte, Reed situe *La Nuit des Morts-vivants* parmi les films les plus terrifiants. Le but de l’article n’est cependant pas de lister les longs métrages les plus efficaces, mais d’exemplifier la « renaissance populaire » du cinéma d’horreur via le cas de *Night*, qui « à la demande du public sera ravivé ce soir et samedi à minuit au Waverly Theater à Greenwich Village ». La relance du film dans ce quartier permet au critique de (se) rappeler l’avoir vu lorsqu’il passait encore à la 42^{ème} rue à New York en tant que second film d’une double programmation, et d’avoir été terrorisé par son contenu²⁷⁴. Toutefois, la recension qu’il en fait apparaît seulement à la sortie de *Night* à Greenwich, laissant apparaître l’imbrication entre un genre cinématographique et les sites de sa projection²⁷⁵.

²⁷⁴ Cette même rue que le critique d’*inter/VIEW* avait trouvée indigne pour la projection du film en 1969 (III.23.).

²⁷⁵ Hervey (2008 : 18) confirme que Reed n’écrit sa chronique qu’à l’occasion de la projection du film dans ce quartier. Sous le point 5.2. je reviendrai sur le rapprochement initial fait par Reed entre

On définira le genre comme une des médiations qui rend le film intelligible et permet à un public (qui connaît et reconnaît la catégorie générique) de le recevoir et de le comprendre. [...] Mais il existe aussi d'autres « passeurs », comme l'auteur, les stars, voire le type de salle où le film est projeté, qui peuvent jouer le rôle de médiateur entre le film et son public (Moine, 2005 : 84).

Reed débute son article en avouant un amour de toujours pour le genre de l'horreur. La communication publique qu'il en fait ne provient cependant pas d'une médiation générique *per se* : elle est clairement axée sur la salle de projection. La sortie du film dans un nouveau quartier façonne son article de manière pro- et rétrospective : cela donne l'occasion de revenir sur l'« histoire intéressante » de *Night* tout en incitant « chaque personne s'intéressant sérieusement au cinéma d'horreur » à aller voir ce film.

Un mois plus tard, la recension de *Village Voice* du 10 juin 1971 (III.40.) fait émerger le profile-type du spectateur habituel du Waverly Theater²⁷⁶. Assistant à une séance nocturne de *La Nuit*, l'auteur (ma copie n'est pas signée) décrit les réactions du public au fur et à mesure de la progression de la narration. La présence du critique devient un témoignage *in situ* de l'expérience spectatorielle. A la différence de la situation vécue par Roger Ebert à Chicago (voir 3.3.), le public n'est pas composé d'enfants et le choc ressenti, et restitué par le discours, peut rester confiné à une extraordinaire puissance générique. Ainsi « lorsque la véritable action du film est entamée la plupart des adultes, spectateurs sophistiqués typiques de [Greenwich] Village, hurlaient et geignaient ». Certaines personnes « réellement effrayées » « implorant les moqueurs de se taire », donc de ne pas perturber leur expérience filmique éprouvante par des cris de peur feints. Ces descriptions laissent comprendre que le critique perçoit la majorité des spectateurs présente dans la salle comme un public entretenant un rapport sérieux au cinéma. Elles rappellent fortement le

l'actualité et le regain d'intérêt pour le cinéma d'horreur. Comme son collègue du *Washington Post*, le critique se distancie en effet d'une lecture politique, qu'il saisit néanmoins, en considérant *Night* avant tout comme un moment de divertissement.

²⁷⁶ En 2005, un article retraçant l'histoire du « légendaire » Waverly Theater indique qu'il « avait acquis son statut de l'une des meilleures salles de cinéma de la ville diffusant des films étrangers et faisant des rétrospectives ». L'article cite *El Topo* (Jodorowski, 1970) et *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975) pour rappeler que cette salle avait également donné naissance au phénomène de *midnight movies*. Voir « Waverly Theater Re-Born as IFC Center » sur le site de la radio new-yorkaise WNYC : <http://www.wnyc.org/articles/wnyc-news/2005/jun/17/waverly-theater-re-born-as-ifc-center/> Dernière consultation le 27 mars 2012.

rapprochement fait en 1969 par le critique d'*inter/VIEW* entre le type de lieux et les spectateurs correspondants (III.23.) :

Frequently an artistic film containing nudity will play the nudie theatre circuit. Cinema-sophisticates see it at an art house and understand and appreciate it, while voyeurs see it on 42nd Street and don't care what it's really about.

La ville de New York n'est pas la seule à accueillir le film dans un cinéma d'art et d'essai. Dans un long article publié dans le numéro de juin 1971 de *Cinefantastique*, le rédacteur en chef Frederick Clarke raconte en introduction comment il a enfin pu visionner *Night of the Living Dead* grâce à sa projection au Clark Theater de Chicago (III.41.). Il décrit cette salle comme étant depuis longtemps « une bénédiction pour les cinéphiles de Chicago, avec ses projections rétrospectives et ses programmations de titres obscures et avidement attendus ». Contrairement à Rex Reed, qui avait vu le film lors de sa première distribution mais a saisi l'occasion pour en faire une critique uniquement à sa sortie à Greenwich, Clarke justifie la raison pour laquelle il n'avait pas assisté à sa projection initiale en 1968 par la médiocrité habituelle des films du genre. Les rumeurs sur son excellence et les publications favorables dans les magazines comme les britanniques *Sight and Sound* et *Films and Filming* lui ont cependant fait regretter son « cynisme ». Pour la thématique du présent sous-chapitre sa mention de la recension de *Films and Filming* est pertinente. Publiée en décembre 1970, elle raconte d'abord les lents débuts de *Night* et sa reconnaissance progressive par le public et les critiques, en concluant (III.37.) :

But now, with a showing at one of London's more progressive cinemas, the likelihood of it slipping into the archives unnoticed is delayed.

Un raisonnement implicite, le même qui est affiché par Clarke et avant lui dans *inter/VIEW* et *Village Voice* en 1969, imprègne cette phrase : les vrais cinéphiles sauraient apprécier ce film à sa juste valeur et lui feraient la publicité qu'il mérite. Tacitement, ces critiques attribuent au public cinéophile la compétence de reconnaître une création qu'eux-mêmes jugent importante. L'interconnexion de réseaux participant à la création d'une œuvre évoquée par Becker inclut la reconnaissance par

les critiques de *La Nuit* de l'existence des spectateurs, supposés partager leurs goûts²⁷⁷.

Ce ne sont pas uniquement les sites, mais également la tranche horaire qui fait partie des attributs remarquables du film. Will Jones, auteur de la recension publiée le 6 novembre dans le *Minneapolis Tribune*, choisit d'introduire le sujet via la renaissance des projections de minuit des films d'horreur, déclenchée par *La Nuit* (III.43.). Même s'il évoque sa diffusion dans des salles new-yorkaises qu'il qualifie de « chics » c'est la pratique des projections nocturnes qui l'intéresse essentiellement. La récente programmation de *Night* à Minneapolis lui permet de faire un petit détour historique sur cette pratique. Contrairement à ses confrères, qui racontent d'abord l'ascension graduelle du film, Jones n'explique pas les raisons de sa réémergence. L'histoire du film ne semble pas l'intéresser en particulier : « *Night of the Living Dead* est un film incroyable qui a été produit il y a trois ou quatre ans [...] par quelques personnes sympathiques de Pittsburgh qui voulaient simplement faire un film ». En revanche, le journaliste connaît bien son parcours de minuit. Il informe que dans les années 1940-1950 les séances nocturnes s'étaient déplacées vers les ciné-parcs, pour revenir dans les salles obscures avec *La Nuit*. La relance du film avait commencé à Washington D.C., et il se trouve depuis distribué dans tout le pays en passant par New York, où il a été projeté durant les cinq derniers mois précédant la

²⁷⁷ Pour la détermination sociale des goûts esthétiques, voir Bourdieu (1979). Le sociologue y explique la différence entre culture savante et populaire en termes d'habitus propres à chaque milieu social. Le raccourci ainsi effectué par son approche fait apparaître comme données les positions sociales et la distribution inégale des ressources (notamment économiques et culturelles). Une analyse praxéologique des produits culturels atténue le caractère statique du classement bourdieusien. Menée comme une enquête, elle permet de suivre la transformation d'une sphère d'activité grâce au caractère dynamique des processus sociaux. Il est vrai que la réputation d'une poignée de magazines de cinéma a suffi pour influencer le jugement de certains critiques de *La Nuit des Morts-vivants* et a servi de point de départ légitime pour ses futures exégèses. Cependant, le fait que le film soit appréhendé par la presse américaine comme un phénomène du public ordinaire a également fortement participé à la révision de ses opinions. En effet, le succès commercial de *Night* fait partie des critères d'évaluation de la critique américaine. De même, si les premières recensions négatives dénonçaient le manque de professionnalisme de l'équipe de tournage, ces mêmes « ratages » des standards esthétiques se transforment en atouts dans l'explication que les critiques de 1971 font de la popularité du film (voir 5.3.). La carrière de *Night* ne résulte donc pas uniquement de son appréciation par une élite culturelle imposant ses goûts aux non initiés. La promotion par l'effet de bouche à oreille décrit par plusieurs journalistes en 1971 montre que le phénomène démarre avant la diffusion dans les salles d'art et d'essai. L'accueil du film par ces lieux est le résultat de deux activités conjointes : une critique de plus en plus favorable et une demande spectatorielle continue (y compris en Europe). « Les spectateurs permettent à l'objet-film de devenir un ensemble de signes ; ils possèdent le pouvoir d'en prolonger ou d'en abrégier la durée d'exploitation, c'est-à-dire la visibilité dans l'espace public » (Jullier, 2002 : 244). Le rapport de réciprocité entre l'afflux des spectateurs et la reconnaissance de son importance par le discours médiatique fait de ce cas de réception une activité concertée.

parution de l’article. Jones présente ces projections nocturnes comme la nouvelle distraction du week-end dans les communautés estudiantines²⁷⁸. Dans sa recension du 8 novembre 1971, Paul D. Zimmerman du new-yorkais *Newsweek* décrit le public de *Night* comme des « jeunes personnes ayant accueilli cette vipère en leur sein » (III.44.)²⁷⁹. « Sophistiqués » de Greenwich ou jeunes étudiants, la prise en compte journalistique des spectateurs et de leurs réactions témoigne de l’influence qu’ils exercent sur les professionnels du monde culturel dans leur évaluation de *La Nuit des Morts-vivants* en tant que phénomène collectif (voir également 5.2.).

La vague d’articles de 1971 est, il est clair, déclenchée par la nouvelle programmation du film. Ces projections nocturnes s’inscrivent dans l’actualité calendaire des publications qui visent à informer les lecteurs sur une sortie présentée comme culturellement remarquable. Pour en rendre compte, plusieurs formes de médiation sont saisies à des degrés variés par les différents auteurs : l’intertextualité des revues reconnues dont la notoriété est confirmée par leur mention, la régénérescence du cinéma d’horreur, la tranche horaire permettant d’évoquer une vieille pratique cinématographique, les salles de projection à connotation culturelle ou le public typique qui les fréquente. En identifiant certains sites (cinéma d’art et d’essai ou campus) aux publics correspondants (cinéphiles et étudiants) les critiques réunissent les conditions de félicité estimées nécessaires pour la reconnaissance du film en tant qu’œuvre méritant l’admiration. Les spectateurs font par conséquent partie du cadrage médiatique de la nouvelle diffusion de *Night* tout en restant partiellement imaginaires (impossible en effet pour un journaliste de connaître les goûts et le « capital culturel » de chaque membre d’un public décrit).

²⁷⁸ « Depuis les années 1950, les *drive-in* proposent des programmes d’une nuit entière consacrée à des films à petit budget faits pour les adolescents et les jeunes adultes et limités à des genres très ciblés : horreur, rock « sexe » (mais pas de pornographie), motards, surfeurs, etc. [...] Mais ces parkings avec écran n’incitent à aucune dévotion cinéphilique. Les séances « nuit complète » des *drive-ins* sont très prisées par les adolescents américains (permis voiture à seize ans), parce qu’elles permettent les relations sexuelles pour les jeunes couples n’ayant pas d’autre refuge que leur voiture. Pas de lien avec les cultes des *midnight movies* sinon que les exploitants de cinéma comprennent qu’un public ciblé peut assister à des séances nocturnes de films de genre » (Barnier, 2002 : 70-71). A la première distribution de *La Nuit* avec laquelle Continental visait les ciné-parcs et les salles de quartiers se substitue ainsi en 1971 une diffusion qui sensibilise davantage les goûts d’un public défini par Austin (op. cit., p. 394) comme : « typically young, single, and a high school or college student ». Pour un aperçu historique des ciné-parcs aux États-Unis voir les sous-chapitres 1.5. et 2.2.

²⁷⁹ « That the audience were mostly young goes almost without saying : a 1968 MPAA [Motion Picture Association of America] survey found that viewers between sixteen and twenty-four accounted for half of the American box office, and far more for shocking, family-unfriendly films like *Night* » (Hervey, op. cit., p. 8).

Par conséquent une sociologie de l'art en termes de réseaux d'interdépendance, comme celle développée par Becker, doit prendre en considération le rôle que les spectateurs ordinaires peuvent jouer dans la visibilité publique et la promotion que les médiateurs journalistiques font d'une œuvre. Il y a plusieurs manières de décrire ces publics largement anonymes. En termes de quantité, la mention de chiffres d'affaire permet d'authentifier la popularité du film. Telle est l'approche des critiques du *Washington Post* et du *Daily News*, qui considèrent le film davantage du point de vue de l'industrie cinématographique que de l'art. En termes de qualité, il est possible de décrire le rapport au film via les émotions qu'il suscite auprès du public en termes génériques (*Village Voice* et *Minneapolis Tribune*). Et lorsque le film est considéré comme une œuvre d'art (*Cinefantastique*), des compétences culturelles sont implicitement imputées aux spectateurs via les offres habituelles des salles accueillant *Night* en 1971.

Si je peux faire valoir que le jazz présente un intérêt esthétique égal à celui des autres formes d'art musical, je pourrais, en qualité de musicien de jazz [...] jouer dans les mêmes salles que des orchestres symphoniques et attendre une même considération pour les subtilités de mon travail que les compositeurs ou les interprètes les plus respectés (Becker, 2010 : 148).

Dans le cas de *Night*, le « faire valoir » résulte d'une conjonction d'éléments dont aucun ne dépend des volontés de ses créateurs. Ce sont l'afflux ininterrompu des publics américains et européens et la reconnaissance du film par certaines instances culturelles (magazines réputés et MoMA) qui rendent possible son lancement dans des salles prévues pour le cinéma d'art et d'essai. En voyant une correspondance entre le type de salle et le profile-type de ses publics, les critiques sont moins sensibles à la répercussion que la médiation de ces sites exerce sur leur propre écriture. En d'autres termes, le fait que leur jugement soit également informé par les lieux auxquels ils associent un certain type de cinéma et un certain type de spectateurs semble leur échapper. Or en restituant une pratique et une diffusion précises les journalistes reconnaissent et confirment l'existence d'un cinéma destiné aux personnes possédant un certain degré de connaissance du médium et/ou du genre à la recherche de formes d'expression cinématographiques fortes et inédites. *Night* bénéficie dès lors d'un traitement médiatique à la hauteur des nouveaux sites de son accueil. Les termes de « culte » et de « classique » viennent s'y greffer alors pour témoigner du caractère particulièrement captivant du phénomène.

5.3. Film « culte » : le point de non-retour

Dans la partie précédente j’ai essentiellement abordé la médiation des sites de projection dans le traitement médiatique de *La Nuit des Morts-vivants* en 1971. Sa nouvelle diffusion sert souvent de prétexte aux journalistes pour évoquer son passé curieux. Il est ainsi relaté que la réputation du film se répand progressivement par des voies non institutionnalisées par le biais du bouche à oreille des spectateurs impressionnés²⁸⁰. L’aboutissement de ce cheminement conduisant à un intérêt médiatique croissant est attesté par les termes « culte » et « classique », employés par la presse comme une forme de gratification d’un parcours difficile (mauvais accueil initial, ou sortie carrément inaperçue) et improbable (origines modestes). Les réflexions du scénariste John A. Russo autour de l’étiquette « culte » attribuée à *Night of the Living Dead* vont plutôt dans le sens d’un usage ironique appliqué à un genre mineur :

I’m not sure fans of a horror movie need to be called a “cult” any more than do fans of a mainstream movie like *CITIZEN KANE* [Welles, 1941]. In fact, labeling them with that terminology is a way of belittling them for greatly enjoying a picture in a genre that many people do not sufficiently respect (1985 : 109-110).

Dans ce passage Russo exprime une attitude journalistique de mépris générique. S’il est vrai que les critiques américains de 1971 laissent transparaître l’étonnement produit par le parcours d’un film conçu pour le circuit de série B, ils s’alignent néanmoins sur l’émerveillement des fans qu’ils décrivent, étant eux-mêmes ébranlés par le film. La méfiance de Russo à l’égard de l’étiquetage « culte » masque le fait que, couplé avec le terme « classique », ce nouveau qualificatif permet de fixer la description de *La Nuit* (Barthélémy, 1992) et, ce faisant, sceller son destin en faisant du film un membre légitime du patrimoine cinématographique américain²⁸¹. Cela est confirmé non seulement dans les publications ultérieures sur le cinéma culte

²⁸⁰ En décembre 1970, le critique du britannique *Films and Filming*, ayant beaucoup apprécié le film, et étant soucieux de le voir tomber dans l’oubli à cause de sa faible visibilité, conclut son article en s’adressant à ses lecteurs : « Like so many other films of today which are worthy of attention, it will stand a chance if you see it and pass the word around » (III.37.).

²⁸¹ « La notion de description dont il est question ici ne désigne pas une relation discursive d’un événement défini : la description est saisie comme interne à l’événement, comme ce par quoi celui-ci acquiert son individualité et sa singularisation. Cela permet d’introduire le monde social entre l’événement et son identité. La relation entre l’événement et sa description devient un objet central de la recherche dès lors qu’est suspendue la présupposition que l’événement est déterminé en soi – avant tout placement sous une description et en-dehors de tout point de vue » (Barthélémy, 1992 : 131).

des années 1970 ou celui de George Romero mais également dans la presse quotidienne qui, s'adressant à un lectorat plus large que celui de ces publications spécialisées, peut répandre cette information à une échelle nationale. A titre d'exemple, l'article du 18 mars 1979 que le *Washington Post* consacre à l'immense succès d'*Halloween* (Carpenter, 1978) se pose la question initiale de savoir si un long métrage contenant « des ingrédients indubitables d'un classique de minuit » peut être considéré comme culte *malgré* un succès commercial de \$12 millions, « un montant de lucre obscène à faire en six mois pour n'importe quel film culte qui se respecte » (III.55.). Comme contre-exemple, le journaliste cite le cas du « légendaire » *Night of the Living Dead* à qui « il a fallu des années et d'innombrables projections de minuit pour devenir réellement rentable ». Le propriétaire d'un cinéma de Washington interviewé pour l'article décrit *Halloween* comme « film culte à l'envers » :

Cult movies are supposed to take time to build and this is simply too big to be a cult movie now. But it has a hardcore following of horror-film aficionados, who will still be there long after everyone else has died away.

Cette remarque contient l'idée d'une relation particulièrement passionnée à un film, qui doit être entretenue par un noyau de fans l'empêchant de la sorte de tomber dans l'oubli²⁸². Il montre également qu'attribuée à un film, l'étiquette « culte » correspond à certaines règles. Comme pour le cas de *La Nuit*, la dimension du temps est retenue ici comme l'une des caractéristiques d'un film culte. Une trop grande visibilité médiatique et un succès commercial immédiat sont considérés comme une déviance à la « recette » culte. Le culte doit être mérité par une découverte lente. C'est dans la durée qu'*Halloween* pourra prouver d'être ou non digne d'un tel amour²⁸³.

²⁸² Russo (1985 : 113) cite une recension du *New York Daily News* (non datée dans son ouvrage, mais dont le contenu indique qu'elle a été publiée en 1971 et qu'elle précède celle de Rex Reed écrivant pour le même journal), où l'idée d'un noyau de fidèles apparaît explicitement : « The film has already acquired a nucleus of a cult, for when it was shown last year in a series at the Museum of Modern Art, people had to be turned away ». La notion d'une communauté restreinte d'initiés apparaît également dans l'étude d'Heinich (1993) consacrée au monde littéraire. Il en ressort qu'une exposition médiatique trop poussée rend un écrivain suspect aux yeux des confrères (la sociologue cite le cas de Claude Simon, lauréat du Prix Nobel de littérature en 1985, connu d'un petit cercle de personnes). La question de la rareté et d'une accessibilité limitée à l'œuvre est également présente dans le raisonnement journalistique autour du phénomène de culte cinématographique.

²⁸³ L'article du *Washington Post* montre comment l'offre restreinte et une co-programmation ciblée peuvent servir de frein à un succès commercial à court terme. Souhaitant faire durer les recettes issues d'*Halloween*, le gérant d'une salle new-yorkaise l'avait retiré du marché pour le ressortir avec *The*

Dans son étude du phénomène, Grant distingue les films devenant rapidement des cultes à une échelle massive d’une éclosion progressive :

In the cinema the term “cult” tends to be used rather loosely, to describe a variety of films, old and new, that are extremely popular or have a particularly devoted audience. Cult films, most of us would agree, tend to construct a microcosmic community of admirers. But what exactly makes this different from phenomenally successful popular movies like *Star wars* or *E. T.*, which might more accurately be described as examples of “mass cult”? [...] A similar problem is raised by those movies that seem consciously calculated from the time of their production (or even before) to become instant cult films. Examples might include *Repo Man*, *Liquid Sky*, and *Blue Velvet*, movies that represent the fast food of cult rather than the slowly simmered fare like *Blade Runner*, which became cult when released on video after its theatrical run (2008 : 77).

En parvenant à toucher un public dévoué malgré un démarrage malheureux, les véritables cultes cinématographiques seraient davantage le fruit du hasard que d’un calcul rationnel de production et de distribution²⁸⁴. Le caractère imprévisible d’un culte cinématographique est exprimé par Kevin Thomas du *Los Angeles Times*, le critique ayant complimenté *Night* en janvier 1969 pour son efficacité générique en faisant remarquer qu’il ne fallait pas le juger par son titre ou sa campagne publicitaire (voir 2.3.). Voici comment il décrit le même film dans sa recension de *Dawn of the Dead* le 11 mai 1979 (III.57.) :

Ten years ago, a little horror picture called “Night of the Living Dead”, made by Pittsburgh-based film maker George A. Romero as his first feature, surfaced on the exploitation circuit without any warning to become a key cult film of the past decade and a genuine horror classic.

Un usage similaire des termes « culte » et « classique » se présente dans les articles consacrés à *Night* en 1971. Il en ressort que « culte » est attaché à une époque particulière et donc à un temps et un lieu demandant une présence humaine continue. « Classique » est utilisé de façon décontextualisée, suggérant un rapport non plus aux pratiques humaines mais aux œuvres précédentes auxquelles la dernière

Rocky Horror Picture Show, déjà connu comme un « film culte redoutable ». Pour la suite, ce gérant prévoit de programmer *Halloween* par périodes, notamment à chaque Toussaint. Partant, du point de vue de la distribution, le culte est envisagé comme une stratégie de marketing très contrôlée (III.55.).

²⁸⁴ Cette position est défendue par Austin ([1981] 2008 : 393) dans son étude du public de *Rocky Horror Picture Show* : « Cult films are not *made* (as, for example, one sets out to make a musical, western, etc.) as much as they *happen* or *become* ».

venue est comparée et parmi lesquelles on lui accorde une place. « Classique » se référerait à l'héritage culturel et à l'intertextualité des œuvres, tandis que « culte » désignerait le rapport entre une œuvre particulière et un public zélé, certes avéré et néanmoins non professionnel (décrit comme fans ou aficionados). En d'autres termes, il s'agit d'une relation que l'œuvre entretient la fois avec la tradition et un public historiquement situé. Dans la restitution journalistique de ce double rapport, l'inscription de *Night* dans la tradition du médium relève du travail des critiques. Afin de comprendre l'enthousiasme des « cultistes », ils comparent le film aux précédents génériques et/ou thématiques et cherchent également la réponse au sein de son univers en y repérant les ingrédients qui rendraient possible cet attachement particulier dont témoigne le public.

L'approche générique guide l'article de Rex Reed (*New York Daily News*) du début à la fin : la renaissance populaire du genre « aux temps troublés », évoquée sous le point 5.2., est ensuite illustrée avec *La Nuit des Morts-vivants*, « l'un des meilleurs exemples de cette quintessence de l'horreur » (III.39.). Quand bien même il y décèle un commentaire socio-politique c'est en tant que divertissement générique que Reed évalue le film :

At the end, the only survivor is the black hero, who escapes just in time to be shot down by the sheriff in a moment of mob panic. The effect is supposed to be irony, but the idea of a black man dying at the hands of his saviors assumes sociological pretensions I found clumsy and totally unnecessary to the film's general state of entertaining fright.

Comme Serge Daney des *Cahiers du Cinéma* l'avait formulé avant lui, Reed voit la connotation politique de cette fin comme étant logée dans l'œuvre. En revanche, ce que les Européens extrayaient comme le véritable sens du film gêne le critique new-yorkais. Les « temps troublés » évoqués au début de son article ne reçoivent aucun appui par le jugement qu'il porte sur *Night*. Pour Reed, à la manière des films de Val Lewton, le point fort de *Night* est sa capacité d'absorber les spectateurs dans son univers²⁸⁵. Il y parvient grâce à son exécution technique et au

²⁸⁵ Durant les années 1940, le producteur américain d'origine russe Val Lewton (1904-1951) travaillait pour la RKO et a notamment produit *Cat People* (*La Féline*, Tourneur, 1943) et *I Walked with a Zombie* (*Vaudou*, Tourneur, 1943). Ces films tirent leur puissance non pas de l'effet de choc visuel mais du jeu des ombres suggestif participant à créer une atmosphère d'angoisse. Reed n'est pas le seul critique de 1971 à comparer *Night* avec l'univers caractéristique de ces films. Paul D. Zimmerman du *Newsweek* (III.44.) compare le clair-obscur de *Night* avec celui de *Cat People*, mais également avec les

degré de suspens qu'il entretient tout au long de sa narration. En commençant sa description avec la scène du début où la jeune femme, séparée de son frère qui vient de succomber aux attaques du premier cadavre, fuit vers la ferme qui deviendra le site principal du film, Reed écrit :

The scene is mounted in such an energetic way that the camera becomes the victim and, naturally, so does the spectator. The thing pursues the girl until she hides in an abandoned house with a half-eaten corpse and six other fugitives. The film moves with nerve-shattering suspense through their defense against the attacking zombies with a sinister build of tension and detail, intercut with closeups of flesh-eating ghouls munching human entrails, as one by one, the inhabitants of the old house turn into monsters themselves.

C'est la capacité de *La Nuit* à créer un sentiment de tension permanent qui le rend particulièrement efficace et incontournable pour les amateurs du genre. S'en tenant à une lecture générique, Reed et ses confrères du *Washington Post* (III.38.) et du *Minneapolis Tribune* (III.43.) trouvent les commentaires sociaux superflus pour un genre conçu à leurs yeux pour effrayer les spectateurs. C'est ainsi que Kenneth Turan avoue malgré lui, pour immédiatement en relativiser l'importance, que le film contient une allégorie, et que Will Jones complimente *La Nuit* pour l'honnêteté de son univers 100% horrifique en le comparant à *Omega Man (Le Survivant, Sagal, 1971)* « qui cherche à se justifier avec des touches de conscience sociale prétentieuse »²⁸⁶. Dans sa recension de *La Nuit*, Roland Lacourbe de *Cinéma 70* considérait le fantastique comme le genre le plus adapté pour traiter les « préoccupations morales de l'homme du XX^e siècle » (voir 4.3.). Par contraste, les trois critiques américains perçoivent le genre comme auto-suffisant (n'ayant d'autres ambitions que d'être capable d'effrayer) et auto-explicatif (la qualité de *Night* est expliquée par sa réinvention canonique).

Ces deux critères génériques se retrouvent à la fin du texte de Reed. Il y revient sur l'amour du genre évoqué au début à propos de ses propres préférences en s'adressant cette fois à toute personne « sérieusement intéressée par les films

« tonalités grises sinistres » du film danois *Vampyr* (Dreyer, 1932). Dans les deux cas, le film pittsbourgeois est évalué à la lumière du passé de la tradition du cinéma fantastique.

²⁸⁶ A titre informatif, *I Am Legend*, la nouvelle ayant inspiré le scénario de *Night*, se trouve également à la base d'*Omega Man*. Dans l'article de *Minneapolis Tribune* rien ne permet d'indiquer si, en mentionnant les deux films, son auteur était au courant de cette origine commune.

d'horreur » pour qui il serait « inimaginable » de ne pas voir ce film malgré ses « imperfections ». L'article consacré à la popularité fulgurante d'*Halloween* suggérait qu'il faille mériter de porter le nom de film culte. En racontant, après le synopsis, l'« histoire intéressante » de *Night*, Reed montre son saut spectaculaire d'un projet régional à une diffusion internationale :

It was made for only \$70,000 by a 28-year-old director named George Romero in 1968, using the local talent from the Pittsburgh area. It has since been translated into 25 languages (a stolen print recently turned up in Okinawa with Japanese dubbing) and has grossed more than \$3 million. In Paris alone, it played to packed houses for 21 weeks. So if you want to see what turns a B movie into a classic with an international cult following, don't miss *The Night of the Living Dead*.

A l'origine de ce succès, *a priori* improbable, le critique situe implicitement une efficacité générique. Tout au long de son texte il n'offre en effet aucune autre clef de compréhension d'un tel changement de perspective. C'est dans ce dernier paragraphe que se loge l'énigme du film. Malgré un début si modeste il est possible de passer d'un statut inférieur au rang de cinéma classique, celui qui empêche l'anonymat parmi les nombreux films de seconde zone. L'idée de distinction est ainsi présente dans ce raisonnement. Le dévouement cultiste témoigne quant à lui de l'amour que les spectateurs ordinaires portent à ce film. Leur afflux massif à une échelle internationale participe à la métamorphose d'un film de série B en un classique. Pour connaître ce double triomphe phénoménal nulle autre exigence ne semble requise qu'une puissance générique hors pair. Afin de prouver que cela est réalisable, Reed encourage ses lecteurs à en faire leur propre expérience. Le caractère incontournable du film n'est cependant formulé par lui qu'à l'appui de ce succès planétaire qui informe son propre article.

C'est la nouvelle diffusion de *La Nuit* qui incite Reed à en écrire une évaluation en mettant en avant l'ampleur internationale de cette réussite²⁸⁷. En revanche, son

²⁸⁷ En termes de chiffres d'affaires, Reed évalue les recettes du film à \$3 millions, alors que son collègue du *Washington Post* parle de \$1 million. La taille du budget initial varie également entre les critiques de 1971 : \$30.000 (*Minneapolis Tribune*), \$70.000 (Reed), \$114,000 (*Newsweek*) ou \$125.000 (*Washington Post* – Turan reprend le chiffre avancé par Stein dans *Sight and Sound*). Dans son introduction de l'ouvrage de Russo consacré au tournage de *Night*, Romero indique que son budget s'élevait à \$114.000 (*op. cit.*, p. 7). Généralement, lorsque les journalistes annoncent le coût d'un film, c'est pour signaler un projet extrêmement coûteux (les grosses productions hollywoodiennes aux effets spéciaux sophistiqués), ou alors son contraire (par exemple *The Blair Witch Project* [Myrick

texte ne montre pas comment la réputation de son excellence se propage. D'autres critiques (à commencer par Stein, et Turan après lui) tentent l'explication en termes d'une rumeur passant entre spectateurs impressionnés, provoquant de la sorte son effet de boule de neige. Ainsi Frederick Clarke de *Cinefantastique* écrit (III.41.) :

Fortunately, more hardy filmgoers than I did go to see it, and gradually the reports filtered in that the film was a classic.

L'adjectif « heureusement » suggère que sans la curiosité qui avait manqué à Clarke, *Night* n'aurait pas connu cette réception heureuse qu'il mérite, ce qui aurait été regrettable pour un film présenté par le critique comme un classique. Ce terme est également employé par l'auteur de la recension de *Village Voice* présentant *Night* comme « une révélation à petit budget devenant rapidement un classique par le bouche à oreille » (III.40.)²⁸⁸. Les deux décrivent le film exclusivement comme un classique sans évoquer une contrepartie cultiste, tandis que le journaliste de *Newsday* se réfère à *Night* uniquement en tant que film culte (III.42.) :

The film, which was released in 1968 enjoyed no particular commercial success until lately, when it became a “cult” film, one whose crude power left its audiences speechless²⁸⁹.

« Graduellement », « rapidement », « récemment » sont les temporalités employées par les trois critiques pour rendre compte du nouveau statut du film (que ce soit « culte » ou « classique »). Cette imprécision du temps reflète l'impossibilité de mesurer l'ampleur et les origines de ce succès populaire grandissant, devenu un indice médiatique remarquable *a posteriori* grâce aux nouveaux sites de projection. Dans la description du phénomène, les points de focalisation respectifs de ces auteurs élucident le sens de leur usage exclusif de « culte » ou de « classique ».

Frederick Clarke de *Cinefantastique* et son collègue de *Village Voice* partagent une relation distanciée au genre de l'horreur. Les déceptions génériques répétées

& Sanchez, 1999]). La modestie du financement de *Night*, remarquable en soi dans la présentation du projet avant sa sortie, est mentionnée dans cette nouvelle phase également comme la preuve d'un succès ne dépendant pas de l'argent investi.

²⁸⁸ Dans son étude (par questionnaire) des cultistes de *Rocky Horror Picture Show*, Austin (*op.cit.*) révèle que la majorité citait les « amis » comme la principale source d'information au sujet du film.

²⁸⁹ En plaçant lui-même, et contrairement à ses confrères de 1971, ce terme entre guillemets le critique semble lui prêter un usage externe qui ne dépend pas de sa propre description du film.

vécues par Clarke lui servent à justifier la raison pour laquelle il n'avait pas vu *Night* à sa sortie. La position générique du journaliste de *Village* est *a priori* ironique. Il débute son article en racontant que de façon générale un film d'horreur ne provoque chez lui qu'une réaction d'« hilarité » due à ses standards canoniques inefficaces, maladroits, voire stupides. Il présente ensuite *Night* comme l'exception à la règle :

The fright builds so quickly because, unlike most horror films, this one is totally unrelieved by those “human interest” themes that are meant to augment tension but usually just dilute the tale’s terror. [...] What gives this film its power over the audience seems to be a combination of incredibly graphic grisliness, the grim realism of the locale, and the ultimate plausibility of the characters, a humdrum of Pittsburgh locals short on Fay Wray-style glamor.

C'est donc la vérisimilitude que l'univers fictif met en place et le refus du film de tout effet canonique apaisant qui le rendent particulièrement efficace pour créer cette profonde sensation de peur qui traverse les spectateurs. A la fin du texte, le journaliste préconise à d'autres réalisateurs de s'inspirer du film pittsbourgeois pour « apprendre la différence entre ce qui fait glousser les gens nerveusement et ce qui les fait hurler de peur ». Les réactions du public décrites par ce critique assistant à une projection dans Greenwich Village fonctionnent comme un baromètre objectif lui permettant de confirmer ses propos²⁹⁰.

Comme son collègue de *Village*, Frederick Clarke de *Cinefantastique* reconnaît également le don du film à pouvoir mettre en scène des situations et des personnages plausibles, et donc proches de la réalité :

In appearance, the film is part of the small, distinguished group including Roman Polanski's REPULSION, Curits Harrington's NIGHT TIDE, and Herk Harvey's CARNIVAL

²⁹⁰ Le reporter du *Minneapolis Tribune* relate une réaction similaire à celle décrite par son collègue de *Village Voice*. Les gérants des salles racontent ainsi que les gloussements initiaux sont progressivement remplacés par de vrais cris de peur et « certaines jeunes femmes » quittent la salle « ne voulant pas savoir ce qui va suivre ». Précisant qu'il n'a pas lui-même assisté à ces séances publiques, Jones décrit sa propre visualisation de *Night* avec son épouse comme une expérience éprouvante (III.43.). La description de l'exposition massive à la peur prédomine les critiques de 1971 qui retiennent cette émotion comme une formidable force du film. Le programme culturel du samedi 9 novembre 1971 du magazine *New Yorker* résume *Night* de la façon suivante : « It would be fun to be able to dismiss this as undoubtedly the best film ever made in Pittsburgh, but it also happens to be one of the most gruesomely terrifying movies ever made –and when you leave the theatre you may wish you could forget the whole horrible experience » (III.45.). Le critique de *Newsday* va jusqu'à dire de ne pas être sûr de pouvoir le conseiller, même aux adultes, tout en estimant que c'est le meilleur film d'horreur jamais réalisé (III.42.).

OF SOULS, which are cheaply made, but which evidence a depth and seriousness not found in more expensive and conventional entries in the genre. All of these films have in common a tangency to real life and real people generally lacking in horror cinema.

Parmi les critiques américaines de 1971 analysées dans ce chapitre, celle de Clarke entretient un rapport académique au cinéma fantastique, et son évaluation est fortement guidée par des critères herméneutiques issus de la tradition du genre, dont *Night* serait un « archétype parfait ». Le film est remarquable non seulement pour son exécution technique, jugée « excellente », mais aussi, et surtout, pour son caractère « hautement symbolique ». Pour en rendre compte, Clarke distingue entre les films d'horreur « classiques » dominés par le thème de notre peur de la mort, et « modernes » qui traitent nos peurs de la société devenue gigantesque et anonyme. La figure des morts-vivants serait un représentant symptomatique de ces derniers :

Romero's living-dead ghouls are lumbering, mindless, and faceless creatures which come upon the beleaguered farmhouse, wave upon wave. They represent the anonymous and almost unopposable majority that is society; there are but two alternatives, to die and become one of the ghouls, or be devoured, indigested and irradiated by them.

En faisant du héros l'unique personnage individualisé du film, voué à sa perte « dans les rouages d'une vaste civilisation indifférente dépourvue de malice ou de raison », *La Nuit* appartiendrait ainsi à la catégorie de films d'horreur contemporains. Pour le critique, le trait commun entre *Godzilla* (Honda, 1954), *Day of the Triffids* (Sekely, 1962), *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956) et *Night of the Living Dead* réside dans le fait de « purger nos peurs de la société, glaciale et impersonnelle dans son uniformité, et dont le pouvoir et le contrôle sur l'individu sont devenus trop grands ». Ce qui rend *La Nuit* « si remarquable et artistiquement beau » est la plausibilité réaliste avec laquelle il se termine, faisant de la scène finale de l'abattage de Ben une métaphore « dérangeante » par sa résonance avec l'actualité. Les catégories sociales extra-filmiques qui ressortent de son analyse sémantique et syntaxique du film ressemblent beaucoup à celles repérées par Elliott Stein : la masse anonyme de la majorité et la répression impitoyable de l'establishment²⁹¹. Telles

²⁹¹ Au début de son article, Clarke mentionne la recension élogieuse de *Night* publiée dans *Sight and Sound*. Il n'est pas exclu que le rédacteur en chef de *Cinefantastique* s'inspire de la lecture dichotomique que Stein fait du film.

seraient les préoccupations sociétales du moment, et *La Nuit* parviendrait à les refléter très justement, d'où le malaise qu'il suscite.

Chez Clarke, le terme « classique » acquiert ainsi deux sens. Lorsque l'auteur l'applique à l'évolution historique du genre cela marque la différence entre tradition et modernité. Le second sens est celui que lui et le reporter de *Village Voice* prêtent au film en évaluant *La Nuit* comme un objet artistique individuel possédant une force générique (*Village*) ou thématique (*Cinefantastique*) exceptionnelle. « Classique » est ce qui leur permet alors d'intégrer le film au sein du genre comme son représentant digne de respect en tant qu'œuvre se démarquant d'une production générique habituelle.

Par sa composition, la recension d'Harry Pearson de *Newsday* (quotidien de la banlieue new-yorkaise) ressemble beaucoup à celle de *Village Voice* et de *Cinefantastique*. Toutes les trois s'accordent sur une mise en scène (très) réaliste permettant au film d'avoir ce pouvoir de fascination sur ses spectateurs. Aux yeux du critique de *Newsday* c'est précisément son amateurisme visuel qui constitue les atouts de son univers absorbant (III.42.). Umberto Eco estimait que pour devenir « culte » un film doit être décousu (un trait qu'il identifie dans *Casablanca*)²⁹². C'est au contraire dans sa cohésion que Pearson repère l'efficacité de *Night*, qu'il situe au niveau du mouvement caractérisant le film du début à la fin.

Dans la vague des publications de 1971 de mon corpus, Pearson et Clarke sont les seuls à dépasser l'émerveillement de *Night* au niveau générique. Au-delà du détournement des règles du genre, sa force expressive serait due à un contenu allégorique en résonance avec le monde contemporain. Au niveau syntaxique, ils retiennent ainsi comme thème central la déshumanisation de la société actuelle en le comparant à *Invasion of the Body Snatchers*. Pour Clarke, « la mort du héros est rapide et insignifiante » : il devient une victime de plus du « décompte des corps », une pratique engendrée par une « mentalité » « que nous allons tous avoir à craindre » consistant à tirer indistinctement dans la foule. Pour lui la résonance du

²⁹² « Only a disjointed movie survives as a disconnected series of images, of peaks, of visionary icebergs. To become cult, a movie should not display a central idea but many. It should not exhibit a coherent philosophy of composition. It must live on in and because of its glorious incoherence » (Eco, 1985 : 4).

film avec l'actualité se situe dans sa représentation de l'aliénation de l'homme moderne par une société répressive (et non pas dans le racisme *per se*, comme l'avait estimé Serge Daney). Pearson prête en revanche à la couleur de la peau du héros une signification allégorique – l'homme noir serait le représentant ultime de la liberté individuelle crainte par les forces de l'ordre. La fin du film est par conséquent à la fois « impitoyablement cruelle » et logique :

If this movie is a true parable of our times, then what it is telling us is that we have run out of alternatives [...] there is no room in this world for individuality and freedom.

Malgré une approche herméneutique similaire, Pearson décrit *Night* non pas comme un classique mais comme un film culte. Cela s'explique par l'angle qu'il choisit pour introduire le sujet – il entame sa recension en plaçant le public en son centre. C'est l'attrait que *Night* constitue pour sa « légion d'admirateurs » et de « spectateurs laissés sans voix » qui lui permet ensuite de clarifier les raisons de sa popularité. Le critique précise que le succès commercial du film n'est venu que lorsqu'il est récemment devenu culte. Cela rappelle l'article du *Washington Post* consacré à *Halloween* : un culte ne peut pas naître si le film réussit immédiatement et à une échelle fracassante à séduire les spectateurs. Afin de le *devenir*, il faut traverser l'épreuve du temps grâce à la persévérance des spectateurs dont l'afflux continu permet à un film, réservé à une distribution médiatiquement peu intéressante et par conséquent moins visible, de rester à l'affiche. Un tel parcours menant à une émergence lente est restitué par le magazine *Newsweek*, qui contient la dernière recension de mon corpus de 1971 (III.44.) :

For more than six months THE NIGHT OF THE LIVING DEAD has been terrorizing its willing victims at midnight showings with visions of cannibalism and carnage, its army of resurrected corpses creeping across the screen in search of human flesh. The packed houses of young people who have taken this viper to their bosoms shriek and groan with frenzy that only a true horror classic can conjure. Made in 1968 and almost unnoticed, the film sank into the flickering world of the underground, where it took root like a mutated mushroom. In theatres from Tokyo to Paris to Madrid to New York it began playing, often in special performances after the last regular feature, until it became a bona fide cult movie for a burgeoning band of blood-lusting cinema buffs.

L'article publié dans *Variety* en janvier 1968 décrivait le film pittsbourgeois comme un projet *middleground* en le contrastant avec les productions

hollywoodiennes d'un côté et l'underground new-yorkais de l'autre. *Night* s'y dégageait comme un hybride cinématographique médian (voir 1.3. et III.2.). En novembre 1971, Paul D. Zimmerman de *Newsweek* attribue un rôle central au monde underground international dans la mise en valeur et la visibilité progressive du film. Il en ressort que *Night* avait particulièrement touché les amateurs de cinéma d'horreur. Pour qu'un film « passé inaperçu » pour le grand public et les médias puisse devenir culte, la présence humaine le maintenant en vie dans des réseaux non conventionnels serait indispensable. La description du journaliste contient l'idée d'une pratique qui se répète, d'un effet d'accumulation de projections nocturnes motivant particulièrement les vrais « mordus de cinéma assoiffés de sang » (Clarke avait qualifié les spectateurs de *Night*, grâce auxquels il a fini par voir le film, comme étant « plus endurcis » que lui). Il serait aisé de comprendre que ces séances tardives conviennent davantage au mode de vie de cette population, décrite plus haut dans le passage comme des « jeunes personnes », encore épargnée d'obligations familiales ou professionnelles.

Le qualificatif « un authentique classique d'horreur » est en revanche attaché par Zimmerman à la qualité du film et aux émotions qu'il suscite auprès des spectateurs en tant qu'expression artistique générique. « Culte » devient la description journalistique d'un rapport de fidélité entretenu entre un public et un film via les sites et les heures de projection, alors que « classique » est une manière d'évaluer un long métrage à l'aune d'autres films ou du genre dans sa totalité. Cette comparaison ne nécessite pas l'existence d'un public mais se base entièrement sur les compétences du critique en matière cinématographique. C'est ainsi que plus tard dans son texte Zimmerman comparera l'exécution visuelle de *Night* à *Cat People* (Tourneur, 1943) et au danois *Vampyr* (Dreyer, 1932)²⁹³.

A contrario des recensions de *Cinefantastique* et de *Newsday*, Zimmerman n'offrent aucune explication thématique à l'effet produit par *La Nuit des Morts-vivants*. Afin de comprendre l'attrait cultiste du film, il reste attaché aux ruptures canoniques du genre. Pour cela, il fait appel à un jeune réalisateur new-yorkais selon qui la plupart des films d'horreur s'arrêtent juste avant que les horreurs réelles ne

²⁹³ L'ouvrage que David Pirie (1977) consacre au cinéma de vampire comparera également la qualité visuelle de *Night* à *Vampyr*.

commencent. Le réalisme du film ainsi suggéré par Zimmerman ne revêt cependant aucune connotation politique. C’est le renouvellement de la tradition générique qui est mise en avant par l’article. Tout en puisant dans les bases stéréotypées du genre, *Night* parvient ainsi à dépasser les attentes : les monstres et le site où le drame se déroule donnent au film un aspect frissonnant par leur banalité même ; dans les scènes où la caméra a pour habitude de se détourner pour censurer la violence graphique, c’est le contraire qui se passe – l’appareil zoome sur la dévoration d’organes humains²⁹⁴ ; enfin, « il n’y a même pas la rédemption d’une fin heureuse, ce qui fait les fans l’aimer encore plus ». Ces éléments narratifs et techniques étaient également repérés par Roger Ebert du *Chicago Sun-Times* en janvier 1969 lorsqu’il assistait aux réactions des enfants face aux ruptures canoniques du film (voir 3.3.). Vécus comme des traumatismes par le plus jeune public, ces mêmes détournements de règles génériques sont présentés par Zimmerman comme les atouts expliquant le succès de *Night*²⁹⁵.

A la fin de 1968, Vincent Canby du *New York Times* et son confrère Lee Beaupre de *Variety* avait souligné avec mépris l’amateurisme du film dans le but d’en rabaisser la qualité et ôter tout éventuel intérêt public à son égard (voir 2.3. et 3.2.). La plupart des recensions de 1971 soulèvent également ses faiblesses cinématographiques en reconnaissant en lui une origine de série B : pour Rex Reed du *Daily News* il contient ainsi des « imperfections » ; le critique du *Minneapolis Tribune* remercie son caractère amateur qui rappelle qu’il ne s’agit que d’un film, sans quoi il aurait été « insupportable » ; *Newsday* évoque la mauvaise qualité de la photographie et un jeu d’acteurs médiocre, ce dernier point étant également soulevé dans *Newsweek*. Cependant, cette fois-ci les lacunes détectées n’empêchent pas les avis favorables – les normes du médium se trouvent assoupies face à une force générique aussi convaincante.

²⁹⁴ Dans une interview accordée quelques mois plus tard à *Filmmakers Newsletter*, Romero dévoilera l’intention de l’équipe derrière ces scènes retenues par la critique américaine pour leur caractère explicite : « We felt that films aren’t usually made this graphic. But why not? You know what’s happening. Why cut away when you know exactly what’s going on? We got the intestines, and we showed the ghouls going at them, and we said, “Well, we’re just going to leave that stuff in” » (Williams, 2011 : 14).

²⁹⁵ En discutant les aspects subversifs de *Night* pour leur résonance avec « la réalité contemporaine », Pirie (1977 : 145) considère que le plus important impact du film a été l’élargissement du cadre de référence du genre, « redirecting our attention to a more general and political reading of the vampire myth than anyone had thought possible ».

An attack on a convention becomes an attack on the aesthetic related to it. But people do not experience their aesthetic beliefs as merely arbitrary and conventional ; they feel that they are natural, proper and moral. An attack on a convention and an aesthetic is also an attack on a morality. The regularity with which audiences greet major changes in dramatic, musical and visual conventions with vituperative hostility indicates the close relation between aesthetic and moral belief (Becker, 1974 : 773-774).

Le caractère « moral » des normes esthétiques soulevé par Becker se modifie avec la popularité progressive du film. La violation des normes du bon goût, voire du socialement tolérable, dominaient la critique new-yorkaise à la sortie de *Night* en 1968. Le succès vécu par le film depuis semble adoucir les opinions. Les avis des journalistes sont désormais subordonnés au phénomène collectif qu'il est devenu et auquel ils cherchent des explications en se rendant sur les nouveaux sites de sa projection. Dans cette quête, « classique » ou « culte » deviennent des portes d'entrée pour rendre compte du film dans l'état actuel de sa réception, que ce soit du point de vue de l'intertextualité ou d'une pratique spectatorielle. Les recensions de *Cinefantastique* et de *Newsday* ont montré qu'il est possible d'avoir la même interprétation allégorique du contenu de *Night* tout en se distinguant sur les points d'attaque pour aborder le sujet. Lorsque le film est considéré sous l'angle de l'intertextualité générique et/ou thématique, c'est le terme « classique » qui permet au critique de l'attacher à la tradition de façon valorisante. La comparaison intertextuelle se réfère au monde de l'art en tant que sphère autonome et se trouve par conséquent détachée de la réception des spectateurs profanes. Lorsque c'est au contraire l'aspect massif et progressif du succès populaire de *Night* qui est mis en avant par un auteur, le film est présenté comme un « culte ». Cela pointe alors la relation vivante qui existe entre une œuvre négligée par les critiques et le public ordinaire, qui par son affluence lui a permis d'acquérir une visibilité médiatique. Employés ensemble, ces termes rendent compte d'une réception notable devenue un événement pour les médias et dont l'enthousiasme populaire est approuvé par le corps professionnel via le recours au langage de consécration. Cette nouvelle présentation publique du film constitue la dernière étape descriptive d'une distribution entamée en 1968, encapsulée et résumée désormais par les termes « culte » et « classique ». Ceux-ci donnent à l'œuvre son identité ultime grâce à laquelle les recherches des intentions de son « auteur » ainsi que les investigations herméneutiques peuvent pleinement commencer.

5.4. Conclusion

Les projections de minuit de 1971 au Waverly Theater de New York, se propageant vers d'autres villes américaines durant cette année-là, seront retenues par les auteurs postérieurs comme les lieux via lesquels le véritable triomphe de *La Nuit des Morts-vivants* en tant que « culte » sera constitué (Hoberman & Rosenbaum, 1983 ; Samuels, 1983 ; Russo, 1985 ; Hervey, 2008). Pour les critiques de 1971, le caractère remarquable du film est sa réussite progressive et inattendue, devenue tangible via ses nouvelles projections dans des quartiers et salles à connotation culturelle. Dans la première réception critique américaine de 1968-1969, la majorité des journalistes entretenait un rapport hétéronome au film – le jugeant par son contenu violent et répugnant (voir chapitres 2 et 3). Or son succès populaire attesté, que sa nouvelle distribution confirme implicitement, déplace l'évaluation critique vers ses qualités génériques mesurées à l'aune de la tradition du genre fantastique. Les premiers germes d'une considération autonome de l'œuvre commencent également à y voir jour, même si la critique américaine de 1971 reste en général plus attachée à une lecture générique que ne l'était la critique européenne. Celle-ci avait en effet saisi le film immédiatement comme une parabole critique de la société américaine déchirée par les conflits de guerre et de racisme (voir chapitre 4).

Ainsi, les nouvelles salles de projection de *Night* attirent le regard médiatique qui, en informant sur le phénomène, participe à sa configuration en le faisant émerger en tant qu'événement collectivement partageable (Barthélémy, 1992). La sociologie développée par Howard S. Becker analyse les mondes de l'art à partir des acteurs impliqués dans la fabrication, la promotion, le financement, et ainsi de suite, d'un objet esthétique. Elle permet par conséquent de rendre visible la manière dont un film comme *La Nuit des Morts-vivants* est inséré dans différents réseaux de distribution, inégalement évalués par les professionnels médiatiques. A titre d'exemple, les critiques de *Village Voice* et d'*inter/VIEW* avaient jugé indigne la projection de *Night* dans les cinémas de quartier, estimant qu'elles nuisaient à sa réputation en le faisant passer pour un film de seconde zone alors qu'il s'agissait d'une véritable œuvre d'art (voir 2.3.). La notion beckerienne d'étiquetage renseigne alors sur la manière dont l'évolution des lieux de ses projections – les ciné-parcs, la distribution internationale, le MoMA, les cinémas d'art et d'essai – permet au film

d'acquérir progressivement une plus-value sociale dont il ne bénéficiait pas lors de sa distribution initiale (voir 1.5.).

En circonscrivant les acteurs œuvrant dans les mondes de l'art, l'approche de Becker s'attarde sur les différentes fonctions professionnelles. Dans cette optique, le métier du critique consistant à évaluer les objets en tant que représentations de la réalité, d'une idée ou d'un concept lui fera faire ce qui est conforme à son métier. L'œuvre devient ce qu'elle est via le travail d'étiquetage accompli par des professionnels légitimés, et donc objectivement reconnus, à se prononcer à son sujet. Une telle conception s'arrête cependant à l'identification de l'origine sociale de ce type de discours. Certes, afin de devenir la part intrinsèque d'une œuvre, son interprétation nécessite un consensus minimal de la part des critiques ou d'autres professionnels de l'art. Dans le cas de *Night des voix éparses* s'élèvent pour exprimer l'incompréhension devant l'attention critique dont bénéficie un rejeton pareil (voir l'article publié par Vincent Canby dans le *New York Times* du 5 juillet 1970, III.34.²⁹⁶). Cependant, ces opinions négatives sont étouffées dans la masse de publications enthousiastes, au début des années 1970, qui mettent en place l'avenir de *La Nuit* en tant que nouveau départ du genre fantastique. Pour Becker « l'œuvre en soi » n'existe que grâce à une définition collectivement élaborée, ce qui implique que :

What the work is, while in no way arbitrary, is subject to great variation and can never be settled definitively in some way that is dictated by its physical nature (Becker, 2006 : 24).

Quand bien même il s'agit d'actions concertées de membres d'une profession, le cas de *La Nuit des Morts-vivants* montre que ce travail prend racines dans une réalité historique que le contenu filmique refléterait d'une façon particulièrement poignante, et que c'est précisément cette correspondance entre la fiction et le monde réel qui solidifiera l'interprétation publique de *Night*. Chez Becker, la signification d'une production culturelle en tant qu'œuvre d'art résulte d'un travail d'étiquetage formulé dans une sphère d'activité précise. Se réduisant de ce fait au caractère formel

²⁹⁶ Le succès avéré de *La Nuit* après 1971 ne fera pas changer à Canby son avis. En jugeant le quatrième long métrage de Romero, *The Crazies* (1973), « inapte », le critique écrira avec ironie : « George A. Romero, the Pittsburgh man who established himself as the Grandma Moses of exurban horror films with "The Night of the Living Dead", a movie whose stark, primitive style has made it into a classic of low camp » (*New York Times*, III.48.).

du métier, son approche ne permet pas d’expliquer l’influence que l’afflux du public a eu sur les évaluations critiques de 1971, ni avec quels moyens herméneutiques certains auteurs ont naturellement lié le film au monde contemporain. La capacité avec laquelle le contenu de *La Nuit* a déclenché une réflexion sur le monde réel suggère que les critiques avaient été sensibilisés par quelque chose qu’ils percevaient dans l’œuvre²⁹⁷. Avant l’avalanche des méta-commentaires thématissant l’époque historique de la production et de la réception du film, les premiers articles abordant ses commentaires sociaux sous-jacents formulaient leur existence comme une inévitabilité²⁹⁸. Les regards des critiques étaient informés par les images situées à l’extérieur de l’univers filmique évalué, dont le sens était induit par l’origine sociale et l’ancrage historique des catégories et de leurs actions respectives. C’est ainsi que le journaliste de *Newsday* ne croit pas que ce soit par pur hasard que ce soit un homme noir qui se fait abattre par les forces de l’ordre. Ainsi, la focalisation beckerienne sur l’interconnexion des réseaux et sur la distribution des tâches entre différents agents humains doit être considérée comme l’un des aspects contribuant à la constitution d’une œuvre. Une autre dimension, celle qui solidifie *La Nuit des Morts-vivants* en tant qu’œuvre importante grâce à son contenu politique se forme dans les « contraintes » historiques du monde ordinaire dans lequel l’œuvre est reçue. C’est la continuité implicitement opérée par les critiques entre la fiction et la réalité qui permet à l’œuvre de se prêter à une telle herméneutique.

Les opinions des critiques ne bénéficient pas toutes de la même reconnaissance publique puisqu’elles reposent sur un socle social hiérarchisé dont le pouvoir symbolique est inégalement reparti entre différents supports médiatiques. En termes de distinction sociale (Bourdieu, 1979), il n’est donc pas étonnant que ce soient notamment *Sight and Sound* et la critique française (sous-entendant les *Cahiers du Cinéma*), et non pas le *Pittsburgh Post-Gazette*, qui jouissent d’une place particulière dans la consécration rétrospective du contenu politique de *Night* (voir

²⁹⁷ Dans un entretien mené avec les producteurs et le scénariste du film dans *Cinefantastique* en 1975, les trois hommes répondent par la négative à la question du journaliste concernant un message allégorique de *La Nuit*. Malgré leur refus de lire le film de la sorte, et donc de lui prêter autres intentions que celles de ses créateurs, le journaliste écrit : « The fact that the dynamic hero of the film is played by a black actor gives NIGHT OF THE LIVING DEAD definite racial connotations, despite the fact that the producers may avow that none is intended » (III.50.).

²⁹⁸ Le caractère inévitable d’une lecture raciale sera explicitement formulé en 1975 par Stuart M. Kaminsky dans *Cinefantastique* : « Certainly, the end of the film with Ben’s body being carried off for burning by the posse takes on connotations of lynching which are inescapable » (III.50.).

chapitre 4). Dans la réception du film en 1971 analysée ici, le magazine britannique est déjà cité avec déférence dans le *Washington Post* et *Cinefantastique*. L'ancrage social des discours médiatiques et la hiérarchie des classements en matière artistique doit cependant également tenir compte du caractère social des interprétations. Celles-ci dépassent les simples attributions de compétences reconnues aux différents professionnels en faisant ressortir ces derniers comme membres d'une société historique – au sein de laquelle ils œuvrent dans une sphère d'activité spécifique ayant ses contraintes pratiques et symboliques propres. Les jugements des critiques n'émanent donc pas simplement de leurs fonctions et positions (attribuées et reproduites) mais de leur appartenance historique à une société donnée.

Les recensions de 1971 témoignent d'une réception inhabituelle dont la légitimité culturelle et l'amour populaire sont restitués par les qualificatifs « classique » et « culte ». Ce dernier est employé pour décrire l'attirance qu'un petit film d'horreur indépendant exerce sur les spectateurs anonymes mais médiatiquement pertinents par leur quantité. Il en ressort que ce terme est utilisé comme une catégorie exogène permettant aux journalistes de se poser en observateurs objectifs pour rendre compte du phénomène « culte » comme indépendant de leur mise en forme. Or, en classant de la sorte une pratique collective, leurs propres discours participent à sa constitution publique en tant que cette pratique-là. En détachant le film de la multitude des sorties de seconde zone, les étiquettes « culte » et « classique » lui offrent un cadre référentiel qui stabilisera irrévocablement son statut de membre de la cinématographie américaine. A titre illustratif, en 1975 une controverse a eu lieu à Philadelphie concernant la projection de *La Nuit* destinée aux adolescents et organisée par une bibliothèque publique de la ville. Qualifiée de satanique par le pasteur menant la campagne, l'œuvre n'a finalement pas été montrée. Pour se justifier, le représentant de la bibliothèque avait déclaré que le choix de l'établissement était basé sur des « recensions positives qui décrivaient le film comme un classique du cinéma d'horreur ». Cet exemple montre que le qualificatif « classique » peut opérer en tant que garant d'un film de qualité (générique)²⁹⁹.

²⁹⁹ Voir l'article de *Boxoffice* du 8 décembre 1975, « "Living Dead" Sparks Religious Group Protest » (III.52.).

Lorsque les projections nocturnes de *La Nuit* cesseront d’être une actualité journalistique, et que George Romero poursuivra sa carrière de réalisateur en produisant d’autres longs métrages, « culte » et « classique » continueront à exister dans les médias en tant que termes opératoires, initiant et légitimant également les recherches ultérieures au sujet du premier film (d’horreur) pittsbourgeois. Ses analyses approfondies ne s’arrêtent pas à une compréhension générique de son succès, fortement mobilisée par les critiques de 1971. Derrière ce cadre d’intelligibilité, une quête de signification herméneutique se fait jour en attachant la sensibilité spectatorielle et l’accueil triomphal du film à l’histoire contemporaine des États-Unis. C’est ainsi que les premières critiques européennes abordées dans le chapitre 4 seront repérées comme les précurseurs d’une lecture allégorique. Cependant, l’usage ultérieur de ces lectures thématique n’est pas nécessairement attaché à leur source d’origine, et la reconnaissance ou la réfutation de leur pertinence peut être tacite. A titre d’exemple, en 1975 John Russo estimera totalement exagéré le lien établi par de « nombreux critiques » entre les goules et la majorité silencieuse (*Cinefantastique*, III.50.)³⁰⁰.

La réticence du coscénariste de prêter au film autre intention que celle d’un bon divertissement générique n’empêchera pas la fixation de sa signification publique. En tant qu’interprétant, le genre cédera sa place au contexte socio-politique qui deviendra l’ultime interprétant de *La Nuit des Morts-vivants*, saisie pour expliquer son succès auprès des spectateurs ordinaires à la fin des années 1960. Pour la sortie du film en cassette vidéo, James Hoberman, le coauteur de *Midnight Movies* (1983), écrira en janvier 1982 dans *Village Voice* (III.61.) :

Pointedly, the ghouls constitute an almost comic cross-section of middle-American types.

For *Night of the Living Dead* is to the Vietnam war as *Invasion of the Body Snatchers*

³⁰⁰ Et à Russo d’ajouter : « I think George wants to encourage that kind of thinking on the part of some critics ». Interviewé deux ans auparavant par le même magazine, Romero raconte d’avoir d’abord écrit un récit « purement allégorique » sur la société, donc pleinement assumé comme tel, et dont le contenu allégorique n’était par conséquent pas provoqué par une compréhension externe. Le journaliste rebondit alors en disant d’avoir entendu que *Night* est un film politique. Romero poursuit : « That, maybe, was in my head when directing it, when we were looking for an approach to it, but I don’t think it is really reflected. I wasn’t actually thinking of it, wasn’t conscious of it, with the exception of a few scenes, like the scenes with the posse and of course the final scene. It wasn’t a conscious effort on my part to direct that allegory into the film, but I guess it was a strong enough influence that it came out anyway and people are seeing it’s there » (Williams, 2011 : 21). L’ambiguïté de sa réponse reflète la difficulté de cerner *a posteriori* l’intention originale d’une œuvre, notamment après un succès aussi inattendu que fut réception de *La Nuit*.

and *Invaders from Mars* [Cameron, 1953] are to the Cold War – a brilliant, open-ended metaphor for topical anxieties. The evident distrust with which many of the characters regard the film's black hero, the images of family members feasting on each other's flesh, the climactic scene of redneck vigilantes shooting down "ordinary" citizens are apt reflections of 1968's social hysteria³⁰¹.

Inspirées par les *cultural-* et *media studies*, les analyses ultérieures cherchant à expliquer l'engouement populaire pour ce long métrage au début des années 1970, tendent fréquemment à prêter aux spectateurs « cultistes » (imaginés pour la tâche analytique en vue) des motivations psycho-sociales. A titre d'exemple, Samuels (1983 : 52) se demande pourquoi un film comme *La Nuit des Morts-vivants* était parvenu à attirer une foule d'adeptes, et répond que les gens n'avaient simplement jamais vu une chose pareille au cinéma. C'était un nouveau type de film d'horreur, et une expérience cinématographique inédite. Ne se contentant pas d'une explication générique, l'auteur y ajoute un sens contextuel en faisant le lien de cause à effet entre l'attrance du jeune public pour le film et les manchettes de journaux annonçant « la décomposition de la société », que *La Nuit* restituerait ainsi de façon quasi littérale.

De telles attributions motivationnelles nous renseignent moins sur les vraies opinions, croyances, aspirations, des spectateurs effectifs que sur la quête d'intelligibilité qu'en font les auteurs de ces publications³⁰². En attachant des sensibilités particulières aux publics décrits, ils font émerger un certain type de collectivité. L'étude de la réception de *Night* en tant que processus permet ainsi de constater que l'identification d'un public typique du film est étroitement dépendante des interprétants configurant l'œuvre. A sa sortie en octobre 1968, le critique de la recension de *Variety* jugeait ses spectateurs comme des personnes « moralement malades » de vouloir s'exposer volontairement à la haute dose de violence gratuite

³⁰¹ Une année avant la publication de Hoberman, l'auteur d'un article rétrospectif sur *La Nuit* dans *Cinema Texas* arrive à la même conclusion. Se demandant pourquoi, parmi tous les films à caractère violent précédant à *Night*, c'est ce dernier qui est parvenu à avoir autant de succès, Kelly Green répond par trois facteurs, dont les scènes explicites de cannibalisme et du parricide constituent les deux derniers. Cependant, le facteur qu'elle met en avant tient aux explications extra-filmiques : « A sort of social boiling point with regard to violence had been reached by the fall of 1968 (the Vietnam conflict on the evening news; the assassinations of [Martin Luther] King and [Robert] Kennedy; the riots in slums and campuses, etc.) » (III.60.).

³⁰² Il est important de préciser que je ne nie aucunement l'existence d'affinités particulières entre *La Nuit* et ses spectateurs contemporains. Il me semble cependant que la restitution de cette réception avec de tels outils méthodologiques ne peut être comprise, sociologiquement, que comme une forme d'interprétation d'un contexte historique passé. Pour une tentative empirique de comprendre les motivations des cultistes de *Rocky Horror Picture Show*, voir Austin (*op. cit.*).

dont le film regorgeait (voir 3.2.). Quelques mois plus tard, le journaliste d’*inter/VIEW* avait également évalué le public négativement en le qualifiant de « voyeurs ». Cependant ce n’était pas le film qui était en cause, bien au contraire, mais les lieux de sa projection qui faisaient ressortir le public type comme étant incompetent en matière artistique (voir 2.3.). Dans le britannique *Kinematograph Weekly* du 2 novembre 1969, le public potentiel était défini comme « non sophistiqué » (III.26.). En effet, l’auteur de la recension, sceptique à l’égard de cette nouvelle sortie de série B, retenait d’elle deux traits principaux : son caractère horrifique (mentionnant les scènes explicites où les goules dévorent des parties de corps humains) mais surtout, ce qui découle de son premier constat, son aspect sensationnaliste. Dans ces deux dernières critiques, le public est jugé pour son manque de goût, un jugement de valeur lié au capital culturel perçu comme absent chez des spectateurs typiques des films d’horreur ou des salles de quartier. Ces positions sous-entendent une évaluation normative du divertissement « populaire ». Dans le cas du reporter de *Variety*, la perception du public déborde le cadre de consommation culturelle de moindre valeur. Les spectateurs y sont présentés comme manquant de discernement éthique, ce qui fait émerger la bonne et la mauvaise manière de faire partie du vivre ensemble.

En 1971, à ce qui est désormais vu comme un phénomène de culte correspond un public présenté comme des fous de films d’horreur, car la question générique expliquant le succès de *Night* se situe au centre des articles. A l’occasion du premier anniversaire des projections de minuit de *La Nuit* à Brooklyn en août 1972, le même *Variety* qui avait condamné le film quatre ans auparavant met désormais l’accent sur l’aspect avant-gardiste d’un « culte underground » en décrivant les spectateurs du film de « jeunes branchés » (III.47.)³⁰³. Cependant lorsque le même long métrage sera abordé du point de vue extra-filmique, cette population émergera comme une collectivité politique particulièrement sensible aux commentaires sociaux logés dans le film. Par conséquent, il n’existe pas de sens unique et stable du terme « culte », qui ne peut pas être compris en soi puisqu’il est intimement lié à la façon dont une œuvre

³⁰³ C’est dans la durée qu’Austin (*op. cit.*, p. 394) situe sa définition d’un film culte : « The cult film may be defined as a motion picture which is exhibited on a continuing basis, usually at midnight, and gathers a sizeable repeat audience ».

est évaluée et expliquée par les médiateurs journalistiques ou savants en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec un contexte social plus large.

Dans un article examinant la réception des films de David Cronenberg, Mathijs (2003 : 30) identifie dans l'écriture critique deux opérations conjointes : topique et rhétorique. La première consiste à lier le contenu d'un film aux questions sociétales, la seconde s'appuie sur ces questions pour développer des arguments qui rendraient cette interprétation culturellement pertinente. Toutes les études menées sur le caractère politique des films de Romero utilisent ces deux pratiques discursives. Ainsi, dans son étude de la représentation des vampires au cinéma, David Pirie (1977 : 141-43) estime que la révision du mythe vampirique se trouve « filtrée » dans *Night* par le prisme thématique « d'une Amérique en rupture des années 1960, une société tourmentée par la criminalité domestique montante et la guerre fractionnelle outre-mer » (ma traduction). Il poursuit plus loin que :

It seems in no way surprising that American International Pictures rejected the film for distribution purely because of the ending's impact. It is the subversive centre as the whole, because it immediately equates the horrors we have seen with a recognizable and relevant aspect of contemporary reality. Without ever departing from its enormously exciting narrative or making any reference outside its subject matter, *Night of the Living Dead* manages to bring us closer to the psychological underpinning of war, especially racist war, than many of the recent documentaries which have tackled such subjects directly (*ibid.* p. 145).

Le critique des *Cahiers du Cinéma* avait accusé *La Nuit* de ne pas oser affronter ouvertement la question du racisme – le « vrai sujet du film » (voir 4.3.). Pour Pirie, sa force consisterait au contraire à stimuler une réflexion à ce sujet tout en gardant la surface d'une fiction horrifique. Cette même aptitude était prêtée au film en 1971 par les reporters de *Cinefantastique* et de *Newsday*. Dans tous ces exemples, le message politique se présente comme inéluctable. En voyant dans le film une forte capacité à exprimer une critique à l'égard de la société, Pirie fait endosser aux spectateurs ordinaires une conscience politique, dont l'existence présumée, voire crainte, aurait influencé le verdict de la maison de distribution à laquelle l'équipe d'Image Ten s'était initialement adressée (voir 1.5.).

Les critiques européennes de *La Nuit* ainsi que ses premières critiques allégoriques de 1971 étaient formulées dans le présent : leurs énonciateurs

appartenant à la même époque que l'émergence du film et percevant ses messages comme visant une réalité partagée entre l'objet évalué, les critiques et leurs lecteurs. Dans le passage de Pirie, il se produit déjà un glissement temporel et énonciatif. Le texte s'adresse à un lectorat en termes d'un « nous » inclusif, qui présuppose de la part de l'auteur des savoirs partagés sur le sujet de la guerre et du racisme. Que ces thèmes se réfèrent non plus à l'actualité, mais au passé est suggéré par la mention des « documentaires récents » qui les abordent de façon plus directe. Les dénonciations situées dans le film appartiennent désormais à l'histoire, dont il devient possible de se rapprocher via l'interprétation politique de *La Nuit*. Un écart temporel s'est ainsi installé entre *Night* et son évaluation située.

Or, plus la distance temporelle entre la production du film et sa description devient grande, plus les analystes adoptent une posture énonciative d'observateurs extérieurs. Afin de permettre à leurs lecteurs de comprendre les raisons du succès de *La Nuit* au début des années 1970, ils thématisent très explicitement le contexte géopolitique de cette époque en extrayant en parallèle les éléments du film qui lui correspondraient³⁰⁴. Une telle mise en contexte imprègne fortement la description qu'ils font de son public. Ainsi, Kendall R. Phillips écrit :

It is hard to ignore the obvious points of resonance between *Night of the Living Dead* and the social upheaval occurring in the final years of the 1960s. In this regard, it makes sense that the film would connect to European audience before it would connect to Americans. The dreams of a youth revolution and the utopian culture they would create were, after all, global. The European efforts to enact this revolution reached their culmination in 1968. [...] As *Night* opened in theaters across Europe, the continent was pervaded with the sense that the dreams of revolution had dissipated under the pressure of governmental force. By the end of 1968, the same kind of dissipation was occurring in the United States. The counterculture movement was becoming fragmented and divisive, the peace movement was becoming increasingly violent, and the hope of a peaceful future seemed lost. As *Night* returned to American theaters in 1970, its popularity was bolstered not only by its European success but also by the way it resonated with a new, more cynical American youth (2005 : 85-86).

Les jeunes spectateurs européens et américains de *La Nuit* émergent comme une génération politisée, et la contextualisation de cette conscience rend le rapport

³⁰⁴ L'analyse minutieuse du film menée par Hervey (2008), présentant les scènes filmiques en parallèle avec les images d'actualité contemporaine, est très axée sur une telle contextualisation.

qu'ils entretiennent au film circulaire : supposés sensibles au contexte politique de leur époque, dont le succès de *Night* constitue une preuve, ils verraient dans le film une critique de cette même époque. La réalité renvoie ainsi à l'univers filmique qui à son tour renvoie à la réalité sous forme allégorique à peine déguisée.

Cette circularité entre le contenu filmique et les inquiétudes réelles de ses spectateurs se retrouve dans une étude menée en Angleterre au début des années 1980. Le royaume était alors traversé par une polémique concernant l'expansion de la vente des cassettes VHS de films d'horreur, dont l'accès aux enfants était jugé dangereusement facile, ces films pouvant provoquer chez les plus jeunes spectateurs des comportements violents. Par une rhétorique alarmiste et moralisatrice, la droite conservatrice proposait une solution législative de censure et de classement par âge rigoureux des cassettes mises en vente³⁰⁵. Avant que cette loi ne soit finalement adoptée (sous le nom de Video Recordings Act 1984), un ouvrage collectif dirigé par Martin Barker (1984) visait à faire barrage à cette panique morale. Il examine le contenu desdits débats et la méthodologie utilisée dans les enquêtes auprès des enfants, et analyse en dernier lieu les traits syntaxiques d'une poignée de films principalement visés par les politiciens³⁰⁶. La réflexion concluante de Barker est révélatrice de la manière dont l'interprétant configurant une œuvre informe la compréhension d'un public correspondant, et des actions dont celui-ci est capable :

³⁰⁵ « It should come to no surprise that moralists have seized on video tapes as a particular cause for concern: they have all the features that have fuelled past fears. They have the visual power of films, with the extra options of repeat viewing and slow-motion. Like television, they enter the home and the heart of the family. Like the "penny dreadfuls" and the "horror" comics, they can be seen by children and teenagers without their parents' knowing » (Murdock, 1984 : 56). Sur la façon dont la recherche avait été menée pour établir une corrélation entre la violence filmique et le comportement des enfants, voir Brown (1984), lui-même participant à la mise sur pied de l'étude. Il découvre cependant progressivement que les méthodes de l'enquête ne sont pas rigoureuses, et qu'elle comporte en réalité un agenda politique.

³⁰⁶ La liste contenait 34 films « obscènes », parmi lesquels figuraient *I spit on your grave* (Zarchi, 1978), *The Driller Killer* (Ferrera, 1979) et *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980). Les auteurs de l'ouvrage révèlent que certains parlementaires défendant cette loi n'avaient jamais vu les films ainsi stigmatisés. De façon similaire, en 1975 *Boxoffice* écrit que le pasteur cherchant à interdire la projection de *Night* dans une bibliothèque de Philadelphie avait « admis de ne jamais avoir vu le film » et dont la connaissance indirecte provenait d'un recensement effectué par les étudiants d'un groupe issu de l'évangélique Faith Theological Seminary de la ville (III.52.). Du point de vue herméneutique, l'un des griefs que Barker *et al.* adressent aux politiciens (mais également aux médias, tel le conservateur *Daily Mail*) est de ne jamais évaluer un long métrage dans sa totalité, mais de décontextualiser son contenu en s'attaquant à ses scènes les plus violentes. Ce même traitement était réservé à *Night* par Lee Beaupre de *Variety* (voir 3.2.). En se tenant exclusivement aux détails sémantiques, le récit dans sa totalité apparaît alors comme dépourvu de sens, et devient de ce fait plus facilement condamnable.

It is no wonder to me that these films exist and appeal now. Far more than their nearest equivalents, the horror comics of the 1950s, they are close to despair. The horror comics were also cynical and anarchic. But then, the best of them were both overtly political and confronted the institutional forces that were distorting the world; they also retained an edge of irony. The comic format itself helped: it has long allowed over-the-top expressions to become sarcasm and ridicule. These things are missing from the current crop of films. Therefore, the films are ultimately double-edged. They show grim perceptions of the world – and for audiences who recognise and share those perceptions, the films may give a momentary respite and release. But there may come a point where those same audiences will feel a need to choose, and then the double-edged ambivalence will be important. Then, it will become a choice: potential vigilantism of the films, a despairing mob reaction that can approximate to fascism; *or* organised collective action against those who make the world full of despair. The films will contribute nothing to that decision; as stories of pain and desperation, they will simply mirror the harshness of people's sense of the world (p. 118).

Dans la recension de *La Nuit* publiée par *Village Voice* en décembre 1969, Richard McGuinness avait comparé l'humour noir de son univers aux mêmes bandes dessinées des années 1950 mentionnées par Barker (voir 2.3.). Barker fait cependant la distinction entre les deux médiums, reconnaissant à la bande dessinée une plus forte capacité de jouer sur l'ironie. Le désespoir que Barker observe dans les films de la fin des années 1970 rappelle certains comptes rendus de *Night* de 1971 qui soulignaient l'acuité de son regard pessimiste sur la société américaine contemporaine³⁰⁷. Selon une telle lecture, la violence fictionnelle est comprise comme une forme condensée des angoisses et des frustrations principales traversées par une collectivité historique de spectateurs qui saurait les reconnaître comme telles par-delà l'immédiateté des images crues et des sujets difficiles (viols, cannibalisme, meurtres sanglants). L'étude de Barker montre que les mesures de contrôle proposées par la droite britannique visaient *in fine* les enfants notamment issus des classes ouvrières, implicitement tenues pour inaptes à surveiller leurs enfants ou distinguer

³⁰⁷ Avant ces recensions, dans un entretien avec George Romero mené par *inter/VIEW* en 1969, les deux journalistes expriment leur admiration devant le caractère intransigeant du film dans son rapport à l'horreur : « The ending is really an honest finish to the film and one of absolute nihilism and total hopelessness » (Williams, 2011 : 5). L'un d'entre eux, George Abagnalo, avait signé la recension du film dans le même numéro du magazine (voir 2.3. et III.23.). Cependant, contrairement aux critiques de 1971, *inter/VIEW* ne fait aucune lecture extra-filmique de *Night*, s'émerveillant uniquement devant sa perfection générique.

correctement entre le bien et le mal, et nécessitant par conséquent d'être prises en charge par un État paternaliste³⁰⁸.

Dans tous ces cas de figure, il s'agit d'un public largement imaginaire – mais dont la portée politique change considérablement avec l'interprétant central d'un film. Les fans du gore, identifiés par le graphisme violent de *Night*, sont simplement confinés à un divertissement générique ou populaire, auquel cas leurs goûts ressortent comme peu valorisants. La jeunesse révoltée ébranlée par le même film est en revanche considérée en tant que citoyen, et donc un acteur politique, et non plus des consommateurs passifs de films de mauvaise qualité. Unis via l'œuvre interprétée, les destinataires contemporains de *Night* se présentent comme un collectif partageant la même conscience des dysfonctionnements de la société. En configurant le film en tant que reflet de la société, les critiques refigurent le monde qui l'avait accueilli au début des années 1970. La mémoire d'un passé national émerge ainsi grâce à la relation que les professionnels de cinéma entretiennent avec l'objet esthétique.

Il s'agit donc bien d'une mémoire anonyme et distincte de la mémoire individuelle, de la mémoire d'un passé qui est tout à la fois posé comme distinct du lecteur (et à ce titre objectif) et qui lui est liée normativement par sa catégorisation en tant que lecteur [...] La mémoire collective – en tant que fait social au sens de Durkheim – obtient ces propriétés d'objectivité en tant que mémoire présupposée et énoncée, un point qui n'élucide pas seulement Durkheim mais éluciderait nombre de discussions contemporaines qui traite la mémoire comme phénomène moral ou psychologique. Une telle posture permet de se demander quel rapport au passé est proposé, quel est le lecteur implicite auquel le lecteur réel est convié de s'identifier, etc. (Widmer, 1999b : 202).

Malgré la différence des supports – ouvrages thématiques, articles de presse quotidienne ou spécialisée, et donc l'hétérogénéité des lecteurs visés – c'est le même passé historique qui est visé par les discours publics sur *La Nuit*. Certains auteurs explicitent le caractère inévitable de sa lecture politique, où le sens apparaît comme

³⁰⁸ « Implied but unspoken is a view of where the problem lies. It is not really a problem of those middle-class children who sneak a view of a nasty while their parents are putting on their Gucci gear. The problem is working-class children. [...] The attitude to working-class children [...] is there as the silent verdict, indicated by the associations between nasties and street violence (in which mugging, rape and political violence are collapsed into one phenomenon) » (Barker, 1984 : 32-33).

étant déterminé par le contexte historique de son apparition³⁰⁹. Cependant, ce consensus interprétatif n'est pas absolu. Depuis le début des années 2000, la prolifération de la figure du zombie dans la culture populaire (cinéma, bandes dessinées, séries télévisées) est devenue une nouvelle préoccupation des journalistes, des spécialistes en cinéma et des chercheurs en sciences humaines, dont certains abordent sa signification dans la culture occidentale du point de vue archétypal. Dans ces cas, *Night* se voit détaché de sa mise en contexte historique, vue comme limitant sa signification. Une telle approche était déjà défendue par Dillard en 1973 à l'encontre de l'interprétation de *Sight and Sound*. Son analyse soutenait en effet qu'il faille dépasser une lecture géopolitique du film, puisqu'en son centre se trouve la question primordiale et universelle de la vie et de la mort³¹⁰. En s'alignant sur cette position, l'auteur d'une anthologie récente consacrée aux zombies écrit :

Dillard criticizes some claims made by other critics at the time of the film's release who suggested that *Night* was an anti-Vietnam-war piece [...]. Just as earlier critics had linked *White Zombie* and other horror films to the angst of the time (particularly the Great Depression), so too critics read Romero's film as a reflection of the uncertainties of its time. Certainly, there is something to be said for such an argument, but as Dillard points out, this tells us little about the unique-ness of Romero's zombies, such an analysis applying just as readily to other contemporary films (Moreman, 2011 : 128).

L'idée de l'insuffisance d'une compréhension géopolitique de *La Nuit* est également exprimée dans un livre français entièrement consacré aux films de George Romero :

Le film fait peut-être moins office de miroir, voire même de caisse de résonance, que d'écran sur lequel une génération fut à même de projeter ses fantasmes et ses hantises. On peut alors considérer que la notion même d'inconscient collectif est à envisager moins dans un contexte strictement national et historique qu'en termes sinon d'archétypes jungiens, en tout cas d'universaux anthropologiques ou d'invariants transculturels (Met, 2009 : 22).

³⁰⁹ « Considering the political climate at the time the film was made: wars, assassinations, government scandals and race riots, the picture was always destined to reflect social upheavals of the period. The final freeze frame images of Ben, the black hero, casually being dragged away by the police in meat hooks, seemed especially poignant against the backdrop of racial unrest in America » (Black & Earles, 2008 : 40).

³¹⁰ Voir également la lecture archétypale des morts-vivants de Romero chez Iaccio (1994), ainsi que chez Duclos ([1994] 2005). En faisant appel aux mythes nordiques, ce dernier examine la représentation de la violence dans la société américaine.

Il est significatif que les deux auteurs se positionnent d'abord à l'encontre de la lecture dominante du film, tenue pour allant de soi, avant de déployer leur propre interprétation. Pour comprendre ces mutations de signification, la sémiotique peircienne est éclairante. Ce « n'est pas une théorie générale de la signification, mais se rapporte uniquement à la signification de tels signes – mots, concepts, énoncés, croyances – dont la cognition est constituée, et uniquement à celle de leur signification qui appartient à la cognition » (Short, 2007 : 57. Ma traduction). Pour cette raison, elle est profondément ancrée dans le monde et ses pratiques. Il n'est alors guère étonnant si dans ses réflexions initiales, Peirce avait conçu la sémiose comme étant infinie : la signification d'un signe étant toujours susceptible d'une transformation en un autre signe en fonction des contextes de ses interprétations. Cependant, dans ses travaux ultérieurs il substituera à cette idée la notion de l'interprétant logique ultime. Il y aurait bel et bien la possibilité qu'un signe ne se transforme pas en un autre : ce qui stabilise ainsi l'interprétant est l'habitude des actions (*ibid.*, p. 173).

Par-delà la première distinction entre une lecture hétéronomie et autonomie d'une œuvre (Heinich, 2010), la notion d'interprétant permet de saisir ses variations interprétatives allégoriques. Partagée par un grand nombre de critiques, la compréhension de *La Nuit* à la lumière des troubles sociaux de la fin des années 1960 enferme sa signification dans une interprétation rétrospective. Or l'œuvre dit toujours plus que son contexte historique. Par conséquent, ses actualisations continues dans le temps et dans l'espace la préparent potentiellement aux interprétations nouvelles (Vodička, 1982), comme en témoigne l'intérêt actuel en sciences humaines pour la figure du zombie.

En rabattant l'œuvre sur le contexte historique de sa réception, l'interprétant géopolitique de *La Nuit* empêche la généralisation de sa signification³¹¹. Telle est la posture soutenue par Dillard, Moreman et Met. La volonté à la généralisation avait

³¹¹ Noël Carroll (1990) estime qu'une approche idéologique aux films d'horreur, c'est-à-dire celle qui contextualise leur contenu, ne permet pas de comprendre le genre dans sa totalité mais uniquement des films singuliers. Pour Carroll, l'idéologie du genre de l'horreur se situe non pas à la surface thématique de chaque film, mais à ses racines : « There is something about the deep structure of the horror fiction that places it in the service of the established order so that said order, in consequence, guaratnees its perisistence » (p. 199). Son essai est toutefois une réflexion philosophique d'inspiration structuraliste, et ne concerne pas la reception effective desdits films (hormi leur réception académique).

également été notée par Mathijs (2003) dans l’évolution de la critique des films de David Cronenberg, très focalisée au départ sur une lecture sidéenne de son univers fictionnel. L’auteur ajoute que malgré l’aspiration de dépasser cet interprétant indexé, les références au SIDA parmi les critiques n’avaient pas disparu pour autant, puisque la maladie continuait à être un sujet de débat dans l’espace public médiatique. Même lorsque ce thème perdait en importance dans l’agenda médiatique, l’interprétant sidéen continuait à configurer les travaux sur le cinéaste pour montrer la pertinence culturelle de ses films. De façon similaire, il est possible de voir la prégnance de la compréhension géopolitique de *La Nuit* comme une volonté de maintenir un rapport au passé d’un pays et comme une manière de comprendre l’œuvre d’un cinéaste politisé.

Une différence fondamentale existe entre les lectures historiques de *La Nuit* et les analyses archétypales : leur visée politique. L’interprétant « anthropologique » est préoccupé par la signification du refoulé et de son retour, de la hantise de la mort, de la monstration des tabous, de l’apparition de l’Autre et du retour à la normalité, et ainsi de suite. La métaphore devient ici atemporelle et universelle, un mythe civilisationnel. Or, l’appartenance à un collectif passe par les pratiques situées qui l’accompagnent : les catégories du bien et du mal acquièrent leur sens dans une forme de vie. Les lectures géopolitiques des films de Romero permettent aux critiques d’ancrer les actions collectives à des moments précis de l’histoire d’un pays. La remise en question de l’autorité (patriarcale, capitaliste, raciale, impérialiste) passe ici par des collectifs nationaux indexés. Le temps humain acquiert de ce fait sa triple organisation : en concrétisant l’œuvre, c’est le passé commun que l’on évoque tout en ouvrant la voie à un avenir toujours incertain³¹².

En dotant les spectateurs d’une conscience via un objet filmique portant un message, les critiques et les chercheurs en cinéma font émerger les publics (imaginaires, voir fantasmagoriques dans l’étude de Barker) comme des citoyens

³¹² L’historien Reinhart Koselleck situe cette tension temporelle entre nos « champ d’expérience » et « horizon d’attente ». « Notre attention de l’avenir, qu’elle soit porteuse d’espoirs ou angoissée, qu’elle prévoie ou planifie, peut certes se réfléchir au niveau de la conscience. En ce sens, l’attente aussi est objet d’expérience. Mais ni les situations ni les enchaînements d’action visés par l’attente ne sont en eux-mêmes des contenus d’expérience. Ce qui distingue l’expérience, c’est d’avoir transformé ce qui s’est passé, de pouvoir l’actualiser, d’être saturée de réalité, d’intégrer à son propre déroulement des possibles actualisés ou manqués » (1990 : 313).

autonomes possédant un sens critique de la société. Selon une telle posture, regarder *La Nuit des Morts-vivants* devient plus qu'un simple moment de divertissement générique. Par le fait de poser en principe une sensibilité des spectateurs aux problèmes de la société contemporaine, que le message du film ne fait qu'aiguiser, les nombreux auteurs ayant souhaité comprendre sa réception historique indiquent implicitement que l'imaginaire est socialement partagé. En tant que tel il permet d'assembler autour de son univers non pas de consommateurs aliénés propres à la culture de masse (critiquée par Theodor Adorno et l'école de Francfort), mais une collectivité politique nationale. Une grande part du travail *pratique* des journalistes culturels consiste ainsi à produire du sens *symbolique* entre un objet et un contexte social. Or, comme l'a montré Cornelius Castoriadis (1975), le travail sur l'imaginaire est non seulement complémentaire mais indispensable au fonctionnement des sociétés. La praxis et l'imaginaire s'élaborent mutuellement et constituent les deux versants de toute organisation humaine. Les critiques de cinéma prêtent alors à l'imaginaire la capacité de produire du sens pour le vivre ensemble en le faisant participer, via leur propre médiation, à la préservation de la mémoire collective.

Conclusion générale

Tant qu'on oppose le « réel » à l'« imaginaire », tant qu'on ne veut pas appréhender la réalité humaine comme un complexe où le réel, l'imaginaire et le symbolique ont chacun leur part, on sera enclin à négliger la nature concrète des « communautés imaginaires ».

Jean-Pierre Esquenazi (2003 : 95)

Le présent travail a été consacré à la médiation des critiques de cinéma dans la consécration publique d'une œuvre. Dans cette opération, l'interprétation tient un rôle prépondérant puisque qu'elle permet à un objet esthétique d'acquérir sa signification et d'être accepté au sein de la tradition cinématographique. À ce versant sémiotique correspond un lieu social de son déploiement – les médias. De ce fait, l'interprétation est un acte collectif indexé dans un temps et un espace, et sa constitution est progressive. Pour l'illustrer, l'étude a porté sur la trajectoire du film *La Nuit des Morts-vivants* (1968) dans la presse américaine entre 1967 et 1971. L'analyse des articles et des recensions critiques de cette période a pu montrer la façon dont un film d'horreur régional au budget dérisoire, ridiculisé par les journalistes pour son manque de professionnalisme ou rejeté pour sa violence jugée gratuite, se métamorphose en un classique du cinéma de genre et un film culte au contenu subversif.

Programmé au départ pour une distribution dans des circuits secondaires, le film est projeté au Musée d'Art Moderne de New York et exporté en Europe deux ans plus tard, où il reçoit un accueil favorable auprès des spectateurs et est remarqué par des revues spécialisées. Ce succès profane et professionnel outre-mer influence sa distribution dans des quartiers culturels de New York en 1971, et devient une curiosité journalistique. En effet, la question à laquelle les critiques américains cherchent une réponse est de savoir comment un film de série B, et bénéficiant d'un faible intérêt médiatique, est parvenu à attirer des foules de spectateurs aux États-Unis comme en Europe et a fait parler de lui dans des magazines européens prestigieux. La contrepartie discursive du déplacement physique de *La Nuit*

s'exprime alors par une reconnaissance médiatique de sa capacité à réinventer le genre de l'horreur. Cette innovation devient l'explication initiale de son attrait populaire. A la suite des premières lectures métaphoriques entamées en France et en Angleterre, son contenu est également appréhendé par certains critiques de 1971 comme le reflet du climat politique américain contemporain, caractérisé par la répression étatique des mouvements contestataires et la guerre du Vietnam.

Afin de singulariser *La Nuit* et lui donner le caractère unique d'une œuvre, il a fallu y trouver un sens. Dans le processus arrachant le film à l'indifférence médiatique devant les distributions de seconde zone, où il avait pourtant joui du succès spectaculaire dès sa sortie en 1968, l'interprétation a ainsi joué un rôle central. La description du film dans la presse américaine de 1971 en tant que culte et classique du genre devient l'étape cruciale et définitive de sa reconnaissance publique. Ces deux marqueurs de distinction stimulent et légitiment de nombreuses exégèses consacrées à *Night*, entreprises depuis le milieu des années 1970 et poursuivies jusqu'à aujourd'hui. Ces publications approfondissent sa signification politique qui trouve ses racines dans la presse quotidienne et spécialisée, et cherchent à comprendre son succès phénoménal au début des années 1970. Lorsque l'allégorie géopolitique, largement partagée par les critiques et les chercheurs en cinéma, se stabilise comme l'interprétation central de *La Nuit*, ses publics contemporains ne sont plus envisagés en termes génériques, et donc en tant que fans, mais comme un collectif politisé d'une jeune génération répondant à l'appel de révolte exprimé par le film à l'égard des violences commises par les autorités étatiques. L'acte interprétatif encapsule ainsi les angoisses collectives dans un film de fiction, qui devient une fenêtre vers le passé qu'il participe, avec d'autres documents historiques, à rendre intelligible. En attachant l'œuvre à une période précise traversée par la guerre du Vietnam et des tensions sociales sur le sol américain, c'est une mémoire nationale que les critiques – médiateurs publics de sens – maintiennent en vie. L'œuvre n'est plus alors comprise comme étant séparée du monde ordinaire, mais au contraire comme un site de signification qui concerne une réalité collectivement partagée et qui contribue à son élucidation et à sa constitution.

Cette enquête a été menée dans une veine praxéologique d'analyse de discours, où une attention particulière a été prêtée aux catégories sociales mobilisées par les critiques dans les différentes périodes de la publicisation de *La Nuit des Morts-*

vivants. L'analyse chronologique des articles montre que, selon les phases de la description médiatique du film, ce ne sont pas les mêmes catégories qui ressortent comme ses principales caractéristiques. Ainsi, dans sa phase préfigurationnelle, ce sont ses origines régionales qui sont notamment mises en avant pour encadrer la particularité de ce projet, en l'opposant aux normes hollywoodiennes et avant-gardistes (chapitre 1). Lorsque le film sort sur les écrans, la description se focalise sur le caractère explicite de ses scènes de violence, dont le caractère littéral devient l'interprétant principal de *La Nuit* durant la première année de ses projections américaines. Cependant, des voix s'élèvent déjà pour pointer les propriétés novatrices du long métrage puisant dans des clichés génériques, uniquement pour les dépasser (chapitres 2 et 3). Ce n'est pas le genre, mais la métaphore sociale qui est retenue par la critique française et britannique en 1970 comme la clef de compréhension de *La Nuit*. Les personnages fictifs sont transposés sur les catégories nationales américaines, telles les Afro-Américains et les WASP, mais également des catégories issues de la rhétorique politique contemporaine – la « majorité silencieuse » des citoyens ordinaires (chapitre 4). Dans la dernière phase de la réception du film étudiée ici, ce sont des lieux à connotation culturelle qui incitent la vague d'articles dans la presse américaine. Lorsque ses nouveaux sites de projection sont remarqués par les médias, l'attention est également portée à l'afflux des spectateurs ordinaires. Dès lors, le film n'est plus évalué en soi mais en tant que phénomène social. C'est ainsi que le terme « culte » est employé pour la première fois pour décrire le succès inattendu de *La Nuit* ; il est accompagné du terme « classique » qui ratifie sa rupture audacieuse avec les normes génériques (chapitre 5).

La réception de *Night of the Living Dead* entre 1967-1971 est caractérisée par une cohérence thématique de son encadrement médiatique pour chaque étape résumée ci-dessus. Du point de vue sociologique, cela permet de montrer que, bien qu'exprimés individuellement dans chaque article, les jugements, opinions et interprétations des critiques sont des savoirs socialement partagés. L'intercitation pratiquée par eux pour la période concernée, et plus particulièrement dans les études ultérieures au sujet du film, dévoile également l'organisation sociale du métier, déployée au sein même des discours. En s'alignant sur les interprétations de certains collègues, ou au contraire en les réfutant, les critiques exhibent le fait de lire les travaux des confrères dans le but de se positionner au sein d'un espace publiquement partagé, où l'évaluation d'un objet esthétique est implicitement saisie comme un acte

collectif. L'intercitation montre également le caractère hiérarchique des supports médiatiques en matière du cinéma. En effet, toutes les interprétations ne se valent pas et, par conséquent, toutes les critiques ne sont pas citées ou poursuivies. C'est ainsi que l'avis très favorable du film publié en 1970 dans *Sight and Sound*, magazine britannique de référence, est remarqué par la presse new-yorkaise, alors que l'enthousiasme exprimé en 1969 par les critiques des magazines new-yorkais *inter/VIEW* et *Village Voice* passe inaperçu chez leurs confrères contemporains. A la reconnaissance sociale des supports s'ajoute la plausibilité interprétative du film, dont la formulation dépasse l'organisation sociale du métier des critiques et trahit leur appartenance à une réalité historique. Ainsi, l'interprétant géopolitique de *La Nuit* a bénéficié d'une adhésion critique massive, tandis que l'interprétant archétypal proposé par Dillard en 1973 n'a pas joui d'une popularité égale.

La notion peircienne d'interprétant a permis de mesurer le caractère évolutif des différentes interprétations du même film. Dans ce processus, la stabilisation de son sens public en tant qu'allégorie géopolitique est devenue son interprétant ultime³¹³. Cependant, bien qu'il soit largement dominant dans la présentation publique de *La Nuit*, il ne peut pas être considéré comme définitif. Le terme « ultime » doit alors être relativisé. Pour autant que l'œuvre soit actualisée dans des temps et des espaces nouveaux, elle est toujours potentiellement ouverte à d'autres interprétations eu égard des préoccupations du moment et des outils herméneutiques mobilisés³¹⁴. Toutefois, aussi longtemps que le sens de *La Nuit* continuera à être articulé autour des turbulences sociales de l'époque de sa production et réception initiale, ce passé sera revivifié non pas en tant que mythe d'une civilisation, ce que proposent les analyses structuralistes du film (Farquhar, 1982), mais en tant que

³¹³ « Meaning is not an endless translation of sign into sign. There must always, in every case, be an interpretant that is ultimate in the sense of not being yet another sign. The ultimate interpretant is one form among others in which the immediate interpretant – the sign's interpretability – can be realized » (Short, 2007 : 57).

³¹⁴ « [...] A new concretization of a work or author comes about not only because the literary norm changes but also because older concretizations lose their authority through constant repetition. A new concretization always entails a regeneration of the work. The work is reintroduced into literature in a fresh appearance, whereas the repetition of an old concretization (e.g., in school) without a new concretization arising is evidence that the work has ceased to be a living constituent of literature » (Vodička, 1982 : 128).

souvenir s'inscrivant dans les pratiques incarnées des personnes liées par une histoire commune³¹⁵.

I. Quelques remarques réflexives

L'objectif du présent travail a consisté à décrire l'évolution d'une réception dans l'espace public médiatique en s'intéressant aux changements du regard que les critiques posent sur le même film. A l'issue de ce processus, l'œuvre émerge comme un fait objectif, indépendant de la volonté de chaque énonciateur singulier (Smith, 1974). Dans la période étudiée, cela est notamment décelable dans l'usage que les critiques font des termes culte et classique en les saisissant comme des descriptions objectives du phénomène tout en participant à en fortifier le statut en ces termes-là. Pourtant, l'analyse chronologique des articles montre comment cette objectivité est atteinte petit à petit, chaque publication devenant un espace social d'épreuve pour l'œuvre tout en contribuant à sa constitution.

S'agissant d'une étude rétrospective d'un objet esthétique depuis longtemps solidifié dans la tradition cinématographique, le dénouement de son parcours est par conséquent connu. Bien que ses interprétations puissent continuer à évoluer, l'inclusion de *Night* au sein du médium et du patrimoine culturel américain n'est plus remise en question, *a contrario* du refus d'une telle admission exprimé par certains critiques durant la première année de projection du film. Partant, certains savoirs qui ne sont pas présents dans un article de presse de début des années 1970 se sont glissés dans mon analyse malgré le pari méthodologique consistant à respecter aussi rigoureusement que possible la logique endogène du matériel étudié (voir *infra*). Par conséquent, il est pertinent de s'interroger sur mon propre travail et sa place dans l'histoire médiatique et académique de *La Nuit des Morts-vivants*³¹⁶.

³¹⁵ L'interprétant géopolitique instaure un rapport métonymique entre le film et son époque, où l'œuvre et la société s'informent mutuellement. Cette circularité est illustrée dans les propos du réalisateur : « "It was 1968, man" Romero says. "Everybody had a "message". Maybe it crept in. I was just making a horror film, and I think the anger and the attitude and all that's there is just there because it was 1968" » (Gagne, 1986 : 38).

³¹⁶ Sur la réflexivité du travail du sociologue, voir Bovet (2007), Cefai (1996), Gonzalez (2009), Terzi (2005).

En restituant le parcours du film dans la presse américaine, je ne revendique pas d'avoir produit une version définitive de sa réception médiatique initiale. Premièrement, en étudiant uniquement la presse écrite, je n'ai pas pris connaissance du processus de publicisation de *Night* à la radio ou à la télévision³¹⁷. Cependant, les documents écrits, plus faciles à archiver et donc à consulter, semblent avoir été la source d'information privilégiée des critiques contemporains ainsi que dans les recherches ultérieures sur le film. Deuxièmement, en me focalisant sur la réception américaine, je n'ai pas suivi son accueil dans d'autres pays, en étudiant par exemple davantage sa réception en France (Le Pajolec, 2007) ou en Angleterre. Troisièmement, l'étude chronologique aurait pu être poursuivie au-delà de 1971 lorsque les recensions de la période analysée deviennent des ressources sur lesquels les journalistes s'appuient dans les entretiens menés avec le réalisateur entre 1972-1973 (Williams, 2011). Elle aurait également pu être conduite jusqu'à la sortie de *Dawn of the Dead* (1978) pour montrer comment la violence graphique de *Night* se voit refigurée à la lumière du deuxième volet consacré aux morts-vivants, où la fausse hémoglobine coule à flots en Technicolor. Toutefois, en consultant les articles dépassant la période retenue ici j'ai constaté que les bases des descriptions et des interprétations de *La Nuit* qui permettent ses identifications futures se mettent en place entre sa sortie en octobre 1968 et son couronnement en 1971. C'est la raison pour laquelle j'ai consacré l'enquête à cette période en particulier. Quatrièmement, quel que soit l'angle d'approche (qualitative ou quantitative), l'analyse ne pourra jamais atteindre son exhaustivité dans chaque article sélectionné³¹⁸. Cette remarque est d'autant plus vraie qu'il s'agit de documents rédigés il y a quarante ans dans une communauté linguistique qui n'est pas la mienne. Une part des savoirs partagés entre les auteurs et les lecteurs contemporains des articles m'échappe nécessairement. En dernier lieu, il serait illusoire de prétendre détenir un corpus idéal qui couvrirait la totalité des recensions pour la période concernée. Toutes ces remarques rappellent qu'il s'agit d'un choix analytique, qui concerne à la fois la méthodologie privilégiée,

³¹⁷ Dans son étude consacrée à la distribution initiale de *La Nuit*, Heffernan (2002 : 60) note que la campagne de publicité conduite par Continental visait à la fois les journaux locaux, la radio et la télévision. Cette précision ne concerne cependant que la phase promotionnelle du film. Elle ne permet pas de savoir si sa réception passait également par ces médias.

³¹⁸ « L'impossibilité d'une interprétation exhaustive tient à la nature elliptique de toute formulation dans une langue » (Widmer, 1989 : 97n). De ce fait, « Si une analyse exhaustive n'est pas envisageable, l'analyste doit assumer le choix des ressources d'intelligibilité du phénomène qu'il cherche à convertir en thème d'enquête » (Bovet, 2007 : 619).

les thèmes à investiguer ainsi que l'accès au matériel permettant leur élucidation. En d'autres mots, ma démarche fait partie intégrante du phénomène dont je rends compte.

Les textes soumis à l'analyse dans les cinq chapitres du présent travail combinent les données naturelles, c'est-à-dire dont je n'ai pas provoqué l'assemblage, et un corpus *ad hoc* provenant de ma propre sélection d'articles en fonction des thèmes qui m'intéressent pour une période donnée. Par données naturelles j'entends les dossiers d'archives composés par les trois bibliothèques américaines contactées, les listes des recensions publiées sur des sites consacrés au cinéma (de genre), ainsi que l'intercitation pratiquée parmi les critiques et chercheurs (voir la partie III. de l'introduction). Ces trois sites discursifs m'ont permis de prendre connaissance de la réception initiale de *La Nuit*. Or, cette organisation naturelle n'a pas été entièrement respectée. En effet, en écartant le dossier d'archives composé par la bibliothèque de Pittsburgh et en arrêtant l'analyse en 1971 je n'ai pas utilisé tous les articles provenant du corpus naturel. De même, les ouvrages ou les articles approfondis consacrés à *Night*, au genre de l'horreur ou au palmarès de George Romero sont plus nombreux que ceux que j'ai utilisés dans la présente recherche. Enfin, j'ai également fait usage d'articles sélectionnés personnellement dans le but de confirmer le contenu du corpus naturel ou d'illustrer la présentation plus récentes du film dans les médias ou dans des ouvrages thématiques.

Cependant, quelle que soit la provenance des documents analysés, leur étude par période a permis de dégager des similitudes descriptives et interprétatives du même objet. Ces articles se ressemblent d'abord par la restitution des parties les plus saillantes du film (scènes ouvertes du cannibalisme, le matricide et la chute tragique). Leur identification par les critiques en tant que moments de rupture des attentes spectatoriennes dévoile le caractère socialement partagé des normes et des standards canoniques. Ensuite, parmi les publications discernant dans le film une allégorie sociale, la primauté est accordée à sa contextualisation géopolitique, et telle étude souhaitant prendre un autre chemin interprétatif se voit obligée de mentionner la lecture dominante de *Night*. Enfin, c'est le même récit de la consécration progressive de *La Nuit* qui est raconté par les articles et les études ultérieures. Cette mise en intrigue était déjà présente dans la recension d'Elliott Stein en 1970. En 1971, elle se poursuit sur le même mode parmi les critiques new-yorkais. L'accueil initial du long

métrage est explicitement défini comme ayant été négatif, voire inexistant. Face à ce malheureux démarrage, son succès populaire actuel et la reconnaissance de ses qualités génériques, présentée comme pleinement justifiée, sont saisis pour accentuer les contrastes entre le passé et le présent. Cette présentation publique de son histoire se poursuivra jusqu'aux publications, médiatiques ou académiques, des années 2000. A ma connaissance, seul Hervey (2008) a montré le caractère nuancé de l'accueil du film à sa sortie. Nos objectifs de recherche ne sont toutefois pas identiques. Son ouvrage consiste à lier *La Nuit* à l'imagerie médiatique de l'actualité américaine de 1968. Cela lui permet d'expliquer la résonance particulièrement vive entre le film et ses spectateurs contemporains. Or, sa démarche n'est pas une description de ladite réception, mais une *reconstruction* historique *a posteriori*, un glissement contre lequel ma propre étude ne peut pas prétendre être entièrement à l'abri³¹⁹.

L'analyse des premières critiques entre 1968-1969 a montré que *La Nuit des Morts-vivants* n'était pas unanimement rejeté à sa sortie. Cependant, l'homogénéité des récits rétrospectifs racontés dans les médias fait ressortir le destin du film comme un miracle cinématographique d'un vilain petit canard de série B devenu un cygne générique³²⁰. La démarche praxéologique s'est efforcée à suivre la configuration effective du long métrage dans l'espace public médiatique. Pour ce faire, j'ai été attentive à la logique endogène de chaque article individuel tout en y dégagant les parties qui participent à la configuration progressive du film en tant qu'objet singularisé. L'analyse a de ce fait privilégié certains détails au détriment d'autres, une sélection de pertinence qui n'est possible que lorsque l'aboutissement de l'histoire est connu :

Pour organiser un texte qui satisfasse aux exigences académiques, il ne peut être question de retracer la détermination d'une expérience publique, telle qu'elle s'est développée pour ses protagonistes. Ainsi, il est exclu de suivre toutes les pistes qui ont été explorées, de prendre en compte chaque intervention, les hésitations et les péripéties qui l'ont émaillée. Au contraire, il convient d'élaborer une trame narrative dont l'intelligibilité et la linéarité

³¹⁹ Sur la reconstruction en sciences sociales, voir la critique que Sacks (1999) adresse à la méthode utilisée par Weber dans *Le Judaïsme Antique*. Sacks montre comment, en voulant expliquer les mœurs et les coutumes d'une société ancienne, Weber applique en tant que ressources analytiques des catégories de pensée issues de sa propre époque. L'article de Sacks rappelle, une fois de plus, le caractère indexical de toute énonciation, y compris scientifique.

³²⁰ « [...] Une œuvre doit être constituée en énigme – une énigme authentique, donc préexistant à l'entreprise de dévoilement – pour que le travail interprétatif puisse s'opérer et, avec lui, la valorisation de son objet, qu'il s'agisse de l'œuvre même ou de la personne de son auteur » (Heinich, 2008 : 24).

sont irrémédiablement étayées par la connaissance rétrospective de son dénouement (Terzi, 2005 : 809).

Ainsi, le récit rétrospectif de l'ascension inattendue de *La Nuit* et son interprétation dominante ont rendu possible la sélection d'éléments guidant mon analyse. Cela a permis d'organiser les thèmes de chaque chapitre tout en l'inscrivant dans un récit plus vaste. Ce qui est devenu l'admiration devant l'indépendance du projet vis-à-vis d'Hollywood, présentée comme une explication partielle de ses audaces visuelles et thématiques, commence par l'incrédulité devant ses origines régionales. De même, les scènes explicites de violence, devenues la principale carte d'identité de *Night* face à la tradition, étaient jugées immorales et sensationnalistes, et ne faisaient qu'éroder davantage la réputation d'un sous-genre mineur. Enfin, la symbolisation de son contenu se substituera à son intelligibilité indiciaire et iconique initiale.

Tout au long de cette étude, j'ai cherché à montrer la façon dont les opérations de médiation des critiques interviennent dans la constitution et la consécration publique d'une œuvre. Pour ce faire, j'ai déplié leurs outils herméneutiques et argumentatifs grâce auxquels *La Nuit* s'est progressivement constitué en un objet esthétique méritant une intégration au sein de la tradition pour ses réinventions génériques et pour sa résonance avec l'actualité. Dans un souci de clarté analytique, j'ai parfois séparé des éléments qui en réalité sont des aspects interdépendants du même phénomène. Guidée par une problématique, l'analyse a fractionné l'objet étudié en des parties plus maniables afin de mieux saisir sa signification et sa structure interne. Le défi scientifique a consisté à restaurer dans sa forme originelle ce qui a été disloqué par l'analyse. Des éléments multiples, hétérogènes, parfois même contradictoires, mais néanmoins mutuellement élaborés ont été pensés ensemble. A titre d'exemple, alors que la phase préfigurationnelle ne semble traiter que des aspects pratiques du projet, son analyse a permis de montrer qu'elle comporte déjà une évaluation esthétique anticipée. De même, bien que les médias n'aient pas provoqué l'afflux des spectateurs ordinaires aux projections nocturnes de *Night*, le fait qu'ils aient décrit cette pratique en termes de « culte » a permis de la vêtir d'une dimension objective propre à un événement public auquel les discours ultérieurs se référeront selon ce même terme. L'analyse praxéologique de discours a ainsi consisté à déplier ces multiples facettes grâce auxquelles les différents éléments

entourant *La Nuit des Morts-vivants* se sont stabilisés pour devenir, au fil du temps, des comptes rendus factuels unifiés.

La question de la médiation des critiques soulève également celle du travail sociologique et de sa contribution à la production du savoir sur le vivre ensemble. En délimitant mon investigation à l'analyse des articles de presse, j'ai privilégié un aspect précis du phénomène tout en délaissant d'autres modes de sa saisie, par exemple le recours aux entretiens avec les journalistes ayant signé les articles ou avec l'équipe de tournage de *La Nuit*. Par conséquent, les postulats épistémologiques de la sociologie et ses différents outils méthodologiques influencent les résultats qu'elle produit, un lien qu'elle n'explicite pas toujours³²¹. Or, la médiation des sciences sociales doit être envisagée en tant que complémentarité, et en aucun cas comme l'ultime version de la réalité sociale :

L'accent porté sur la médiation journalistique souligne à la fois combien celle-ci est tributaire d'une situation et combien elle contribue à constituer son *accountability*. Il faut souligner [...] que sur ce dernier point la sociologie ne bénéficie d'aucun privilège, car elle recourt aux mêmes ressources que les membres de la société, en particuliers ses journalistes et ses acteurs politiques. La différence réside dans le fait que la sociologie peut tenter de l'expliquer, ce qui revient à décrire les modalités pratiques de l'accomplissement de l'ordre social et de son intelligibilité massive (Bovet, 2007 : 631).

La présente recherche a apporté des réponses aux questions qu'elle s'était posées en préambule. Ce faisant, elle encourage d'autres études à investiguer le caractère social de l'acte interprétatif. En considérant les discours des critiques en tant que traces des pratiques ancrées dans un temps et un espace, il devient possible de dégager les différentes façons dont les collectifs imaginaires sont configurés dans l'espace public médiatique.

³²¹ Dorothy E. Smith (1981 ; 2004) distingue trois niveaux discursifs intervenant dans une enquête sociologique. Le premier est caractérisé par les échanges entre les acteurs sociaux dans la réalité quotidienne telle qu'elle est investie par eux ; le deuxième est le niveau de médiation entre ces activités ordinaires et une organisation disciplinaire, puisque c'est ici que le sociologue intervient pour mener son enquête, poser des questions, collecter des données, et ainsi de suite. Le troisième niveau est l'écriture sociologique qui subsume les deux autres. Cependant, note Smith, ce que la surface textuelle présente comme une description objective d'un phénomène étudié est en réalité le résultat d'une élaboration entre les observations puisant dans le premier niveau et leur interprétation conceptuelle par le sociologue. En substituant des concepts scientifiques aux définitions produites *in situ* par les personnes observées, le sociologue court le risque de généraliser des pratiques qui, aux yeux des enquêtés, ne vont pas ensemble. C'est le reproche que Smith (2005) adresse à la théorie ancrée (*grounded theory*).

II. Pour une sociologie de l'interprétation

Dès la sortie de *La Nuit* en octobre 1968, les critiques rédigent leurs comptes rendus du film en établissant une continuité non problématisée entre la fiction et la réalité. Selon les phases de sa réception, cette continuité tacite puise dans deux registres différents qui, d'une façon ou d'une autre, s'enracinent dans le monde social que les auteurs présupposent partager avec leurs lecteurs. Le premier, appelé hétéronome par Nathalie Heinich (2010), rabat les scènes explicites de violence sur l'éthique quotidienne. Dans un tel rapport avec la matière projetée, aucune interprétation du film n'est possible du fait que la recherche du sens se bloque au seuil du socialement tolérable. Le second registre, métaphorique, franchit cette paralysie puisque la signification n'est liée au caractère littéral des dites scènes que dans la mesure où elles participent à configurer une narration globale. Les détails gores cèdent alors la place à la compréhension d'un tout unifiant. C'est cette cohésion, où les catégories des personnages et leurs actions s'inscrivent dans une temporalité narrative, qui rend possible le lien avec la réalité sur un plan allégorique³²². Pour étayer mes propos, je reprends la fin de la recension de Frederic Clarke, déjà analysée dans le chapitre 5 (III.41.) :

The hero's death is quick and insignificant, another faceless victim of a faceless society, mowed under and chewed up in the cogs of a vast uncaring civilization without malice or motive, and the men, with their guns, move on to do more of their work. The hero has been the victim of the "body count", of a "firing into the mob" mentality which we shall all come to fear.

Les éléments contenus dans ce passage ne sont pas une description littérale de la scène finale, mais ses prolongations interprétatives qui procèdent à une généralisation d'un cas singulier – la mort subite du personnage principal. C'est dans le prolongement entre la fiction et la réalité que le monde réel évoqué par le critique

³²² Ainsi, lorsque Jean-Louis Comolli écrit : « Le règne sans partage du spectacle pousse à tout montrer, à faire comme si l'homme (se) gouvernait au travers d'une visibilité générale. Tout fait spectacle, tout fait film. L'intime, le refoulé, l'inconscient, l'interdit, le censuré, tout tend à devenir objet audiovisuel. Interroger ce mouvement de fond. Penser le monde comme entièrement visible ou visualisable, n'est pas renoncer au pouvoir des signes, au travail de la métaphore ? Un signe à la place d'une chose, une chose à la place d'une autre, un homme à la place d'un autre, le visible à la place du caché, etc. ? La visibilité généralisée pose paradoxalement la question du *dépérissement des représentations* » (2004 : 299), il néglige de préciser que l'acte de voir s'inscrit dans un contexte narratif, et que la signification d'une image/scène arrachée à un récit se voit modifiée. L'interprétant peircien rappelle en outre que le sens d'un signe reste potentiellement muable.

émerge comme étant partagé entre lui et ses lecteurs. Dès lors, la réalité évoquée via l'acte interprétatif les concerne tous au même titre. C'est à un collectif imaginaire que Clarke s'adresse implicitement en présupposant qu'ils appartiennent tous ensemble à la même réalité historique. Le caractère indexé de ce monde partagé devient palpable via l'usage fait par Clarke du vocabulaire issu de l'actualité médiatique contemporaine.

Pour Cornelius Castoriadis (1975), l'imaginaire est social parce qu'il ne peut se manifester que dans une réalité commune :

Cette compatibilité et, surtout, complémentarité essentielle, des représentations des individus, sans quoi elles et ils ne seraient rien, illustre ce que j'ai dit des significations sociales comme conditions du représentable et du faisable, et montre les impasses de toute « explication » du social à partir de l'individuel, de toute réduction de la société à la psychologie, que celle-ci ait une orientation « positive », behaviouriste, ou bien psychanalytique (p.529)³²³.

Le caractère social de l'imaginaire est pleinement visible dans la recension de Clarke. Celui-ci formule sa dénonciation d'une société aliénante à partir d'une imagerie métaphorique, déployée sur le fond d'un savoir tacitement partagé. Une telle description lui sert d'appui pour montrer que le dénouement désenchanté du récit n'est tragique que dans la mesure où il concerne le monde du pâtir et de l'agir de l'auteur et de ses concitoyens. Le film devient le médiateur permettant aux maux sociaux de remonter à la surface du texte dans leur forme condensée³²⁴. Ainsi, au lieu de supposer *a priori* le caractère normatif de l'espace public, comme le fait Habermas, il est possible d'en intercepter ces mêmes composantes en recourant à l'analyse praxéologique des discours médiatiques. Une telle approche décrit la façon dont les normes, les règles, les questions éthiques, les critiques et les dénonciations sociales adviennent dans les discours sociaux, dont l'intelligibilité s'articule toujours autour d'un temps et d'un espace socialement partagés³²⁵. C'est l'élaboration

³²³ Les propos de Louis Quéré vont dans un sens similaire : « Le lien social et l'identité, c'est-à-dire la reconnaissance d'une appartenance à une communauté, ne sont pas dissociables d'un système général de représentation, d'une imagination créatrice, d'une activité communicationnelle fondatrice, qui stabilisent le monde en lui donnant un sens » (1982 : 85).

³²⁴ Dans l'herméneutique de Paul Ricœur, l'œuvre rend possible la compréhension de soi, mais également celle d'autrui et du monde commun.

³²⁵ « La sociologie descriptive [...] se refuse de stipuler l'existence de normes ou de valeurs. Elle préfère les observer en tant qu'elles sont mises en œuvre et invoquées par des agents ordinaires dans leurs activités quotidiennes » (Terzi, 2003 : 46).

collective d'un monde commun toujours en devenir que l'analyse permet ainsi de décrire.

Les premières critiques de *Night* s'offusquaient devant son exhibition des interdits sociaux, et sanctionnaient le film avec ses créateurs et distributeurs. Cette accusation concernait les tendances mercantiles de l'industrie cinématographique ou la mauvaise gestion du système de censure. A partir du moment où l'œuvre n'est plus l'objet d'une dénonciation publique mais le moyen permettant d'émettre une critique à l'égard des injustices sociales, ou de rendre compte des angoisses collectives, ce n'est pas la même réalité commune qui est proposée dans les discours médiatiques. L'agir collectif qu'elle sous-entend ne consiste plus à boycotter ou à interdire un type de divertissement, ce qui revient à endosser une position énonciative conservatrice³²⁶. Le divertissement devient au contraire une occasion de (se) rappeler l'existence des collectifs nationaux capables de réfléchir sur le cadre général du vivre ensemble et de s'interroger sur ses parts obscures.

La présente étude a montré que les réponses apportées par l'œuvre dépendent étroitement des questions qui lui sont posées par les critiques. Cette constitution de sens en tant que configuration n'est cependant jamais thématisée par les commentateurs du film³²⁷. Or, selon la nature des questions, l'œuvre interprétée permet de refigurer les publics imaginaires de l'objet esthétique, et propose par conséquent des rapports au monde très différents. Dans son dernier article, Jean Widmer écrit :

L'analyse séquentielle permet d'échapper aux pièges du mentalisme et de l'attribution des intentions. Elle permet par conséquent de considérer l'orientation des pratiques, quelle que soit la conscience qu'en aient les acteurs. En examinant ce que « l'équivalent des premiers tours » anticipe et pour une large part provoque, il est possible de dessiner la ligne de fuite des pratiques (2006 : 142).

Le caractère configurant de la première place énonciative ne peut pas être nié. Si *La Nuit des Morts-vivants* l'occupe en tant qu'objet sémiotique doté d'une organisation, sa structure guide nécessairement l'intelligibilité que les spectateurs (professionnels) font de son univers. En effet, si tout sens n'émanait que de

³²⁶ Voir l'ouvrage collectif dirigé par Barker (1984).

³²⁷ Sur le caractère configurant des questions lors des entretiens sociologiques, voir Smith (1974 ; 2005).

l'interprétation individuelle, il n'y aurait pas de fond commun à partir duquel une variété d'angles de vue peut se développer. Cependant, la formation d'une signification ne dépend pas uniquement de ladite structure interne. Par conséquent, le passage ci-dessus tend à surdéterminer le caractère structurant de la première place. L'analyse chronologique des coupures de presse au sujet du même objet esthétique permet d'affirmer que « la ligne de fuite des pratiques » doit également être observée à partir des réponses apportées par les seconds membres de la paire énonciative. Ceux-ci peuvent en effet refigurer les premiers membres. C'est que les réponses ne sont pas formulées dans un rapport dyadique entre deux interlocuteurs. Elles sont toujours médiatisées par un tiers. Ainsi, l'interprétant « indiciel » faisait ressortir la malhonnêteté des institutions cinématographiques et le manque de finesse des spectateurs. L'interprétant générique faisait état de la culture des fans et de la tradition cinématographique. L'interprétant géopolitique, comme celui proposé par Frederic Clarke, est le seul parmi les trois à refigurer le public du film en tant que collectivité nationale ancrée dans un monde partagé. Dans une telle compréhension, l'œuvre ressort comme appartenant non pas à des individus autonomisés, liés entre eux par des rapports marchands, mais à une communauté symbolique qui s'aperçoit à travers l'imaginaire qu'elle se donne. C'est l'une des manières dont il est possible de se penser ensemble dans une société anonyme et hétérogène largement médiatisée par des textes.

Bibliographie

Acklin Muji, Dunya (2007), *Langues à l'école : quelle politique pour quelle Suisse ?*, Berne : Peter Lang.

Acklin Muji, Dunya *et al.* (2007), « De la sociologie à l'analyse de discours, et retour. En hommage à Jean Widmer », *Réseaux*, vol. 5, n 144, pp. 267-277.

Adorno, Theodor W. (1964), « L'industrie culturelle », *Communications*, n 3, pp. 12-18.

Adorno, Theodor W. (1997), « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Sociologie de la communication*, vol. 1, n 1, pp. 43-58.

Altman, Rick (1999), *Film/Genre*, London : BFI Publishing.

Atkinson, Mick A. (1980), « Some practical use of a “natural lifetime” », *Human Studies*, vol. 3, pp. 33-46.

Austin, Bruce A. ([1981] 2008), « Portrait of a cult film audience : *The Rocky Horror Picture Show* », in Mathijs & Mendik (éds), *The cult film reader*, Maidenhead, McGraw-Hill : Open University Press, pp. 392-402.

Austin, John L. ([1962] 1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris : Edition du Seuil.

Barker, Martin, (1984), « Nasty politics or video nasties ? », in Barker (éd.), *The video nasties : freedom and censorship in the media*, London : Pluto Press, pp. 7-38.

Barker, Martin (1984), « “Nasties” : a problem of identification », in Barker (ed.), *The Video Nasties : freedom and censorship in the media*, London : Pluto Press, pp. 104-118.

Barker, Martin *et al.* (2001), *The Crash controversy : censorship campaigns and film reception*, London, New York : Wallflower Press.

Barnier, Martin (2002), « Chantons sous la toile ! Pour une socio-histoire des films cultes », in Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, pp. 67-85.

Barthélémy, Michel (1992), « Événement et espace public : l'affaire Carpentras », *Quaderni*, n 18, pp. 125-140.

Barthélémy, Michel (1999), « Le message humanitaire et sa réception : la relation d'aide, le public et les ONG », in Gruson & Dulong (éds), *L'expérience du déni : Bernard Mottez et le monde des sourds en débat*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 193-220.

Barthélémy, Michel (2007), « L'information et les étapes de la connaissance journalistique face à la critique », *Réseaux*, vol. 25, n 143, pp. 177-228.

Barthes, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, n 8, pp. 1-27.

Bazin, André (1998), *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, textes réunis et présentés par Jean Narboni, Paris : Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.

Becker, Howard S. (1974), « Art as collective action », *American Sociological Review*, vol. 39, n 6, pp. 767-776.

Becker, Howard S. (1985), *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié.

Becker, Howard S. (1999), *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan.

Becker, Howard S. (2006), « The work itself », in Becker et al. (éds), *Art from start to finish : jazz, painting, writing, and other improvisations*, Chicago, London : The University of Chicago Press, pp. 21-30.

Becker, Howard S. (2010), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

Benjamin, Walter ([1939] 2009), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique*, Paris : Allia.

Bétan, Julien & Colson, Raphaël (2009), *Zombies !*, Lyon : Les Moutons Electriques.

Black, Andy & Earles, Steve (2008), *The Dead Walk*, Hereford : Noir Publishing.

Boltanski, Luc (1984), « La dénonciation », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n 51, pp. 3-40.

Bonu, Bruno *et al.* (1994), « Catégorisation : l'approche de H. Sacks », *in* Fradin *et al.* (dir.), *L'enquête sur les catégories*, Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 129-148.

Bordwell, David (1985), *Narration in the fiction film*, London : Routledge.

Bougnoux, Daniel (1991), *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris : La Découverte.

Bourdieu, Pierre (1977), « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n 13, pp. 3-43.

Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Les éditions de minuit.

Bourdieu, Pierre (1998), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : du Seuil.

Bovet, Alain (2007), *La mise en question du génie génétique dans l'espace public suisse : analyse des pratiques médiatiques de mise en forme et de mise en œuvre du débat public*, Thèse de doctorat, Fribourg, eThesis – Thèses électroniques de l'Université de Fribourg (Suisse), http://commonweb.unifr.ch/SocioMedia/Pub/Web_download/theses/TheseAB.pdf

Bovet, Alain & Voirol, Olivier (à paraître 2012), « A l'épreuve de l'évaluation : analyse comparée d'une émission de talent show française et allemande (Nouvelle Star et Deutschland sucht den Superstar) ». Actes du colloque *La médiatisation de l'évaluation*, Université Paris 13 – Université Paris Sorbonne – Université Paris 8, 15-16 mars 2012.

Brown, Brian (1984), « Exactly what we wanted », in Barker (éd.), *The video nasties : freedom and censorship in the media*, London : Pluto Press, pp. 68-87.

Bruner, Jerome (1998), « What is a narrative fact ? », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 560, *The Future of Fact*, (Nov.), pp. 17-27.

Carroll, Noël (1990), *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*, New York, London : Routledge.

Castoriadis, Cornelius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Éditions Du Seuil.

Cefaï, Daniel (1996), « La construction des problèmes publics : définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, vol. 14, n 75, pp. 43-66.

Cefaï, Daniel & Terzi, Cédric (2012), *L'expérience des problèmes publics, Raisons Pratiques*, n 22, Paris : Editions de Hautes de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Chalvon-Demersay, Sabine (2005), « Adaptations télévisuelles et figures temporelles : les sept visages des misérables », *Réseaux*, vol. 4, n 132, pp. 135-184.

Chalvon-Demersay, Sabine (2012), « Trouble : l'écriture télévisuelle à l'épreuve d'une transformation des sensibilités morales », in Daniel Cefaï & Cédric Terzi (dir.), *L'expérience des problèmes publics, Raisons Pratiques*, n 22, Paris : Editions de Hautes de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 225-257.

Châteauevert, Jean et Bates, Tamara (2002), « Films et Cultistes », in Le Guern, (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, pp. 87-95.

Chavel, Solange (2012), « Martha Nussbaum et les usages de la littérature en philosophie morale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 137, pp. 89-100.

Cicourel, Aaron (1973), « The acquisition of social structure. Towards a developmental sociology of language and meaning », in Douglas (éd.), *Understanding everyday life : toward the reconstruction of sociological knowledge*, London : Routledge and Kegan Paul, pp. 136-168.

de Certeau, Michel (1990), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard.

Coleridge, Samuel Taylor (1907), *Biographia Literaria*, vol. II, Oxford : Oxford University Press.

Comolli, Jean-Louis (2004), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse : Verdier.

Compagnon, Antoine (1998), *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris : du Seuil.

Compagnon, Antoine (2001), « Onzième leçon : genre et réception », Cours de licence, Université de Paris IV – Sorbonne, consulté le 11 novembre 2011, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre11.php>

Coulter, Jeff (1996), « Human practices and the observability of the “macrosocial” », *Zeitschrift für Soziologi*, vol. 25, n 5, pp. 337-345.

Crane, Jonathan (2004), « Scraping bottom : splatter and the Herschell Gordon Lewis œuvre », in Price (éd.), *The Horror Film*, New Jersey : Rutgers University Press, Depth of Field Series, pp. 150-166.

Davis, Wade (1988), *Passage of darkness : the ethnobiology of the Haitian zombie*, Chapel Hill, London : The University of North Carolina Press.

Dayan, Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n 71, pp. 146-162.

Debord, Guy ([1967] 1992), *La société du spectacle*, Paris : Gallimard.

Dewey, John ([1927] 2003), *Le public et ses problèmes*, Pau : Presse Universitaire de Pau ; Farrago : Editions Léo Scheer.

Dickstein, Morris, (2004), « The Aesthetics of Fright », in Grant & Sharrett (éds), *Planks of reason – essays on the horror film*, Lanham, Toronto : The Scarecrow Press, pp. 50-62.

Dillard, R. H. W. ([1973] 1987), « *Night of the Living Dead*: it's not like just a wind that's passing through », in Waller (éd.), *American horrors – essays on the modern American horror film*, Chicago : University of Illinois Press, pp. 14-29.

Dotson, Jennifer Whitney (2006), *Considering blackness in George A. Romero's Night of the Living Dead : an historical exploration*, Thèse de doctorat, Louisiana State University, Department of English, consulté le 16 janvier 2012, URL : <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04192006-211101/>

Douglas, Mary (1992), *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte.

Drezner, Daniel W. (2011), *Theories of international politics and zombies*, Princeton, Oxford : Princeton University Press.

Duclos, Denis ([1994] 2005), *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris : La Découverte.

Dulong, Renaud (1990), « Le corps du témoin oculaire », *Réseaux*, vol. 8, n 2, pp. 77-87.

Duncan, Paul (2003), *Stanley Kubrick – filmographie complète*, Köln : Taschen.

Dupret, Baudouin & Klaus, Enrique (2010), « Terrorisme et vidéoclips de plaidoyer », in Olfa Lamoum (dir.), *Médias et islamisme*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo (« Études contemporaines »), mis en ligne le 19 octobre 2010, consulté le 1 juin 2011. URL : <http://ifpo.revues.org/1374>

Durkheim, Émile (2004), *De la division du travail social*, Paris : PUF.

Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris : Éditions du Seuil.

Eco, Umberto (1985), « “Casablanca” : cult movies and intertextual collage », *SubStance*, vol. 14, n 2, Issu 47 : *In search of Eco's Roses*, pp. 3-12.

Elias, Norbert (1973), *La civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy.

Esquenazi, Jean-Pierre (2000), « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol. 18, n 99, pp. 13-47.

Esquenazi, Jean-Pierre (2001), « Les critiques et les films : le cas d'Alphaville », *Sociologie de l'art*, n 13, pp. 97-118.

Esquenazi, Jean-Pierre (2002), « *Friends*, une communauté télévisuelle », in Guern, (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, pp. 233-261.

Esquenazi, Jean-Pierre (2003), *Sociologie des publics*, Paris : Éditions La Découverte.

Esquenazi, Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin.

Fallows, Tom & Owen, Curtis (2008), *George A. Romero*, Harpenden : Pocket Essentials.

Farquhar, Judith (1982), « An American horror myth : *Night of the Living Dead* », *Semiotica*, vol. 38, n 1/2, pp.1-15.

Fernett, Gene (1973), *Hollywood's poverty row, 1930-1950*, Satellite Beach, Florida : Coral Reef Publications.

Figueirôa Ferreira, Alexandre (2000), *La vague du cinéma Novo en France fut-elle une invention critique ?*, Paris : L'Harmattan.

Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.

Francis, David & Hart, Christopher (1997), « Narrative intelligibility and membership categorisation in a television commercial », in Eglin & Hester (éds), *Culture in action : studies in Membership Categorisation Analysis*, Boston, Mass. : International Institute of Ethnomethodology and Conversation Analysis & University Press of America, pp. 123-151.

Gadamer, Hans-Georg ([1960] 1996), *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Du Seuil.

Gagne, Paul R. (1987), *The zombies that ate Pittsburgh : the films of George A. Romero*, New York : Dodd, Mead & Company.

Garfinkel, Harold (2002), *Ethnomethodology's program : working out Durkheim's aphorism*, Rawls (éd.), Lanham : Rowman & Littlefield.

Garfinkel, Harold (2007), *Recherches en ethnométhodologie*, Paris : PUF.

Garfinkel, Harold & Harvey Sacks ([1970] 2007), « Les structures formelles des actions pratiques », in Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris : PUF, pp. 429-474.

Goffman, Erving ([1974] 1986), *Frame Analysis : an essay on the organization of experience*, Boston : Northeastern University Press.

Gonzalez, Philippe (2009), *Voix des textes, voies des corps : une sociologie du protestantisme évangélique*, Fribourg, Paris : Thèse de doctorat en sociologie de l'Université de Fribourg et de l'École des hautes études en sciences sociales.

Gonzalez, Philippe (à paraître 2013), « Médiation critique : l'œuvre ouverte sur l'espace public. Le cas de *Good Night and Good Luck* », Bulletin suisse de linguistique appliquée.

Gonzalez, Philippe & Skuza, Krzysztof (à paraître 2012), « Apparition impossible : Emmanuelle Béart et l'affaire des sans papiers. Une sociologie énonciative de l'espace public », in *Cahiers de l'Institut de linguistique et des sciences du langage*, vol. 31.

Grant, Barry K. (2008), « Science fiction double feature : ideology in the cult film », in Mathijs & Mendik (éds), *The cult film reader*, Maidenhead, McGraw-Hill : Open University Press pp. 76-87.

Guido, Laurent (2006), (dir.) *Les peurs de Hollywood*, Lausanne : Antipodes.

Gurwitsch, Aron (1957), *Théorie du champ de la conscience*, Paris : Desclée de Brouwer.

Habermas, Jürgen ([1962] 1993), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot.

Hall, Stuart (1980), « Encoding/Decoding », in *Culture, media, language : working papers in cultural studies 1972-1979*, London : Unwin Hyman & The Center of Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, pp. 128-138.

Heffernan, Kevin (2002), « Inner-City exhibition and the genre film : distributing "Night of the Living Dead" (1968) », *Cinema Journal*, vol. 41, n 3, pp. 59-77.

Heffernan, Kevin (2004), *Ghoul, gimmicks and gold : horror films and the American movie business 1953-1968*, Durham & London : Duke University Press.

Heinich, N. (1993), « Publier, consacrer, subventionner », *Terrain*, n 21, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 9 février 2009. URL : <http://terrain.revies.org/document3069.html>

Heinich, Nathalie (2004), « Retour sur la notion d'élite », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 117, pp. 313-326.

Heinich, Nathalie (2005), « L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, n 71, pp. 121-136.

Heinich, Nathalie (2008), « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'art/Opus*, n 13, pp. 13-29.

Heinich, Nathalie (2009), *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelle.

Heinich, Nathalie (2010), *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Paris : Hermann Editeurs.

Hennion, Antoine (1993a), « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation », *Réseaux*, vol. 11, n 60, pp. 9-38.

Hennion, Antoine (1993b), *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié.

Hervey, Ben (2008), *Night of the Living Dead*, London : BFI Film Classics.

Higashi, Sumiko (1990), « Night of the Living Dead : A horror film about horrors in the Vietnam era », in Dittmar & Michaud (éds), *From Hanoi to Hollywood: the Vietnam war in American film*, New Brunswick N.J., London : Rutgers University Press.

Hilbert, Richard A. (1991), « Ethnomethodological recovery of Durkheim », *Sociological Perspectives*, vol. 34, n 3, pp. 337-357.

Hoberman, James & Rosenbaum, Jonathan (1983), *Midnight Movies*, New York : Da Capo Press.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1974), « La production industrielle des biens culturels », in *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, pp. 129-176.

Iaccio, James F. (1994), « The *Living Dead* trilogy and other tales : horrific parables of destruction », in Iaccio, *Psychological reflexions on cinematic terror : Jugian archetypes in horror films*, Westport : Praeger, pp. 149-164.

Iser, Wolfgang (2000), *The Range of Interpretation*, New York : Columbia University Press.

Jauss, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

Jauss, Hans Robert (1988), « Tradition, innovation, and the aesthetic experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n 3, pp. 375-388.

Jayyusi, Lena (1988), « Toward the socio-logic of the film text », *Semiotica*, vol. 68, n 3/4, pp. 271-296.

Jayyusi, Lena (1991), « The equivocal text and the objective world : an ethnomethodological analysis of a news report », *Continuum : The Australian Journal of Media & Culture*, vol.5, n 1, pp. 166-190.

Jayyusi, Lena (1995), « Language, moral order and political praxis », *Argumentation*, vol. 9, n 1, pp. 75-93.

Jayyusi, Lena (2010), *Catégorisation et ordre moral*, Paris : Economica.

Jenkins, Henry (1992), *Textual poachers : television fans and participatory culture*, New York, London : Routledge.

Jullier, Laurent (2002), *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris : La Dispute.

Kaminski, Stuart M. (1977), *American film genres : approach to a critical theory of popular film*, New York : Dell.

Kane, Joe (2010), *Night of the Living Dead : behind the scenes of the most terrifying zombie movie ever made*, New York : Citadel Press.

Katz, Elihu & Liebes, Tamar (1990), *The export of meaning: cross cultural readings of "Dallas"*, New York, Oxford : Oxford University Press.

Kinkade, Patrick T. & Katovich, Michael K. (1992), « Toward a sociology of cult films : reading *Rocky Horror* », *The Sociological Quarterly*, vol. 33, n 2, pp. 191-209.

Kolnai, Aurel, ([1929] 1997), *Le dégoût*, Paris : Agalma, diffusion Seuil.

Koselleck, Reinhart ([1979] 1990), *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris : EHESS.

Kracauer, Siegfried ([1947] 1960), *From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film*, New York : The Noonday press.

Kracauer, Siegfried ([1960] 2010), *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris : Flammarion.

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : du Seuil.

Legros, Patrick *et al.* (2006), *La sociologie de l'imaginaire*, Paris : Armand Colin.

Le Pajolec, Sébastien (2007), « Zombies : de la marge au centre. La réception française des films de George Romero », in Thoret (éd.), *Politique des zombies : l'Amérique selon George A. Romero*, Paris : Ellipses, pp. 155-181.

Lim, Dennis (éd.) (2007), *The Village Voice Film Guide : 50 years of movies from classics to cult films*, New Jersey : John Wiley & Sons, Inc.

Livingstone, Eric (1995), *An anthropology of reading*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press.

Lowenstein, Adam (1999), « Canadian horror made flesh : contextualizing David Cronenberg », *Post Script*, vol. 18, n 2, pp. 37-51.

Lowenstein, Adam (2005), *Shocking representation : historical trauma, national cinema, and the modern horror film*, New York : Columbia University Press.

Macbeth, Douglas (1999), « Glances, trances, and their relevance for a visual sociology », in Jalbert (éd.), *Media studies : ethnomethodological approach*, Lanham : University Press of America, pp. 135-170.

Maigret, Eric (2002), « Du mythe au culte...ou de la Charybde en Scylla ? », in Le Guern, (dir), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, pp. 97-110.

Matheson, Richard ([1954] 2009), *I am Legend*, London : Orion Books.

Mathijs, Ernest (2003), « AIDS references in the critical reception of David Cronenberg : “It May Not Be Such a Bad Disease after All” », *Cinema Journal*, vol. 42, n 4, pp. 29-45.

Mathijs, Ernest & Mendik, Xavier (2008), « Editorial introduction : what is cult film ? », in Mathijs & Mendik (éds), *The cult film reader*, Maidenhead : McGraw-Hill : Open University Press, pp. 1-11.

Maynard, Douglas W. & Wilson, Thomas P. (1980), « On the reification of social structure », in McNall & Howe (éds), *Current perspectives in social theory*, vol. 1, Greenwich, Connecticut : JAI Press, pp. 287-322.

McGlone, Matthew S. (2005), « Contextomy : the art of quoting out of context », *Media, Culture & Society*, vol. 27, n 4, pp. 511-522.

McHoul, Alec (1982), *Telling how texts talk : essays on reading and ethnomethodology*, London : Routledge & Kegan Paul.

Mendik, Xavier (éd.) (2002), *Shocking cinema of the seventies*, Hereford : Noir Publishing.

Menegaldo, Gilles (2001), « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », *Revue française d'études américaines*, n 88, mars, pp. 62-78.

Merigeau, Pascal & Bourgoïn, Stéphane (1983), *Série B*, Paris : Edilig.

Met, Philippe (2009), « La Nuit des Morts Vivants (1968) », in Lafond (dir.), *George A. Romero : un cinéma crépusculaire*, Paris : Michel Houdiard Éditions, pp. 15-26.

Metz, Christian (2003), *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris : Klincksieck.

Miller, Toby & McHoul, Alec (1998), *Popular culture and everyday life*, London : Sage Publications.

Moine, Raphaëlle (2005), *Les genre du cinéma*, Paris : Armand Colin.

Mondzain, Marie-José (2002), *L'image peut-elle tuer ?*, Paris : Bayard.

Mondzain Marie-José (2007), *Homo Spectator*, Paris : Bayard.

Montet, Laurent (2000), *Tueurs en séries : essai en profilage criminel*, Paris : PUF.

Moreman, Christopher M. (2011), « Dharma of the Living Dead : A Buddhist meditation on the zombie », in Moreman & Rushton (éds), *Zombies are us : essays on the humanity of the walking dead*, Jefferson, North Carolina, London : McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 123-138.

Mouriquand, Jacques (1997), *L'écriture journalistique*, Paris : PUF, Coll. *Que sais-je ?*

Mouillaud, Maurice & Tétu, Jean-François (1989), *Le journal quotidien : événement, mise en page, illustration, titres, citations, faire savoir, faire croire*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Murdock, Graham (1984), « Figuring out the arguments », in Barker (éd.), *The video nasties : freedom and censorship in the media*, London : Pluto Press, pp. 56-67.

Nixon, Richard (2008), *Speeches, Writings, Documents*, Perlstein (éd.), Princeton & Oxford : Princeton University Press.

Newman, Robert (2000), « The Haunting of 1968 », *South Central Review*, vol. 16, n 4, 53-61.

Paffenroth, Kim (2006), *Gospel of the living dead. George Romero's Visions of Hell on Earth*, Waco, Texas : Baylor University Press.

Palin, Michael (2010), *Halfway to Hollywood : diaries 1980-1988*, London : Phoenix.

Pasquier, Dominique (1999), *La culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme.

Peirce, Charles S. ([1909] 1998), « Excerpts from letters to William James », in The Peirce edition project (éd.), *The essential Peirce. Selected philosophical writings : Volume 2 (1893-1913)*, Bloomington : Indiana University Press, pp. 492-502.

Pharr, Mary (1997), « Greek gifts : vision and revision of the two version of *Night of the Living Dead* », in Morrison (éd.), *Trajectories of the fantastic, Selected Essays of the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport, Connecticut, London : Greenwood Press, pp. 201-212.

Phillips, Kendall R. (2005), *Projected fears : horror films and American culture*, Westport, Connecticut, London : Praeger.

Pike, Helen-Chantal (2005), *Asbury Park's glory days: the story of an American resort*, New Jersey : Rutgers University Press.

Pinel, Vincent (2002), *Le siècle de cinéma*, Paris : Larousse.

Pirie, David (1977), *The vampire cinema*, London : Hamlyn.

Pitassio, Francesco (2006), « Mauvais rêves : George A. Romero, les morts-vivants et le cauchemar américain », in Guido (dir.), *Les peurs de Hollywood*, Lausanne : Antipodes, pp. 115-127.

Poget, Arthur (2009), *Rubriques de presse quotidienne : approche ethnométhodologique et énonciative*, Mémoire de licence, Université de Fribourg, Suisse.

Quéré, Louis (1982), *Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne*, Paris : Aubier Montaigne.

Quéré, Louis (1991), « D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique », *Réseaux*, vol. 9, n 46, pp. 69-90.

Quéré, Louis (1992) « L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, vol. 18, n 1, pp. 75-92.

Quéré, Louis (2012), « Le travail des émotions dans l'expérience publique : marées vertes en Bretagne », in Cefai & Terzi (dir.), *L'expérience des problèmes publics, Raisons Pratiques*, n 22, Paris : Editions de Hautes de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 135-162.

Raengo, Alexandra (2004), « Race & indexicality : images of the civil rights struggle in *Night of the Living Dead* », in Innocenti & Re (éds), *Limina/le soglie de film. Film's thresholds*, Udine : Forum, pp. 541-556.

Ricœur, Paul (1983), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : du Seuil.

Ricœur, Paul (1986), *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris : du Seuil.

Ricœur, Paul (2008), « La vie: un récit en quête de narrateur », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Paris : du Seuil, pp. 256-276.

Roseman, Mark (2000), « National socialism and modernisation », in Bessel (éd.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, Cambridge University Press, pp. 197-230.

Rouyer, Philippe (1997), *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris : Éditions du Cerf.

Russell, Jamie (2007), *Book of the dead : the complete history of zombie cinema*, Surrey : FAB Press.

Russo, John A. (1985), *The complete Night of the Living Dead filmbook*, New York : Harmony Books.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas (1988), *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press.

Sacks, Harvey (1966), *The search for help: no one to turn to*, Berkley: University of California, thèse inédite.

Sacks, Harvey (1974), « On the analysability of stories by children », in Turner (éd.), *Ethnomethodology*, Harmondsworth : Penguin Books, pp. 216-232.

Sacks, Harvey (1979), « Hotrodder : a revolutionary category », in Psathas, *Everyday language : studies in ethnomethodology*, New York : Irvington Publishers, Inc., pp. 7-14.

Sacks, Harvey ([1963] 1990), « Sociological description », in Coulter (éd.), *Ethnomethodological sociology*, Aldershot, Hants, England; Brookfield, Vt., USA : Edward Elgar Pub, pp. 85-95.

Sacks, Harvey (1995), *Lectures on conversation*, Jefferson (éd.), Oxford : Blackwell Publishing.

Sacks, Harvey (1999), « Max Weber's ancient Judaism », *Theory, Culture & Society*, Vol. 16, n 31, pp. 31-39.

Samuels, Stuart (1983), *Midnight movies*, New York : Collier Books.

Scannell, Paddy (1994), « L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de radio et de télévision », *Réseaux*, Vol. 12, n 68, pp.49-63.

Schatz, Thomas (1999), *Boom and bust : American cinema in the 1940s*, in Harpole (éd.), *History of the American cinema*, vol. 6, Berkeley : University of California Press.

Schegloff, Emanuel (1972), « Notes on a conversational practice : formulating place », in Sudnow (éd.), *Studies in social interaction*, New York : Free Press, pp. 75-119.

Segrave, Kerry (2006), *Drive-in theaters : a history from their inception in 1933*, Jefferson, North Carolina : McFarland & Co.

Shapin, Steven (1985), « Une pompe de circonstance : la technologie littéraire de Boyle », *Culture technique*, n 14, pp. 70-87.

Short, Thomas L. (2007), *Peirce's theory of signs*, Cambridge : Cambridge University Press.

Smith, Dorothy E. (1974), « The social construction of documentary reality », *Social Inquiry*, vol. 44, n 4, pp. 257-268.

Smith, Dorothy E. (1981), « On sociological description: a method from Marx », *Human Studies*, vol. 4, n 4, pp. 313-337.

Smith, Dorothy E., ([1990] 1993), *Texts, facts, and femininity : exploring the relations of ruling*, London, New York : Routledge.

Smith, Dorothy E. ([1999] 2004), *Writing the social : critique, theory and investigations*, Toronto : University of Toronto Press.

Smith, Dorothy E. (2005), *Institutional ethnography : a sociology for people*, Lanham : Rowman and Littlefield.

Sobchack, Vivian (1987), *Screening space : the American science-fiction film*, New Brunswick, New Jersey, London : Rutgers University Press.

Sobchack, Vivian (1992), *The address of the eye : phenomenology of film experience*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press.

Soldini, Fabienne (2008), « De l'interprétation comme choix d'hypothèses génériques », *Sociologie de l'art/Opus*, n 13, pp. 31-48.

Staiger, Janet (1992), *Interpreting films : studies in the historical reception of American cinema*, Princeton, N. J. : Princeton University Press.

Staiger, Janet (2000), *Perverse spectator : the practices of film reception*, New York, London : New York University Press.

Telotte, Jay P. (2004), « Faith and idolatry in the horror film », in Grant & Sharrett (éds), *Planks of reason : essays on the horror film*, Lanham, Toronto : The Scarecrow Press, pp. 20-35.

Terzi, Cédric (2000), « Les enjeux théoriques et épistémologiques de la récolte des données », Texte d'une conférence dans le cadre du colloque de recherche du Domaine des Sciences de la Société de l'Université de Fribourg (Suisse), 10 janvier, 2000.

Terzi, Cédric (2003), « L'expérience constitutive des problèmes publics : la question des « fonds en déshérence » », in Barril *et al.* (dir.), *Le public en action : usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris : L'Harmattan, pp. 25-50.

Terzi, Cédric (2005), « *Qu'avez-vous fait de l'argent des Juifs ?* » : problématisation et publicisation de la question « des fonds juifs et de l'or nazi » par la presse suisse 1995-1998, Thèse de doctorat, Fribourg, eThesis – Thèses électroniques de l'Université de Fribourg (Suisse), <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=TerziC.pdf>

Terzi, Cédric & Bovet, Alain (2005), « La composante narrative de controverses politiques et médiatiques : pour une analyse praxéologique des actions et des mobilisations collectives », *Réseaux*, vol. 4, n 132, pp. 111-132.

Thoret, Jean-Baptiste (2007), « Conversations avec George A. Romero », in Thoret (éd.), *Politique des zombies : l'Amérique selon George A. Romero*, Paris : Ellipses, pp. 183-206.

Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : du Seuil.

Touraine, Alain (1978), *La voix et le regard*, Paris : du Seuil.

Tuchman, Gaye (1972), « Objectivity as strategic ritual : an examination of newsmen's notions of objectivity », *American Journal of Sociology*, vol. 77, n 4, pp. 660-679.

Verón, Eliseo (1980), « La sémiotique et son monde », *Langages*, vol. 14, n 58, pp. 61-74.

Verón, Eliseo (1983), « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, n°38, pp. 98-120.

Verón, Eliseo (1984), « Quand lire c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », in *Sémiotique II*, Paris : Publication de l'Institut de recherches et d'études publicitaires, pp. 33-56.

Verón, Eliseo (1985), « L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports de presse », *Les médias*, Publication de l'Institut de Recherches et d'Études Publicitaires, pp. 203-229.

Verón, Eliseo (1989), « Télévision et démocratie : à propos du statut de la mise en scène », *Mots*, n°20, pp. 75-91.

Vodička, Felix ([1942] 1976). « Response to verbal art », in Matejka & Titunik (éds), *Semiotic of art : Prague school contributions*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, pp. 197-208.

Vodička, Felix ([1941] 1982), « The concretization of the literary work : problems of the reception of Neruda's works », in Steiner (éd.), *The Prague school : selected writings 1929-1946*, Austin : The University of Texas Press, pp. 101-134.

Voirol, Olivier (2008), « Médiations et théorie critique. Questions et actualité d'un projet sociologique », *Réseaux*, vol. 26, n°148-149, pp. 47-78.

Voirol, Olivier (2011), « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux*, n 166, pp. 125-157.

Waller, Gregory A. (1986), *The living and the undead : from Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, Chicago : University of Illinois Press.

Weber, Max ([1921] 1995), *Economie et société. Tom 1 : Les catégories de la sociologie*, Paris : Plon.

Welling, David (2007), *Cinema Houston : from nickelodeon to Megaplex*, Austin : University of Texas.

Widmer, Jean (1985), « Rationalité et sens commun : de M. Weber à l'ethnométhodologie », in Ackermann et al. (éds), *Décrire un impératif : description, explication et interprétation en sciences sociales*, Tome 1, Paris : Écoles de Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 49-77.

Widmer, Jean (1986), *Langage et action sociale : aspects philosophiques et sémiotiques du langage dans la perspective ethnométhodologique*, Fribourg : Editions Universitaires de Fribourg.

Widmer, Jean (1989), « Le médium et son esprit : pour une sémiotique des technologies du savoir », *Studia Philosophica*, vol. 48, pp. 95-111.

Widmer, Jean (1996), « Langues et configurations de l'espace public », *Hermès*, n 19, pp. 225-239.

Widmer, Jean (1998), « L'ethnométhodologie comme sociologie de l'auto-institution du social », texte provisoire.

Widmer, Jean (1999a), « Introduction », in Widmer & Terzi (eds.), *Discours et Société 1 – Mémoire collective et pouvoir symbolique*, Université de Fribourg, pp. 7-14.

Widmer, Jean (1999b), « Notes à propos de l'analyse de discours comme sociologie : la mémoire collective d'un lectorat », *Recherches en communication*, n 12, pp. 195-207.

Widmer, Jean (2000-2001), *Théories de la communication sociale II. Analyse sociologique des discours*, support de cours, Département Sciences de la Société de l'Université de Fribourg (Suisse).

Widmer, Jean (2001), « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in de Fornel, et al. (éds), *L'ethnométhodologie : une sociologie radicale*, Paris : La Découverte, pp. 207-238.

Widmer, Jean (2004), *Langues nationales et identités collective : l'exemple de la Suisse*, Paris : L'Harmattan.

Widmer, Jean (2005), « Tiers et dispositifs de catégories », texte inédit.

Widmer, Jean. (2006), « La sociologie en tant que science rigoureuse », in Bassand & Lalive d'Épinay (éds), *Des sociologues et la philosophie*, Fribourg : Academic Press Fribourg (« Res Socialis » 27), pp. 133-142.

Widmer, Jean (2010), *Discours et cognition sociale : une approche sociologique*, Paris : Des Archives Contemporains.

Williams, Tony (2011), *George A. Romero : interviews*, Jackson : University Press of Mississippi.

Wittgenstein, Ludwig (1971), *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris : Gallimard.

Wittgenstein, Ludwig ([1953] 2004), *Recherches philosophiques*, Paris : Gallimard.

Wood, Robin (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York : Columbia University Press.

Wrona, Adeline (2005), « Vies minuscules, vies exemplaires : récit d'individu et actualité. Le cas des portraits of grief parus dans le New York Times après le 11 septembre 2001 », *Réseaux*, vol. 4, n 132, pp. 93-110.

Zimmerman, Don H. & Pollner, Melvin (1971) « The everyday world as a phenomenon », in Douglas (éd.), *Understanding everyday life : towards a*

La marche des morts-vivants : une sociologie praxéologique de la médiation critique

reconstruction of sociological knowledge, London : Routledge & Kegan Paul, pp. 80-103.

Annexes

Annexe I – Le synopsis de *La Nuit des Morts-vivants*

Le synopsis de *La Nuit des Morts-vivants*

Une route campagnarde déserte, sur laquelle une voiture solitaire apparaît au loin et s'approche progressivement, se dirigeant vers un cimetière. Le véhicule s'arrête, ses passagers se dévoilent. Il s'agit de Barbara (Judith O'Dea) et son frère Johnny (Russell Streiner), venus de Pittsburgh, pour poser une couronne sur la tombe de leur père. Johnny s'irrite de la longueur du trajet et ne se réjouit pas de la perspective de n'être de retour à la maison qu'après minuit. Tous deux s'avancent vers la tombe, devant laquelle Barbara s'agenouille pour prier. Johnny, resté à l'écart, lui rappelle avoir joué ensemble à cet endroit étant petits, et qu'il avait alors réussi à l'effrayer. Sur le chemin du retour vers la voiture, il continue à taquiner sa sœur pour lui faire peur. Parmi les tombes, ils aperçoivent un homme au pas chancelant, qui marche tout seul (Bill Heinzman). Johnny, en faisant semblant qu'il s'agit d'un revenant, pousse Barbara en sa direction. Brusquement et contrairement à toute attente, l'homme se jette effectivement sur la jeune femme. Son frère se précipite pour la libérer et s'engage dans un combat avec l'inconnu, qui le jette contre une pierre tombale. Se heurtant violemment la tête, Johnny reste inconscient. Paniquée, Barbara court vers la voiture et tente de démarrer pendant que l'homme brise ses vitres avec une pierre. La voiture commence à rouler, mais Barbara en perd la maîtrise, et le véhicule percute un arbre.

L'homme continue à poursuivre la jeune fille qui, apercevant une maison isolée, court en sa direction. La maison est vide. Barbara s'enferme à l'intérieur et l'examine. Pendant ce temps, la nuit tombe. L'homme étrange rôde autour du bâtiment ; il est rejoint par d'autres figures somnambulesques. Barbara monte les escaliers, seulement pour y découvrir un cadavre gravement mutilé. Poussant un cri, elle se jette dehors et tombe dans les bras d'un homme, Ben (Duane Jones), qui vient d'arriver en voiture pour chercher également refuge dans la ferme. Il ramène la jeune femme dans la maison. Ben, qui semble très calme et organisé, pose des questions à la fille et lui raconte sa propre expérience récente avec des agresseurs étranges. Barbara, manifestement dans un état de choc, se tait. Ben, qui semble très calme et organisé, pose des questions à la fille et lui raconte sa propre expérience récente avec d'étranges agresseurs. Barbara, manifestement en état de choc, se tait d'abord avant de raconter son récit avec une voix de plus en plus hystérique. Ben commence à

barricader les fenêtres et les portes de la maison. Il allume une radio, où un journaliste évoque une explosion d'homicides d'échelle massive, perpétrés par une « armée d'assassins non identifiés », dont les victimes semblent avoir été partiellement dévorées. Les auditeurs sont encouragés de ne pas quitter leurs foyers.

Soudain, une porte s'ouvre et deux hommes entrent dans le salon. Ils se cachent dans la cave de la ferme. Le jeune, Tom (Keith Wayne), est accompagné par sa petite amie Judy (Judith Ridley). L'aîné, Harry Cooper (Karl Hardman) s'y trouvait également avec sa femme Helen (Marilyn Eastman) et leur fille de 8 ou 9 ans, Karen (Kyra Schon), blessée au bras par l'un des mystérieux agresseurs. La discussion tourne vite autour des meilleures actions à entreprendre. Harry propose de retourner à la cave, où son épouse soigne leur enfant fiévreuse. Ben, craignant que les barricades bricolées n'empêchent pas les agresseurs de s'introduire dans la maison, encourage le groupe à prendre la fuite. La rivalité entre les deux hommes est évidente, tous deux campant sur leurs positions. Harry retourne à la cave, tandis que Tom et Judy restent dans le salon avec Ben et Barbara, cette dernière se trouvant dans un état catatonique. Helen refuse cependant la solution proposée par son mari, et monte au salon pour prendre part de la couverture médiatique des événements récents. Ben découvre une télévision, et le groupe des réfugiés se rassemble autour de l'appareil pour mieux comprendre ce qui se passe. Le présentateur confirme les informations précédemment données à la radio : il s'agit de créatures se nourrissant de la chair de leurs victimes. Il a été établi que les personnes récemment décédées reviennent à la vie et s'attaquent aux personnes vivantes. Le public est désormais encouragé de se rendre à des postes de sauvetage préparés par le gouvernement. Cette nouvelle information relance Ben sur l'idée de partir, en remplissant d'abord sa voiture à l'aide d'une pompe à essence qui se trouve à proximité de la ferme.

Le présentateur poursuit la démystification du drame : un vaisseau spatial à provenance de Vénus, contenant une haute dose de radioactivité, a récemment été détruit par la NASA. Serait-ce la cause de ces mutations ? Les autorités, interrogées à Washington par des reporters (l'un deux étant joué par le réalisateur du film), refusent cependant de donner une réponse claire. Un expert invité sur le plateau de la télévision explique que les personnes décédées doivent immédiatement être immolées, et qu'il faut accepter le fait ne pas pouvoir offrir à ses proches une

cérémonie funéraire digne de ce nom : « C'est juste de la chair morte, dangereuse de surcroît ».

Il est décidé que Tom et Ben fassent le plein. Pour tenir à l'écart les créatures, qui craignent le feu, Ben s'équipe d'une torche, en plus d'un fusil. Au dernier moment, Judy décide de rejoindre son amoureux. Tous trois arrivent vers la pompe à essence. Laissant Judy dans le pick-up, Tom commence à faire le plein, tandis que Ben éloigne les morts-vivants à l'aide de la torche. De l'essence se répand par terre autour du véhicule et prend feu. Tom retourne à la voiture pour chercher Judy, mais la veste de sa fiancée reste coincée dans la porte. La voiture explose avec le couple à l'intérieur. Ben, entouré des morts-vivants, se précipite vers la maison, dont la porte est barricadée par Harry, qui refuse de l'ouvrir. Quand il décide enfin de le faire, Ben se jette sur lui et, en le frappant, menace de le donner aux cadavres errants.

Pendant ce temps, le feu s'éteint et les morts-vivants s'approchent de la voiture carbonisée pour dévorer les restes des corps de Judy et Tom : des bras, des intestins, des bouts d'os sont mâchés par eux avec beaucoup d'entrain. A l'intérieur de la maison, Ben, Harry et Helen (Barbara étant toujours sous le choc) continuent à regarder la télévision, qui montre un reportage consacré à l'opération de nettoyage conduite par le shérif McClelland (George Kosana). Les spectateurs apprennent que les cadavres réanimés, désormais identifiés comme « goules » par le présentateur, peuvent être neutralisés d'une balle dans la tête : « Tuez le cerveau, et vous tuerez la goule ».

Quelques instants après l'interview du shérif, la maison plonge dans l'obscurité. Pendant que Ben va chercher des fusibles à la cave, Harry dit à sa femme de récupérer le fusil de son rival, le justifiant par le fait que Tom et Judy sont morts à cause de lui. Les goules s'impatientent et commencent à taper sur les planches protégeant les fenêtres et les portes avec des bouts de bois et des pierres. Ben fonce vers l'une des fenêtres pour retenir les planches qui commencent à céder. Ce faisant, il perd son fusil. Harry saute sur l'occasion pour le ramasser et pointe l'arme contre Ben en ordonnant à sa femme de redescendre à la cave. Ben profite de son manque d'attention et lance une planche en sa direction. Les deux hommes se battent, et Ben réussit à reprendre son arme. Il tire sur Harry qui, mortellement blessé, dégringole dans la cave et s'écroule devant sa fille inerte. Helen observait le combat entre son mari et Ben depuis la porte d'entrée, qui cède maintenant en partie

sous la pression des corps. Des mains passent à travers des trous et cherchent à saisir la femme, qui peine à s'en débarrasser. Barbara, qui n'a pas agi depuis son arrivée à la ferme, se lève brusquement, armée d'une planche, et avance vers Helen pour lui porter secours. Cette dernière parvient ainsi à échapper et descend à la cave, où elle découvre sa fille, transformée en goule, en train de manger le bras de son propre père. En voyant sa mère, Karen lâche le morceau de viande et avance vers elle. Helen tombe en arrière. Sa fille se penche sur elle avec un déplantoir décroché du mur et lui enfonce l'objet dans la poitrine une douzaine de fois. La femme meurt en poussant des cris perçants et déformés par le choc et la douleur.

Dans le salon, les bras des goules traversant les planches sont des plus en plus nombreux. Ben continue à les repousser. Barbara, se trouvant à côté de lui, est saisie par les cheveux et n'arrive plus à se libérer. La dernière protection cède, et la jeune femme se retrouve en face de son propre frère Johnny, devenu goule, sur le seuil de la maison. Il entraîne sa sœur hurlante à l'extérieur et se mêle à la foule des cadavres. Ben comprend que le combat est vain, et recule vers la cave, d'où Karen remonte derrière son dos. Elle tente de le mordre, mais Ben la repousse, et barricade la porte de la cave derrière lui. Peu après, toute la maison est envahie par les morts-vivants. A la cave, Harry d'abord, puis Helen reviennent à la vie, et Ben les abat avec son fusil.

La scène suivante est filmée à l'extérieur. Le jour se lève et tout semble se calmer. Un hélicoptère apparaît à l'horizon. Une image aérienne montre des hommes parcourant la campagne à la recherche des cadavres. L'endroit semble envahi par des hommes armés et des policiers accompagnés de bergers allemands. Le shérif, qui était précédemment apparu à la télévision, propose de vérifier une maison qui se trouve à proximité. Il s'agit de la ferme où les personnages du film se sont cachés pendant la nuit. Depuis la cave, Ben entend les bruits d'agitation et les aboiements de chiens. Il monte dans le salon, maintenant vide, et avance vers une fenêtre, fusil à la main. L'un des hommes accompagnant le shérif dit avoir entendu un bruit depuis la ferme. En apercevant Ben, le shérif dit à l'homme de lui tirer une balle entre les yeux. Le coup est fatal, et Ben tombe rapidement en arrière. Le shérif ordonne à ses hommes de récupérer le cadavre pour le mettre sur le feu avec les autres. La dernière scène du film est composée d'images fixes, qui défilent une à une comme un roman-photo. Des hommes se penchent sur le corps de Ben avec des crochets de boucher. Il

est soulevé et porté vers la pile des corps à l'extérieur. La dernière image montre le tas de morts-vivants immolés, parmi lesquels se trouve Ben.

Annexe II – La fiche technique de *La Nuit des Morts-vivants*

La fiche technique de *La Nuit des Morts-vivants*³²⁸

<i>Night of the Living Dead</i>	USA, 1968
Réalisation	George A. Romero
Production	Russell W. Streiner Karl Hardman
Scénaristes	John A. Russo George A. Romero
Directeur de la photographie	The Latent Image Inc. (George A. Romero)
Société de production	An Image Ten production
Chef électricien	Joseph Unitas
Producteur exécutif	Vincent Survinski
Producteur associé	George Kosana
<i>Non crédités *</i>	
Montage *	George A. Romero
Bruitages *	Karl Hardman Marilyn Eastman
Musique *	Capitol Hi-Q Library
Scripte	Jacqueline Streiner Betty Ellen Haughey
Effets spéciaux	Regis Survinski Tony Pantanello

³²⁸ Source : Ben Hervey (2008 : 127-128).

Accessoiriste	Charles O'Dato
Maquillage	Hardman Assoc., Inc. (Karl Hardman & Marilyn Eastman)
Coiffeur	Bruce Capristo
Ingénieurs du son	Gary R. Streiner Marshall Booth
Laboratoire	WRS Motion Picture Lab
ACTEURS	
Duane Jones	Ben
Judith O'Dea	Barbara
Karl Hardman	Harry Cooper
Marilyn Eastman	Helen Cooper
Keith Wayne	Tom
Judith Ridley	Judy
<i>avec</i>	
Kyra Schon	Karen Cooper
Charles Craig	Présentateur de télévision/présentateur de radio/goule
Bill Heinzman (Hinzman)	Première goule au cimetière
George Kosana	Shérif McClelland
Frank Doak	Docteur Grimes, le scientifique
Bill « Chilly Billy » Cardille	Reporter
A.C. McDonald	Général à Washington
<i>et</i>	

Samuel R. Solito	
Mark Ricci	
Lee Hartman	
Jack Givens	
R.J. (Rudy) Ricci	
Paula Richards	
John Simpson	
Herbert Summer	
Richard Ricci	
William Burchinal	
Ross Harris	
Al Croft	
Jason Richards	
Dave James	
Sharon Carroll	
William Mogush	
Steve Hutsko	
Joann Michaels	
Phillip Smith	
Ella Mae Smith	
Randy Burr	
<i>Acteurs non crédités *</i>	
Russell Streiner *	Johnny

George A. Romero *	Don Quinn, journaliste à Washington
John A. Russo *	Chauffeur de l'armée/plusieurs goules
Vincent Survinski *	Vince, tireur de la garde civile
Remerciements	WIIC-TV (Pittsburgh), KQV-RADIO (Pittsburgh), Le service de police de la ville de Pittsburgh
Détails de production	Filmé entre juin et décembre 1967 à Pittsburgh, Washington, Evans City (PA) (35mm, noir et blanc, mono, 1.33 :1)
Distributeur	Continental Distributing, Inc. (première à Pittsburgh, le 1 ^{er} octobre 1968). Durée : 96 minutes
Titres provisoires	<i>Night of the Flesh Eaters</i> <i>Night of Anubis</i>

Annexe III – Le corpus de presse

III. 1. Pittsburgh Post-Gazette, 1 novembre 1967



WEDNESDAY, NOVEMBER 1, 1967

'Night of Flesh Eaters'

Pittsburghers Make Chiller For Drive-Ins

By THOMAS O'NEIL
Post-Gazette Staff Writer

A GROUP OF PITTSBURGHERS has just produced a full-length movie which will be distributed nationally, but even its publicists doubt it will ever make this city the movie capital of the world.

The movie, a chiller-thriller designed especially for the late-late drive-in circuit, is "Night of the Flesh Eaters," co-produced by Karl Hardman and Russell W. Streiner. Hardman is well-known to Pittsburgh radio audiences as one of the voices of the former Cordic and Co. program and later the Jason Flake show.

Streiner, a former actor and staff member at Pittsburgh Playhouse, is vice president of Image Ten Productions.

MAJOR ROLES in the movie, all of it shot in Evans City, Butler County, this past summer, are Judith O'Day, Duane Jones, Marilyn Eastman, Hardman, Judy Ridley, and Keith Wayne.

Also appearing in the movie are Channel 11's "Chilly Billy" Carlisle, Chuck (Jason Flake) Craig, Streiner, George Kasano, Kyra Schon, and a number of extras, including members of the Pittsburgh and suburban police departments.

The story line concerns "flesh eaters," similar apparently to vampires, who attack several victims and are finally destroyed after being trapped and burned in a farm house.

The movie is the first of four such ventures planned by Image-Ten.



Bill Heinzman portrays the first of the "flesh eaters" in the locally-produced film which will be distributed nationally this spring on the drive-in circuit.



III.2.1. *Variety*, 17 janvier 1968

TV's Role in 'Flesh Eaters'

Pittsburgh Blurb House Plus Steeltown Natives And Residents Go Middleground Cinema

Hubbard, Rust, WLCY Vie for New Tampa FM

Tampa, Fla., Jan. 16.

The FCC has scheduled a hearing, so far without a date, on applications for a new FM station here. Applicants are Hubbard Broadcasting Inc., WLCY Inc. and Rust Craft Greeting Cards Inc.

Hubbard holds a CP for Channel 44 in the Tampa Bay area and operates WGTO in Cypress Gardens; WLCY Inc. operates radio WLCY St. Petersburg, and WLCY-TV Largo, while Rust Craft owns radio WSOL Tampa.

LIN Awaits Nod On FMer as Mate To L'ville WAKY

Louisville, Jan. 16.

LIN Broadcasting Corp., of Nashville, owner of radio WAKY here, is about to acquire a second local broadcast outlet through purchase of WLRS-FM, at a price of about \$140,000. Station is three years old and is now owned by C. E. Henson. Don Meyers, g.m. of WAKY, said Henson has signed an

There is the underground cinema (New York), and there is the middleground cinema (Pittsburgh).

As the latter relates to the former, it might really be called the square ground. It is not vanguard — not even homosexual. In fact, it is downright commercial — spawned, truth to tell, by a tv commercials house.

"Night of the Flesh Eaters" is the initial effort of the middleground cinema, a full-fledged 35m, b&w horror feature aimed at the drive-in theatre audiences across the country. Now in final stages of editing and scoring, the picture will come in on a budget of under \$100,000.

The pic is being produced by Image 10 Corp., the offshoot of a Pittsburgh blurbery, Latent Image, which was founded five years ago and has developed into one of the two leading blurb and industrial film production shops in the area.

Coproducers of "Flesh Eaters" are Russell W. Streiner, secretary-treasurer and production director for Latent Image, and Karl Hardman, prez of his own radio-television production company (he was writer and voice artist for the Rege Cordic show when the jock was ranking local star of the Westinghouse radio group with his morning show in Pittsburgh).

Both of the producers are native Pittsburghers and, in fact, the whole production is thoroughly provincial (as opposed to un-

(Continued on page 41)

III.2.2. *Variety*, 17 janvier 1968

Flesh Eaters

Continued from page 34

derground worldly) with the entire staff (other natives or residents of the steel city.

The film's cast includes Judith O'Dea, Pittsburgh actress-singer who returned from Hollywood for the role; Negro actor Duane Jones, a Pitt native and graduate of Actors Studio who for the last three years has been in New York working on and off-Broadway and in tv; native-born Judy Ridley, auditioned via screen tests in a Pitt talent hunt; Keith Wayne, graduate of the Pitt Playhouse; and Hardman. There are cameo appearances by Pitt video per-

sonalities "Chilly Billy" Cardille (late horror show) and Chuck "Jason Fleke" Craig (kidvid). Supporting cast and 300 extras also are all area based, and personnel and special equipment was supplied courtesy of the Pittsburgh cops.

Director and cinematographer for the picture is George Romero, a Pitt resident and New York native who once worked as a grip out of the MGM New York office. He's president and chief cinematographer of Latent Image.

The rushes for "Flesh Eaters" would indicate that Image 10 has a thoroughly professional ozone meller in the works as its first feature production. Shooting was done on location near rural Evans City outside Pittsburgh, utilizing a 10-acre tract and abandoned house and out buildings. For the record, ghouls risen from a nearby cemetery attack a group of people who take refuge in the house.

Footage was recently processed at CFI on the Coast, and final mixing is now underway back in Pittsburgh.

Image 10 has plans for two more features in coming months. Hope is to move up from horror-meller to contemporary drama.

III.3. The Derrick, 10 mai 1968

Pittsburgh Is Crashing Moviemaking Business

PITTSBURGH (AP) — Is American moviemaking becoming nationwide?

This old mill town, like other cities, is going Hollywood—well, sort of.

A brand new movie company here is grinding out its first full-length feature film. The company hopes to establish a genuine movie studio.

The Pittsburgh moviemakers are putting their hope—and risking their money—on the belief that a trend is developing for the production of films outside Hollywood. They say the trend could sprout movie studios in several cities.

For one thing, moviemaking is loaded with glamor, or the promise of glamor, and it offers an outlet for creativity—an urge, which, from one degree or another, burns everywhere.

Another thing, say the Pittsburgh moviemakers, there's a booming market for films, offering buckets of cash to those who can do a good, professional job.

An upstart outfit in Philadel-

phia recently hit the jackpot with "David and Lisa," a film that grossed millions.

Television's "Gentle Ben" and some features come from Ivan Tors' Florida studios. The Pittsburgh moviemakers say cameras are grinding in Chicago, Cleveland and other commercial centers.

Richard Boone of television's "Have Gun, Will Travel" has taken a shot at setting up a full-blown studio in Hawaii, but so far hasn't made it.

But the biggest factor, say the local moviemakers, is that they have the technical skills—and know what they're doing.

They cut their baby teeth making television commercials and industrial films for some of the biggest corporations in the country.

"Variety," the bible of the entertainment world, said the rushes, or preliminary films, of the Pittsburgh movie are "thoroughly professional."

George Romero, director and cinematographer for the Pittsburgh movie, said: "I would guess that today the 20 or

so largest markets (cities) in the country have sufficient people with talent and technical skills to set up a regular movie studio. All they really need is the desire."

The Pittsburgh movie is a horror picture aimed at a restricted, but profitable market.

It's filled with flesh-eating ghoulis; and there's enough blood to satisfy any horror-lover.

It was filmed in about 20 days of shooting, most of it at an old farm house and cemetery near Evans City north of Pittsburgh. One segment was shot in Washington, D.C.

The film company is Image 10, Inc. They said the picture, called "Night of the Anubis," was shot on a budget of \$112,000.

Image 10 people say the film is as good as any Hollywood-made horror picture—and in some respects better.

In discussing the decision to go ahead and make the picture, Romero said: "Everyone goes to New York. Or they go to the West Coast. We decided to buck it. We knew we could do it. We have the basic people, the basic knowledge."

Romero, who worked as an assistant cameraman on Columbia Pictures' "Peyton Place" and "North by Northwest," said, "What with television, the demand for films today is about five times stronger than the supply. There are many incompetent people making piles of money in films."

"We are planning two more

films this summer," said co-producer Karl Hardman. "One will probably be a horror picture, and the other will be contemporary drama."

Hardman is confident the moviemakers can even hire name stars someday.

"Talent is attracted primarily by money," he said. "It's very conceivable an organization like ours will be able to bring in major talent. It's just a matter of paying them, and giving them the right opportunity."

"At the same time, we have every reason to believe we can develop our own talent."

None of the actors in the Pittsburgh picture had previous experience in feature productions, but most had done some nonmovie acting. All are Pittsburgh residents or natives.

Mother's Day Concert Set

CLARION — Dr. James W. Dunlop will appear as guest conductor for the seventh annual Clarion State College Concert Band Mother's Day Concert on Sunday, May 12 at 3 p.m. on the campus lawn.

Dr. Dunlop, professor of music education at the Pennsylvania State University and conductor of University Bands, has been on the Penn State faculty since 1947.

T. H. Welch Attends College Function


CHESTNUT HILLS — Theodora

C
S

Th
High
as t
the
thro
Nati
Th
tent
May
of t
part
sen
stock
hom
fami
Ja
part
grou
clubs.

A
the I
Doro
Julie
berg
have
ment
Bo
craft
choo
Garr
be in
Ted
will
Ex
beve
gues
plete
Lake
10.

In
O
Tr
Offic



**Kozy's
Karousel**

OPEN SUNDAY
12 NOON 'TIL ?

III.4. Times-Mirror and Observer, 16 mai 1968

Pittsburgh Moviemakers Producing Full Length Films

PITTSBURGH (AP) — Is American moviemaking becoming nationwide?

This old mill town, like other cities, is going Hollywood—well, sort of.

A brand new movie company here is grinding out its first full-length feature film. The company hopes to establish a genuine movie studio.

The Pittsburgh moviemakers are putting their hope—and risking their money—on the belief that a trend is developing for the production of films outside Hollywood. They say the trend could sprout movie studios in several cities.

Tobacconist Found Guilty Of Murder

PHILADELPHIA (AP) — A three-judge court Wednesday found tobacconist Stephen Z. Weinstein guilty of first-degree murder in the slaying of University of Pennsylvania freshman John W. Green 3rd.

The judges' verdict, following 10 minutes deliberation, was announced by Judge James T. McDermott and concurred in by Judges Stanley M. Greenberg and Herbert S. Levine.

The judges had heard testimony to help them decide on the degree of guilt and the penalty. They will fix the penalty later.

Possible penalties are death in the electric chair or life imprisonment.

Weinstein pleaded guilty Monday.

Earlier Wednesday, first assistant Dist. Atty. Richard A. Sprague, paraphrasing a statement Weinstein had given police, quoted Weinstein as saying the crime gave him "a tremendous feeling of satisfaction. . ." followed by "the worst possible feeling of remorse."

Weinstein's statement was admitted as evidence, but Sprague was not allowed to read directly from it, although he was allowed to testify about it.

Sprague said he questioned Weinstein in New York after his capture there.

The 18-year-old Green, of Des Moines, Iowa, disappeared from the Penn campus last Oct. 22. His body was later found floating in a trunk in the Delaware River.

For one thing, moviemaking is loaded with glamor, or the promise of glamor. And it offers an outlet for creativity—an urge, which, from one degree or another, burns everywhere.

Another thing, say the Pittsburgh moviemakers, there's a booming market for films, offering buckets of cash to those who can do a good, professional job.

An upstart outfit in Philadelphia recently hit the jackpot with "David and Lisa," a film that grossed millions.

Television's "Gentle Ben" and some features come from Ivan Tors' Florida studios. The Pittsburgh moviemakers say cameras are grinding in Chicago, Cleveland and other commercial centers.

Richard Boone of television's "Have Gun; Will Travel" has taken a shot at setting up a full-blown studio in Hawaii, but so far hasn't made it.

But the biggest factor, say the local moviemakers, is that they have the technical skills—and know what they're doing.

They cut their baby teeth making television commercials and industrial films for some of the biggest corporations in the country.

"Variety," the bible of the entertainment world, said the rushes, or preliminary films, of the Pittsburgh movie are "thoroughly professional."

George Romero, director and cinematographer for the Pittsburgh movie, said: "I would guess that today the 20 or so largest markets (cities) in the country have sufficient people with talent and technical skills to set up a regular movie studio. All they really need is the desire."

The Pittsburgh movie is a horror picture aimed at a restricted, but profitable market.

It's filled with flesh-eating ghouls; and there's enough blood to satisfy any horror-lover.

It was filmed in about 20 days of shooting, most of it at an old farm house and cemetery near Evans City north of Pittsburgh. One segment was shot in Washington, D.C.

The film company is Image 10, Inc. They said the picture, called "Night of the Anubis," was shot on a budget of \$112,000.

Image 10 people say the film is as good as any Hollywood-made horror picture — and in some respects better.

In discussing the decision to go ahead and make the picture, Romero said: "Everyone goes to New York. Or they go to the West Coast. We decided to buck it. We knew we could do it. We have the basic people, the basic knowledge."

Romero, who worked as an assistant cameraman on Columbia Pictures' "Peyton Place" and "North by Northwest," said, "What with television, the demand for films today is about five times stronger than the supply. There are many incompetent people making piles of money in films."

"We are planning two more films this summer," said co-producer Karl Hardman. "One will probably be a horror picture, and the other will be contemporary drama."

Hardman is confident the moviemakers can even hire name stars someday.

"Talent is attracted primarily by money," he said. "It's very conceivable an organization like ours will be able to bring in major talent. It's just a matter of paying them, and giving them the right opportunity."

"At the same time, we have every reason to believe we can develop our own talent."

None of the actors in the Pittsburgh picture had previous experience in feature productions, but most had done some nonmovie acting. All are Pittsburgh residents or natives.

Is \$21.25 A For A Persc

By LEE LINDER
Associated Press Writer
PHILADELPHIA (AP) — Is \$21.25 a week enough for one person to live on?

That's the maximum payment allowed today under Pennsylvania law to individual welfare recipients, except if the person is disabled—then he gets \$5 extra a month.

Gov. Shafer doesn't think that's enough to maintain a decent and healthful standard of living—to pay the rent, buy the groceries and the shoes, and

III.5 Titusville Herald, 6 juin 1968

Pittsburgh Goes Hollywood

By BOB VOELKE R

PITTSBURGH (AP) — Is American moviemaking becoming nationwide?

This old mill town, like other cities, is going Hollywood—well, sort of.

A brand new movie company here is grinding out its first full-length feature film. The company hopes to establish a genuine movie studio.

The Pittsburgh moviemakers are putting their hope—and risking their money—on the belief that a trend is developing for the production of films outside Hollywood. They say the trend could sprout movie studios in several cities.

For one thing, moviemaking is loaded with glamor, or the promise of glamor. And it offers an outlet for creativity—an urge, which, from one degree or another, burns everywhere.

Another thing, say the Pittsburgh moviemakers, there's a booming market for films, offering buckets of cash to those who can do a good, professional job.

An upstart outfit in Philadelphia recently hit the jackpot with "David and Lisa," a film that grossed millions.

Television's "Gentle Ben" and some features come from Ivan Tors' Florida studios. The Pittsburgh moviemakers say cameras are grinding in Chicago, Cleveland and other commercial centers.

Richard Boone of television's "Have Gun; Will Travel" has

taken a shot at setting up a full-blown studio in Hawaii, but so far hasn't made it.

But the biggest factor, say the local moviemakers, is that they have the technical skills—and know what they're doing.

They cut their baby teeth making television commercials and industrial films for some of the biggest corporations in the country.

"Variety," the bible of the entertainment world, said the rushes, or preliminary films, of the Pittsburgh movie are "thoroughly professional."

George Romero, director and cinematographer for the Pittsburgh movie, said: "I would guess that today the 20 or so largest markets (cities) in the country have sufficient people with talent and technical skills to set up a regular movie studio. All they really need is the desire."

The Pittsburgh movie is a horror picture aimed at a restricted, but profitable market.

It's filled with flesh-eating ghouls; and there's enough blood to satisfy any horror-lover.

It was filmed in about 20 days of shooting, most of it at an old farm house and cemetery near Evans City north of Pittsburgh. One segment was shot in Washington, D.C.

The film company is Image 10, Inc. They said the picture, called "Night of the Anubis," was shot on a budget of \$112,000.

Image 10 people say the film

is as good as any. Hollywood-made horror pictures — and in some respects better.

In discussing the decision to go ahead and make the picture, Romero said: "Everyone goes to New York. Or they go to the West Coast. We decided to buck it. We knew we could do it. We have the basic people, the basic knowledge."

Romero, who worked as an assistant cameraman on Columbia Pictures' "Peyton Place" and "North by Northwest," said, "What with television, the demand for films today is about five times stronger than the supply. There are many incompetent people making piles of money in films."

"We are planning two more films this summer," said coproducer Karl Hardman. "One will probably be a horror picture, and the other will be contemporary drama."

Hardman is confident the moviemakers can even hire name stars someday.

"Talent is attracted primarily by money," he said. "It's very conceivable an organization like ours will be able to bring in major talent. It's just a matter of paying them, and giving them the right opportunity."

"At the same time, we have every reason to believe we can develop our own talent."

None of the actors in the Pittsburgh picture had previous experience in feature productions, but most had done some nonmovie acting. All are Pittsburgh residents or natives.

III.6. The Progress, 12 juin 1968

THE PROGRESS, Clearfield, Curwensville, Philipsburg, Meadown Valley, Pa., Wednesday, June 12, 1968

Pittsburgh Has New Moviemaking Company

By BOB VOELKER
Associated Press Writer

PITTSBURGH (AP) — Is there a trend toward movie studios in America's nonmetropolitan areas?

This old mill town, like other cities, is going Hollywood—well, sort of.

A brand new movie company here is grinding out its first full-length feature film. The company hopes to establish a genuine movie studio.

The Pittsburgh moviemakers are putting their hopes—and risking their money—on the belief that a trend is developing

for the production of films outside Hollywood. They say the trend could spread movie studios in several cities.

For one thing, moviemaking is headed with glamor, or the promise of glamor. And it offers an outlet for creativity—an urge, which, from one angle or another, burns every where.

Another thing: say the Pittsburgh moviemakers, they are offering pockets of cash to those who can do a good professional job.

An unnamed outfit in Philadelphia recently hit the jackpot with "David and Lisa," a film that grossed millions.

Television's "Gentle Ben" and some features, come from Pittsburgh studios. The cameras are grinding in Cincinatti, Cleveland and other commercial centers.

Richard Brown of television's "I Love Lucy" says a full-time moviemaking outfit is being set up in Hawaii, but so far hasn't made it.

But the biggest factor, say the local moviemakers, is that they have the technical skills—and know what they're doing.

They cut their baby teeth making television commercials and industrial films for some of the biggest corporations in the country.

"Variety," the bible of the

entertainment world, said the Pittsburgh movie are "thoroughly professional."

George Romero, director and cinematographer for the Pittsburgh movie, said "I would like to see the 29 or 30 or 40 best markets (cities) in the country have sufficient talent and technical skills to set up a regular movie studio. All they really need is the desire."

The Pittsburgh movie is a horror picture aimed at a restricted, but profitable market. It's filled with flesh-eating ghouls; and there's enough blood to satisfy any horror lover.

It was filmed in about 20 days of shooting, most of it at an old farm house and cemetery near Evans City north of Pittsburgh.

Images to people say the film is as good as any Hollywood-made horror picture—and in some respects better.

In discussing the decision to go ahead and make the picture, Romero said, "Everyone goes to New York. Or they go to the West Coast. We decided to buck it. We know we could do it. We have the basic people, the basic knowledge."

Romero, who worked as an assistant cameraman on Columbia Pictures' "American Pie" and "North by Northwest," said, "What with television, the demand for films today is about

five times stronger, than the supply. There are many income tax breaks for people making films. All are Pittsburgh residents or natives.

"We are planning two more films this summer," said Romero.

"One will probably be a horror picture, and the other will be contemporary drama. Hartman is confident the moviemakers can even bite the same stars someday, primarily re-elected to that position by the board at its regular spring conference meetings. His reelection is effective for the coming 1968-69 academic year.

Also re-elected to official positions at that meeting were Dr. Albert B. Pechas as vice president, Harry Allen St. Clair as secretary and Arthur P. Miller as treasurer.

Davis Relected Head Of Indiana Board

INDIANA — Dr. John E. Davis, president of the board of trustees for Indiana University of Pennsylvania, was recently re-elected to that position by the board at its regular spring conference meetings. His reelection is effective for the coming 1968-69 academic year.

Also re-elected to official positions at that meeting were Dr. Albert B. Pechas as vice president, Harry Allen St. Clair as secretary and Arthur P. Miller as treasurer.



III.7. Boxoffice, 23 septembre 1968

L.A. Boxoffice

Walter Reade to Release New Science-Fiction Film

NEW YORK—The Walter Reade Organization has acquired worldwide distribution rights to a new science-fiction horror feature, "The Night of the Living Dead," it was announced by Jerome Pickman, president of Continental, the motion picture division of the organization. *Boxoffice*

The film is the initial production by Image Ten, Inc., a company located in Pittsburgh which has launched a continuing program of feature production in its home area. The co-producers are Russell W. Streiner and Karl Hardman. "The Night of the Living Dead" is the first feature film to be shot in its entirety in Pittsburgh. *9-2*

The film stars an all-Pittsburgh cast headed by Duane Jones, a graduate of New York's famed Actors Studio, and Judith O'Dea, a Pittsburgh-born girl with TV and stage experience in Hollywood. It is directed by George A. Romero.

The picture tells the story of the dead who return from the grave as a result of man's atomic research and attack the living. It will have its world premiere in Pittsburgh on Wednesday, October 2, opening at ten theatres in the greater metropolitan area.

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD

III.8. Pittsburgh Press, 2 octobre 1968

Grisly Scenes

Pittsburgh's First Movie Real Shocker

Judy O'Dea And Duane Jones
Head 'Night Of Living Dead'

The Pittsburgh Press 10.02.1968

By THOMAS BLAKLEY, Press Drama Editor

In case anyone has the idea that Pittsburgh's first full-length motion picture, with a complete, all-district cast, is on the amateurish side in comparison with Hollywood's horror science fiction films, he is forewarned here to be ready for the shock of his life.



JUDY O'DEA

"Night of the Living Dead" had its world premiere at the Fulton Theater last night and even shook up the hardest of chiller-thriller fans. Some of the scenes are so grisly that —well suffice to say that it's a gourmet session for those followers of macabre, grotesque situations.

Ghouls Arise

We won't give away much of the plot. It wouldn't be fair to reveal many details, and besides they are far too gruesome. The film lives up to its name early in the action by revealing that the eastern part of the U. S. is suddenly besieged by a mass of stalking murderers.

These ghouls are the recent dead and "because of a freak molecular mutation due to man's atomic research,"

they have risen up by the hundreds to strike down their victims and also to devour them. Cannibalistic ghouls? That's what they are in the fertile imagination of John A. Russo who scripted this jarring tale of terror.

First to feel the clammy hands of a staggering, sleep-walking ghost are Barbara and Johnny (Judy O'Dea and Russell Streiner) when they place a wreath on their father's grave in a quiet cemetery.

Johnny is quickly victim No. 1—a pleasant throttling and head smashed on a stone—and Barbara barely escapes by running like mad to a nearby farmhouse.

Farmhouse Is Barricaded

Inside, she finds a mutilated corpse, is soon joined by a young salesman (Duane Jones) and several other petrified fugitives. They strive valiantly to save their lives by barricading the house, but it's a losing cause. Every ghoul they knock off is succeeded by several others, all staggering across the yard and closing in relentlessly on the old homestead.

Both Miss O'Dea and Jones are superb in their performances of the good guys taking an awful beating

on this particular night. Giving them excellent support are Marilyn Eastman, Karl Hardman, Judith Ridley, Streiner, Keith Wayne and Kyra Schon. George Romero's direction keeps tension on a constant fever pitch.

"Night of the Living Dead" is scheduled to open tonight at 11 neighborhood and drive-ins.

Summing up: A rouser for the strong-stomached, horror film addict.

"Night of the Living Dead," a Walter Reade presentation released by Continental, produced by Russell Streiner, directed George A. Romero, screenplay by John A. Russo. Running time 1 hour, 33 minutes.

THE CAST

Barbara	Judy O'Dea
Johnny	Russell Streiner
Ben	Duane Jones
Harry	Karl Hardman
Tom	Keith Wayne
Judy	Judith Ridley
Helen	Marilyn Eastman
Karen	Kyra Schon

III.9.1. *Pittsburgh Press*, 2 octobre 1968

WORLD PREMIERE ENGAGEMENT!
WRITTEN, PRODUCED & FILMED IN PITTSBURGH!

IF 'NIGHT OF THE LIVING DEAD' FRIGHTENS YOU TO DEATH* YOU ARE COVERED FOR..... **\$50,000**

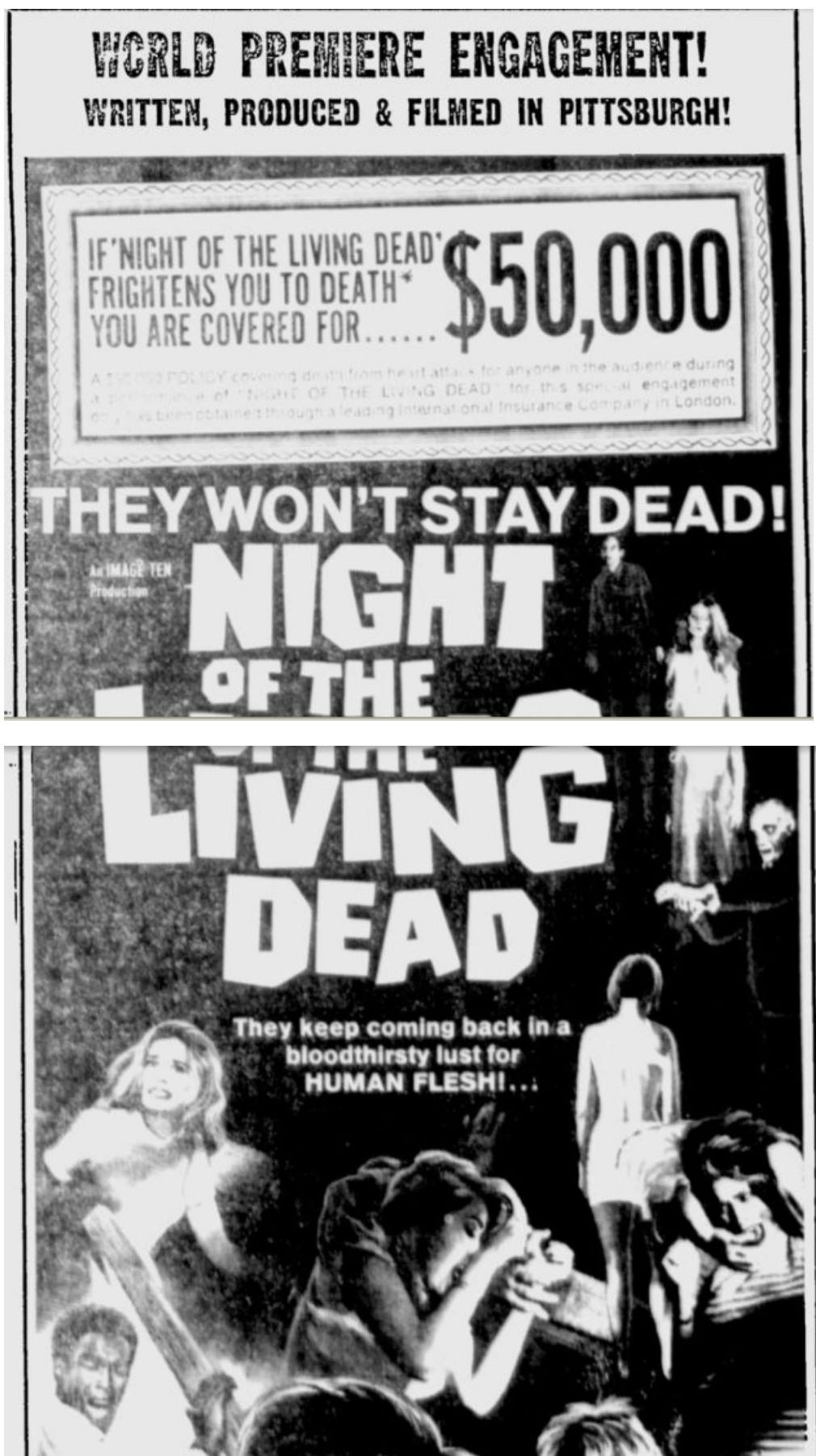
A \$50,000 POLICY covering death from heart attack for anyone in the audience during a performance of "NIGHT OF THE LIVING DEAD" for this special engagement only has been obtained through a leading International Insurance Company in London.

THEY WON'T STAY DEAD!

An IMAGE TEN Production

NIGHT OF THE LIVING DEAD

They keep coming back in a bloodthirsty lust for HUMAN FLESH!...



III.9.2. *Pittsburgh Press*, 2 octobre 1968



Starring **JUDITH O'DEA · DUANE JONES · MARILYN EASTMAN · KARL HARDMAN · JUDITH RIDLEY · KEITH WAYNE**
 Produced by Russell W. Streiner and Karl Hardman · Directed by George A. Romero · Screenplay by John A. Russo
 A Walter Reade Organization Presentation — Released by Continental

 * because coverage varied a heart of heart attack only, during performances October 2 thru 6 1968 Insurance Company reserves
 the right to request any patron to submit to medical examination prior to viewing "NIGHT OF THE LIVING DEAD"

<p>STARTS TODAY</p> <p>AT A THEATRE OR DRIVE-IN NEAR YOU!</p>	BLUE DELL DR.-IN Rt. 30, Irwin CAMP HORNE DR.-IN North Hills COLONIAL DR.-IN Rt. 61, So. LEONA Homestead MEMORIAL McKeesport MT. LEBANON DR.-IN Rt. 19, So. ROXIAN McKees Rocks	<p>STARTS FRIDAY</p> FAMILY DR.-IN New Kensington MIRACLE MILE DR.-IN Murrysville <p>STARTS SUNDAY</p> REGENT East Liberty SOUTH HILLS Dormant
--	---	---

III.10. *Pittsburgh Post-Gazette*, 2 octobre 1968



Hometown Thriller

This is a scene from "Night of the Living Dead," a horror-thriller produced in Pittsburgh with an all-local cast headed by Judith O'Day, Duane Jones, Marilyn Eastman, Karl Hartman and Judith Ridley. George Kosana and Keith Wayne have major supporting roles. The movie will have its world premiere engagement at 11 area indoor and drive-in theaters starting today. *Pittsburgh Post-Gazette*, 2 October 1968

III.11.1. *Variety*, 16 octobre 1968

Night of the Living Dead

Made-in-Pittsburgh horror film sets a new low in box-office opportunism. Casts doubt on all concerned, including exhibs who decide to play it.

Continental (Walter Reade) release of Image Ten (Russell Striner-Karl Hardman) production. Directed by George A. Romero. Screenplay, John A. Russo; camera, Romero; sound, Gary Streiner. No other credits. Previewed in screening room, N.Y., Oct. 10, '68. Running Time, 90 MINS.

Barbara	Judith O'Dea
Johnny	Russell Striner
Ben	Duane Jones
Harry	Karl Hardman
Tom	Keith Wayne
Judy	Judith Ridley
Helen	Marilyn Eastman
Karen	Kyra Schon

Until the Supreme Court establishes clearcut guidelines for the pornography of violence, "Night of the Living Dead" will serve nicely as an outer-limit definition by example. In a mere 90 minutes, this horror film (pun intended) casts serious aspersions on the integrity and social responsibility of its Pittsburgh-based makers, distrib Walter Reade, the film industry as a whole and exhibs who book the pic, as well as raising doubts about the future of the regional cinema movement and about the moral health of filmgoers who cheerfully opt for this unrelieved orgy of sadism.

Although pic's basic premise is repellent — recently dead bodies are resurrected, via that old fright-film debbil radiation, and begin killing human beings in order to eat their flesh — it is in execution that the film distastefully excels. No brutalizing stone is left unturned: crowbars gash holes in the heads of the "living dead," people are shot in the head or through the body (blood gushing from their back), bodies are burned, monsters are shown eating entrails, and — in a climax of unparalleled nausea — a little girl kills her mother by stabbing her a dozen times in the chest with a trowel and the remainder of the cast (living living, that is) suffer similarly disgusting fates.

While all these set-pieces are staged with zestful realism, the rest of the pic is amateurism of the first order. Director George A. Romero appears incapable of contriving a single graceful set-up, and his cast is uniformly poor. Both Judith O'Dea and Duane

(Continued on page 26)

III.11.2. *Variety*, 16 octobre 1968

Night of the Living Dead

Jones are sufficiently talented to warrant supporting roles in a backwoods community theatre, but Russell Streiner (rollercoaster inflections), Kari Hardman (eyeballrolling and clenched fists pumping the air for emphasis), Keith Wayne (eyeblinking every other word) and Judith Ridley (pretty but catatonic) do not suggest that Pittsburgh is a haven for undiscovered thespians.

Apart from all those gory special effects and makeup, the production is even worse. Romero's photography is abysmally lit and the processing appears to have been done on 20-year-old Army stock. The music (uncredited and almost certainly canned) ludicrously hypoes every gratuitous shock effect and reminds one of a late-'30s serial with its moaning and wailing. Even the lip-synch was off for about 15 minutes at screening caught, and sound throughout has the echo-in-an-empty-room quality of most unprofessional low-budget (under \$200,000) efforts.

John A. Russo's screenplay is a model of verbal banality and suggests a total antipathy for his characters (particularly the women, all blithering idiots), if not for all humanity. On no level is the unrelieved grossness of "Night of the Living Dead" disguised by a feeble attempt at art or significance. Pic apparently cleaned up in its first multiple break in Pittsburgh, and quite possibly a sufficient market exists elsewhere.

Distrib may end up crying all the way to the bank, but what a way to make a (fast) buck!

Beau.

III.12. *Film Daily*, 21 octobre 1968

REVIEW OF NEW FILM

'NIGHT OF THE LIVING DEAD'

with Judith O'Dea, Duane Jones, Russell Streiner, Karl Hardman
Continental Distributing 90 Mins.

GEM OF HORROR PICTURE POSSESSES ALL THE EARMARKS OF A "SLEEPER." STRONG STUFF FOR DELICATE STOMACHS.

With "Night of the Living Dead" Image Ten, a new Pittsburgh company, starts off with a wallop as a producer of theatrical motion pictures. This is a pearl of a horror picture which exhibits all the earmarks of a "sleeper." Accorded the right exploitation, it could make a whale of a boxoffice showing. At times the film is shocking in its display of the horrible. Those with queasy stomach will find some of what goes on in the picture hard to take. There is a number of scenes that are certain to startle the audience. Not many films have been able to create so vivid a sense of terror. There are a number of scenes that perhaps go too far in their realism.

The story, into the telling of which much imagination, resourcefulness and inventiveness have gone, has to do with an attack upon the living by ghouls triggered into action by the effects of atomic radiation upon their brains. The terrifying thing about these walking dead is that they devour any living person they encounter.

The first indication of what the audience is in for comes when Russell Streiner becomes the victim of a ghoul in a cemetery visit with Judith O'Dea, his sister. She, along with others menaced by the ghouls, takes refuge in a farmhouse. Among those boxed in with her are Duane Jones and Karl Hardman.

Most of the action touches on the frantic efforts of those in the house to make the place secure against invasion by the ghouls. Jones, a Negro, is in charge of the security effort. When the situation looks desperate, friction arises between Jones and Hardman over what is the best way of escaping the invaders. All but Jones are killed by the ghouls. In an ironic ending he dies when a member of a posse hunting the ghouls mistakes him for one of the flesh eaters and shoots him.

Streiner and Hardman produced the film effectively with a keen eye to boxoffice values. George A. Romero directed excitingly from a screenplay by John A. Russo marked with considerable skill.

The performances are good, with Jones and Hardman carrying the burden of the acting. Both are standouts.

CAST: Judith O'Dea, Duane Jones, Russell Streiner, Karl Hardman, Keith Wayne, Judith Ridley, Marilyn Eastman, Kyra Schon.

CREDITS: Produced by Russell Streiner and Karl Hardman; Directed by George A. Romero; Screenplay by John A. Russo; Cinematographer, George A. Romero. —LOUS PELEGRINE

III.13. *Motion Picture Herald*, 30 octobre 1968

Night of the Living Dead

Continental Dist.

Audience Rating: Mature

Low budget films, for the most part, have a habit of showing their humble beginnings. Continental is distributing Pittsburgh-based Image Ten's "Night of the Living Dead," and one senses that, given more time and money, it might have been a tidy neat product.

As is, though, it's not really too bad for a horror movie, being the company's initial venture. We have a rather familiar radiation-has-caused-problems-we-hadn't-thought-of script, this time returning the dead to life to feed on living flesh. It has a few some-

what effective moments, when Duane Jones for example, as the organizer-hero, dies at the hands of those sent to save him, and one or two of the ghoul scenes. But there are also overplayed, bad taste scenes of hollow-eyed deads gorging on limbs and bones.

Also featured are Judith O'Dea, as the in shock young woman who seems like she's performing an acting exercise of a young woman in shock, and Karl Hardman giving the same kind of treatment to the role of disgruntled father fighting for survival. Keith Wayne as the teen-age boy is close to good.

Below average work appears in most other aspects of the motion picture, from the photography to the special effects to the titles. A news broadcast sequence is noticeably weak.

The horror movie buff will probably like this film; the general audience will not be greatly excited. Directed by George A. Romero from a John A. Russo screenplay, "Night of the Living Dead" may cause a few memorable moments, as many from nauseating flesh-feasting as from calculated film work, at least.

Seen at a New York screening. Reviewer's Rating: Fair—TONY VELLELA.

Running time, 90 minutes. October, 1968 release.

Barbara Judith O'Dea
Johnny Russell Streiner

III.14. *The New York Times*, 5 décembre 1968

MOVIE REVIEW

**Night of the Living Dead
(1968)** NYT Critics' Pick

NIGHT OF THE LIVING DEAD

By Vincent Canby
Published: December 5, 1968

Night of the Living Dead is a grainy little movie acted by what appear to be nonprofessional actors, who are besieged in a farm house by some other nonprofessional actors who stagger around, stiff-legged, pretending to be flesh-eating ghouls.

The dialogue and background music sound hollow, as if they had been recorded in an empty swimming pool, and the wobbly camera seems to have a fetishist's interest in hands, clutched, wrung, scratched, severed, and finally—in the ultimate assumption—eaten like pizza.

The movie, which was made by some people in Pittsburgh, opened yesterday at the New Amsterdam Theater on 42d Street and at other theaters around town.

NIGHT OF THE LIVING DEAD (MOVIE)

With: Judith O'Dea (Barbara), Russell Streiner (Johnny), Duane Jones (Ben), Karl Hardman (Harry Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), and Marilyn Eastman (Helen Cooper).

III.15. Newark Evening News, 5 décembre 1968

NEWARK EVENING NEWS DEC 5 1968 N.Y.

Ghouls at Work

By GUNTER DAVID
 Early in the proceedings, the stunned blonde gasps, "What's happening?"
 Well, there's a parcel of hungry ghouls on the loose on the Branford screen. That's what's happening.

Anyone about to see "Night of the Living Dead," which opened yesterday, had better go to the theater on an empty stomach. Scenes of ghouls eating humans are explicit, complete with sound effects and lip-smacking.

It's about a space ship returning to earth from Venus, carrying with it radiation which brings to life all the unburied dead in the Pittsburgh countryside, where the picture was filmed. A cast of unknowns over-acts, but cannot overcome absurd dialogue, inept material and soap-opera type background music.

The film is photographed in fuzzy, rainy black and white. Let's be thankful for small favors. At least this way the viewer, unable to see clearly, is spared some of the details.

BOX OFFICE OPENS 6:30
 ELECTRIC IN-CAR HEATERS

FRANK SINATRA
LADY IN CEMENT

AMBOYS
 DRIVE-IN
 SAYREVILLE
 RT. 9
 PA 1-3400

NEWARK
 DRIVE-IN
 PULASKI SKYWAY
 NEWARK
 MA 4-2330

RAQUEL WELCH
DAN BLOCKER [R]

and
RICHARD WIDMARK
HENRY FONDA
"MADIGAN"

Paul Newman

RIALTO phone 232-1481
 EAST BROAD STREET WESTFIELD, N.J.

in
 LIT
 7.1
 61
 LOE
 11
 PAR
 4.1
 5.1

AR
 L
 BEI
 CAS
 P
 CEI
 S
 CH
 T
 CL
 C
 CO
 E
 EI
 EA
 ES
 FF
 HC
 M
 M
 OI
 P
 P
 P
 R
 S
 V
 V
 V
 B
 C
 F

17
 JOD
 GH
 77
 IOE
 UKE
 JARK

III.16. *New York Daily News*, 5 décembre 1968

DEC 5 1968
Horror Film
L.A. Is Horrible



Anyone who wanders into the New Amsterdam and other theaters showing "Night of the Living Dead" is in for a ghastly picnic.

The title immediately cues a tale of horror; but does not pre-

"Night of the Living Dead," a Continental release. Produced by Russell Streiner and Karl Hardman and directed by George A. Romero from a screenplay by John A. Russo. Presented at the New Amsterdam and other theaters. Running time: 1 hour, 30 minutes.

Barbara	Judith O'Dea
Johnny	Russell Streiner
Ben	Duane Jones
Harry	Karl Hardman
Tom	Keith Wayne
Judy	Judith Ridley
Helen	Marilyn Eastman
Karen	Kyra Schon

pare one for the shocking treatment of the dead.


The action revolves on a fantastic idea: a space experiment sets off a high-level radiation that activates the dead and transforms them into man-eating monsters.

The theme could not be in poorer taste. The Walter Reade Organization must have had its eyes closed when it accepted this unbelievably horrible film.

Ann Guarino

III.17. *New York Post*, 5 décembre 1968

DEC 5 1968 L.A.



Reviewing Stand

By ARCHER WINSTEN

'Night of Living Dead' Opens

"Night of the Living Dead," at 11 local theaters, including the New Amsterdam, is a horror film of stomach-turning quality.

It imagines that a space vehicle, returning to earth, produces a weird effect on fresh corpses. Their eyes open, they lurch about, and insist on eating any live people in the vicinity.

A young man and his sister are their first victims. The sister escapes after a harrowing chase and ends up in a lonely farmhouse where a brave Negro, a young man and his girl, and a cowardly husband with wife and unconscious child who are also trying to escape.

The living dead surround the place and we learn that living dead are trying to gobble up people all over the Eastern United States. Here a bone, there a heart, and here an entrail. And blood. It's a rather messy sight.

Finally, what with one thing and another, all the people we've been watching succumb to fates considerably worse than death, except the brave Negro. His ironic end caps the picture's ghoulish tragedy with something equally unpleasant.

You have to give the picture something for consistency. In all respects, acting, writing, directing and outcome, it flouts audi-

'Night of the Living Dead'

A Continental release. Produced by Russell Striner and Karl Hardman. Directed by George A. Romero. Screenplay by John A. Russo. Cast: Judith O'Dea, Russell Striner, Duane Jones, Karl Hardman, Keith Wayne, Judith Ridley, Marilyn Eastman and Kyra Schon. 90 minutes.

ence desire. It's not good, it's repellent in subject, and nothing turns out as one would wish. But horrible, yes, it is horrible.

**NOW EXCLUSIVELY
IN ITS
RECORD-BREAKING
51st WEEK!**

**ACADEMY AWARD
WINNER**



JOSEPH E. LEVINE
PRESENTS
MIKE NICHOLS
LAWRENCE TURMAN
PRODUCTION



**THE
GRADUATE**

AN AVCO EMBASSY FILM

AT THE **CORONET** A WALTER REAGAN THEATRE
59th St. at 3rd Ave. N.Y. 10017

III.18. *New York Morning Telegraph*, 6 décembre 1968

In "Night of the Living Dead," another little doozie that made an appearance Tuesday around town, a whole army of recently deceased cadavers suddenly arise, from their biers one night and start prowling various sections of the country to attack ordinary American citizens, and devour the flesh of their own victims. There have been numerous movies in the course of film history that might be said to have turned your stomach. "Night of the Living Dead" is one that pursues this aim with greater effect than ever before.

Filmed in and around the people who up to now have attracted little if any attention as motion picture experts, "Night of the Living Dead" provides a story in which a group of strangers are holed up in a lonely farmhouse trying to

DEC 6 1968

'Night of Living Dead'

Screenplay by John A. Russo; directed by George A. Romero; produced by Russell Streinger and Karl Hardman, and presented by the Walter Reade Organization. At the New Amsterdam Theater.

THE CAST

Barbara	Judith O'Dea
Johnny	Russell Streiner
Ben	Duane Jones
Harry	Karl Hardman
Tom	Keith Wayne
Judy	Judith Ridley
Helen	Marilyn Eastman
Karen	Kyra Schon

page 3

stave off the ravening corpses gathering around outside. One by one, however, these people are picked off as they attempt to hold their little fort.

There are some lovely sights of these supposed cadavers feasting away on various sections of the anatomy of their victims, there are some fetching close-ups of their own faces in various stages of decomposition, and there's even one shot of a nude, a female cadaver, advancing on the living people in that farmhouse. The reason all this takes place, it says in a TV broadcast the holed-up victims are watching, is that an orbiting satellite returning from the planet Venus has had a fall out of radioactive rays that have resurrected these dead people from their graves. Something else to make you think about as you have your dinner tonight.

—LEO MISHKIN

III.19. *The Villager*, 12 décembre 1968

By **JERRY O'CONNELL**

"**The Night of the Undead**," currently playing at local theaters.

Occasionally, I go to horror movies in the vain hope that perhaps I might see an honest, old-fashioned thriller of the scary but understated school of the late '30s or early '40s. With the exception of "The Invasion of the Body Snatchers" and one or two others, the hope has gone unfulfilled.

Today, film makers in this school attempt to substitute pure gamma globulin sadism for suspense and shock value, former stars now doing their Grand Guingole thing and, hopefully, never-to-be stars aping their once more fortunate betters. As a staunch opponent of censorship of the arts, this latest grandchild of "What Ever Happened to Baby Jane," "Lady in a Cage" and "Die, Die, My Darling," may make me take up pen in hand and write my Congressman to ask what is being done about this foisting of violence on the American public.

The story is not worth relating and the cast by this time are probably grateful for the omission of their names.

III.20.1. Chicago Sun-Times, 5 janvier 1969

Terror In A Theater

By Roger Ebert

There were maybe two dozen people in the audience who were over 16 years old. The rest were kids, the kind you expect at a Saturday afternoon kiddie matinee. This was in a typical neighborhood theater, and the kids started filing in 15 minutes early to get good seats up front. The name of the movie was "The Night of the Living Dead."

I went to see it because it's been a long time since I saw my last horror movie. I vaguely remember some stuff from the 1950s, like "Creature from the Black Lagoon" or "Attack of the Crab Monsters." They were usually lousy, but it was fun to see them.

But that was 10 years ago. Since then, there's been a lot of talk about violence in the movies, and it seemed about time to see another horror film. The audience for horror movies is mostly drawn from children and adolescents. They usually play in drive-in or neighborhood theaters, and by tradition they're the most frankly violent kind of films. "Night of the Living Dead" seemed like a reasonable choice; it was selected by the National Assn. of Theater Owners as "exploitation picture of the month."

Movies

WELL, THE KIDS came early, as I said. There were a few parents, but mostly just the kids, dumped in front of the theater for the Saturday matinee (admission 40 cents). A lot of kids were racing up the aisles on urgent missions, and other kids were climbing over the backs of seats, and you'd see a gang of kids passing a box of popcorn back and forth. Occasionally some kid would get whacked by his big sister because he wouldn't shut up.

There was a cheer when the lights went down. The opening scene was set in a cemetery (lots of delighted shrieks from the kids), where a teen-age couple are placing a wreath on a grave. Suddenly a ghoul appears and attacks the boy and the girl flees to a nearby farmhouse. The ghoul looked suitably decayed, with all sorts of bloody scars on his face, and he walked in the official ghoul shuffle. More screams from the kids. Screaming is part of the fun, you'll remember.

Inside the farmhouse, the girl discovers a young Negro who fights off the ghoul and starts to board up the house. Then it develops that five other people are hidden in the basement: Another teen-age couple, and a husband, wife and daughter. The daughter has been bitten by a ghoul and is unconscious.

THE GHOULS MARCH on the farmhouse again, and the Negro sets a chair on fire and pushes it off the porch, and the ghouls fall back moaning. Then there's an argument among the people inside the farmhouse. Should they stay upstairs or go into the basement? This was pretty dull stuff, and a lot of kids were dispatched to the lobby for more popcorn.

Then things picked up. A television set is discovered, and the news commentator reports that an epidemic of mass murder is underway. The recently dead, he says, are coming back to life in funeral parlors, morgues and cemeteries. Apparently some sort of unearthly radiation is involved (some sort of

unearthly radiation is nearly always involved, seems like). The ghouls attack the living because they need to eat live flesh.

The people inside the farmhouse decide to escape before they're eaten, as who wouldn't, and they make a plan. The young kid will drive the truck to the gas pump, and the Negro will hold off the ghouls with a blazing torch until the truck's tank is filled. The kid's girlfriend insists on coming along. When they get to the pump, the ghouls start advancing and the torch accidentally sets the truck on fire. The Negro escapes, but the truck blows up and incinerates the teen-age couple.

AT THIS POINT, the mood of the audience seemed to change. Horror movies were fun, sure, but this was pretty strong stuff. There wasn't a lot of screaming anymore; the place was pretty quiet. When the fire died down, the ghouls approached the truck and ripped apart the bodies and ate them. One ghoul ate a shoulder joint with great delight, occasionally stopping to wipe his face. Another ghoul dug into a nice mess of intestines.

Back inside the farmhouse, the little girl dies and turns into a ghoul. She advances on her mother. The mother tries to talk to her, but the girl takes a trowel and stabs her mother in the chest a couple of dozen times. On TV, the sheriff advises citizens to set the ghouls on fire: "They'll go right up." The Negro has to kill the little girl-ghoul, and then her father. The ghouls break into the house and he barricades himself in the basement.

The next scene takes place the next morning. The sheriff's deputies are conducting a mopping-up operation, shooting ghouls and burning them. They approach the farmhouse. The sheriff looks casually into the charred wreck of the car, sees what's left of the two bodies, and says: "Somebody had himself a cook-out." Inside the house, the Negro hears help coming and looks out the window. He is shot through the forehead by the deputies. "That's one more for the bonfire," the sheriff says. End of movie.

THE KIDS IN THE AUDIENCE were stunned. There was almost complete silence. The movie had stopped being delightfully scary about halfway through, and had become unex-

Turn to Page 5, This Section

INSIDE SHOWCASE

Art	8	Let's Eat Out	9
Bridg	9	Movies	1
Chess	6	Music	3
Coins	7	Onstage	4
Crossword	12	The Stag Line	6
FM Highlights	6	Stamps	7
Joyce Haber	3	Travel	10, 12

III.20.2. *Chicago Sun-Times*, 5 janvier 1969

Fear In A Neighborhood Theater

Continued from Page 1, This Section

pectedly terrifying. There was a little girl across the aisle from me, maybe 9 years old, who was sitting very still in her seat and crying.

I don't think the younger kids really knew what hit them. They were used to going to movies, sure, and they'd seen some horror movies before, sure, but this was something else. This was ghouls eating people up — and you could actually see what they were eating. This was little girls killing their mothers. This was being set on fire. Worst of all, even the hero got killed.

It's hard to remember what sort of effect this movie might have had on you when you were 6 or 7. But try to remember. At that age, kids take the events on the screen seriously, and they identify fiercely with the hero. When the hero is killed, that's not an unhappy ending but a tragic one: Nobody got out alive. It's just over, that's all.

I felt real terror in that neighborhood theater last Saturday afternoon. I saw kids who had no resources they could draw upon to protect themselves from the dread and fear they felt.

CENSORSHIP ISN'T the answer to something like this. Censorship is never the answer. For that matter, "Night of the Living Dead" was passed for general audiences by the Chicago

Police Censor Board. Since it had no nudity in it, it was all right for kids, I guess. This is another example, and there have been a lot of them, of the incompetence and stupidity of the censorship system that Chicago stubbornly maintains under political patronage.

Censorship is not the answer. But I would be ashamed to make a civil libertarian argument defending the "right" of those little girls and boys to see a film which left a lot of them stunned with terror. In a case like this, I'd want to know what the parents were thinking of when they dumped the kids in front of the theater to see a film titled "Night of the Living Dead."

The new Code of Self Regulation, recently adopted by the Motion Picture Assn. of America, would presumably restrict a film like this one to mature audiences. But "Night of the Living Dead" was produced before the MPAA code went into effect, so exhibitors technically weren't required to keep the kids out.

I suppose the idea was to make a fast buck before movies like this are off-limits to children. Maybe that's why "Night of the Living Dead" was scheduled for the lucrative holiday season, when the kids are on vacation. Maybe that's it, but I don't know how I could explain it to the kids who left the theater with tears in their eyes.

III.21. *The Washington Post*, 5 janvier 1969

Horror Can Be Fun But It Can Shock, Too

By Roger Ebert

Chicago Sun-Times Special

CHICAGO—There were maybe two dozen people in the audience who were over 16 years old. The rest were kids, the kind you expect at a Saturday afternoon kiddie matinee. This was in a typical neighborhood theater, and the kids started filing in 15 minutes early to get good seats up front. The name of the movie was "The Night of the Living Dead."

I went to see it because it's been a long time since I saw a horror movie. I vaguely remember some stuff from the 1950s, like "Creature from the Black Lagoon" or "Attack of the Crab Monsters." They were usually lousy but it was fun to see them.

But that was 10 years ago. Since then, there's been a lot of talk about violence in the movies, and it seemed about time to see another horror film.

Well, the kids came early, as I said. There were a few parents, but mostly just the kids, dumped in front of the theater for the Saturday matinee (admission 40 cents). A lot of kids were racing up the aisles on urgent missions, and other kids were climbing over the backs of seats.

THERE WAS a cheer when the lights went down. The opening scene was set in a cemetery (lots of delighted shrieks from the kids), where a teen-age couple are placing a wreath on a grave. Suddenly a ghoul appears and attacks the boy, and the girl flees to a nearby farmhouse. The ghoul looked suitably decayed, with all sorts of bloody scars on his face, and he walked in the official ghoul shuffle. More screams from the kids.

Screaming is part of the fun, you'll remember.

Inside the farmhouse, the girl discovers a young Negro who fights off the ghouls and starts to board up the house. Then it develops that five

other people are hidden the the basement. Another teen-age couple, and a husband, wife and daughter.

The ghouls march on the farmhouse again, and the Negro sets a chair on fire and pushes it off the porch, and the ghouls fall back moaning.

The people inside the farmhouse decide to escape before they're eaten, as who wouldn't, and they make a plan. The young kid will drive the truck to the gas pump, and the Negro will hold off the ghouls with a blazing torch until the truck's tank is filled. The kid's girlfriend insists on coming along. When they get to the pump, the ghouls start advancing and the torch accidentally sets the truck on fire. The Negro escapes but the truck blows up and incinerates the teen-age couple.

AT THIS POINT the mood of the audience seemed to change. Horror movies were fun, sure, but this was pretty strong stuff. There wasn't a lot of screaming anymore; the place was pretty quiet.

When the fire died down, the ghouls approached the truck and ripped apart the bodies and ate them. One ghoul ate a shoulder joint with great delight, occasionally stopping to wipe his face. Another ghoul dug into a nice mess of intestines.

I felt real terror in that neighborhood theater last Saturday afternoon. I saw kids who had no sources they could draw upon to protect themselves from the dread and fear they felt.

The new code of self regulation, recently adopted by the Motion Picture Association of America, would presumably restrict a film like this one to mature audiences. But "Night of the Living Dead" was produced before the MPAA code went into effect, and so exhibitors technically weren't required to keep the kids out.

III.22. Los Angeles Times, 10 janvier 1969

'Night' and 'Dr. Who' Playing Citywide

BY KEVIN THOMAS
Times Staff Writer

'Night of the Living Dead' and 'Dr. Who and the Daleks' (in multiples) prove you can no more judge movies by their titles and ad campaigns than you can books by their covers.

The first is a genuinely scary little horror picture for adults and the second, a diverting science fiction fantasy for all ages. Both were made with far more imagination than money. For once an exploitation double bill gives the custo-

are mobilizing, however. Will help arrive in time? Will these seven pull together or let themselves be defeated by internal dissent?

From this classically simple situation director George A. Romero and writer John A. Russo build an amazing amount of suspense. Romero keeps things constantly happening and directs with limitless energy. Indeed, countless far more ambitious movies could benefit from such drive and quality. Although too gruesome for the kiddies, 'Night of the Living Dead' is taut and uncompromising, ending with a note of bitter irony.

Performances are adequate and often better, especially in the case of Jones, who clearly has what it takes to go on to bigger things.

'DR. WHO AND THE DALEKS'

A Continental (Walter Reade Organization) release of an Image Ten production. Producers: Russell W. Streiner, Karl Hardman. Director: George A. Romero. Screenplay: John A. Russo. With Judith O'Dea, Duane Jones, Marilyn Eastman, Karl Hardman, Judith Ridley, Keith Wayne. 66 minutes. For adult audiences.

'NIGHT OF THE LIVING DEAD'

A Continental (Walter Reade Organization) release of an Image Ten production. Producers: Russell W. Streiner, Karl Hardman. Director: George A. Romero. Screenplay: John A. Russo. With Judith O'Dea, Duane Jones, Marilyn Eastman, Karl Hardman, Judith Ridley, Keith Wayne. 66 minutes. For adult audiences.

Based on TV

Based on a popular BBC television series, "Dr. Who and the Daleks" also deals with the adverse effects of radiation. An accidental shove of the starter in Dr. Who's time-space cubicle takes the kindly old scientist (Peter Cushing), his granddaughters (Jennie Linden and Roberta Tovey) and a friend (Roy Castle) to a mysterious petrified planet run by the Daleks, web-footed creatures, victims of radiation, who cannot exist outside their "iron maidens" that allow them to function in robot-like fashion. The Thalls, a handsome mutant people, come from afar to the Dalek fortress in search of food, but the Daleks want only to destroy them.

When little Miss Tovey asks Cushing why the Daleks want to do this to the Thalls he explains it's simply because they're different from them — that we fear the different so much we want to destroy it. Not only has this movie a sound moral but also a quaint Flash Gordon charm because of its fanciful sets, Cushing, Hammer's reliable Baron Frankenstein, is properly whimsical, and Gordon Flemyng's amiable direction wisely avoids camp.

mer his money's worth.

The initial venture of Pittsburgh's Image Ten Productions, "Night of the Living Dead" wrings maximum effects from an absolute minimum of means.

'Living Dead'

Virtually the whole film takes place in a Western Pennsylvania farmhouse in which a group of people have sought refuge from the rapidly-multiplying legions of the "living dead," those who have recently died only to come alive minutes later as remorseless flesh-eating ghouls. Apparently they have been revived by radiation from a satellite that exploded during a probe of the planet Venus. They can be stopped only by a bullet through the brain or by being consumed by fire.

Inside the farmhouse are an assortment of seven people, organized by a comparatively calm and resourceful Negro (Duane Jones). From TV and radio they learn the eastern third of the United States is overrun by the living dead. Civil defense units

III.23. Inter/VIEW, nr 1, 1969

inter/VIEW PAGE 23

NIGHT OF THE LIVING DEAD
by George Abagnale

Frequently an artistic film containing nudity will play the midie theatre circuit. Cinema sophisticates see it at an art house and understand and appreciate it, while voyeurs see it on 42nd Street and don't care what it's really about.

In October of 1968, the Walter Reade organization released a horror film entitled *Night of the Living Dead*. The film contains no nudity, but does contain gore, which made it eligible for 42nd Street.

The fact is, it should have been exposed as the work of art it really is through good distribution. Undoubtedly, the Walter Reade organization accepted it because it was of higher quality than most horror films, but they didn't bother to take care of it.

The title gives the impression that it is just another entry into the load of inept films now being circulated. That is just what it isn't. *Night of the Living Dead* may very well be the only horror film in the world that is actually horrible. As the illustrated history of the horror film, an encyclopedic survey, by Carlos Clarens maintains, most horror films should actually be called terror films. There is no planned comic-relief, no color, no lavish settings, no pretty dresses, in fact, nothing capable of taking your mind off of horror for one minute. True, it is a low-budget film, but that low budget was all that was needed.

There are so few flaws that lingering on them would be meaningless. The point of the film is to terrify, and it does because of the screenplay by John A. Russo, masterful camerawork and direction by George A. Romero, and performances, all by unknowns, that perfectly create conflict and suspense.

Radiation in the air activates the unburied dead and turns them into cannibals. They eat from each of their victims, and after a few minutes, the chewed-up victims stand up and join them. There are horrifying scenes of the mutilated ghouls roaming the countryside. Barbara (Judith O'Dea), a girl who witnessed her brother Johnnie (Russell Streiner) being killed, finds refuge in an old house. She is joined by Ben (Duane Jones), a negro who pulls up to the house in his truck. They discover the house's owner ripped to shreds at the top of the stairs, but luckily there are no monsters still in the house. Barbara loses her mind thinking about her brother, while Ben goes about boarding up the house. The real conflict and suspense begins when people burst into the room from the cellar door.

Harry (Karl Hardman), his wife Helen (Marlyn Eastman) and their wounded little girl Karen (Kyra Schon), together with a teenage couple, Tom (Keith Wayne) and Judy (Judith Ridley), took the cellar as their hiding place even before Barbara and Ben arrived. There is much arguing among them, especially when they should be working together against their enemies outside. Gradually they all die, and gradually the viewer becomes more and more terrified.

Tom and Judy blow up in Ben's truck during a plan of escape. Minutes later, the ghouls reach into the smoking truck and rip apart their cooked food. There are close-ups of them eating hearts, intestines, hands and other parts of Tom and Judy's anatomy.

In the house, Harry becomes resentful of Ben, realizing how much smarter Ben is than he. His wife seems to take Ben's side, which enrages him.

Little Karen sinks into a coma as she lays on a work bench in the cellar. Helen becomes worried as she watches the television reports, telling people to immediately burn anyone who dies.



CINEMABILIA
SPECIALISTS IN
BOOKS - MAGAZINES - STILLS - POSTERS
AND OTHER MOVIE ITEMS NEW & OLD
FOR THE COLLECTOR

10 CORNELIA ST. NEW YORK, N. Y. 10014

RECENT ARRIVALS

- CINEMA AND VALUE PHILOSOPHY by Jeremiah McGuire . . . 8.00
- FOUR ASPECTS OF THE FILM (Color, Sound, 3-D, Widescreen) by James Limbacher (illus.) . . . 7.95
- FILM 68/69, Hollis Alpert and Andres Sarris (ed.) Writings by the National Society of Film Critics—Kael, Simon, Schickel, etc. (wrps.) . . . 1.95
- COMPOSING FOR THE FILMS by Hanns Eisler . . . 5.95
- INGMAR BERGMAN AND THE SEARCH FOR MEANING by Jerry Gill (wrps.)95
- INGMAR BERGMAN by Robin Wood (wrps; illus.) . . . 2.95
- FRITZ LANG IN AMERICA by Peter Bogdanovich (wrps; illus.) . . . 2.95
- ANTONIONI by Ian Cameron and Robin Wood (wrps; illus.) . . . 2.95
- BUDD BOETTICHER: THE WESTERN (wrps.) . . . 1.25
- TV MOVIES by Leonard Maltin (wrps; illus.) . . . 1.25
- FILM ESSAYS (With a Lecture)—SERGEI EISENSTEIN, Jay Leyda (ed.) . . . 6.95
- STYLES OF RADICAL WILL by Susan Sontag . . . 5.95
- SEX, PSYCHE, ETCETERA IN THE FILM by Parker Tyler . . . 7.50
- KINO—A HISTORY OF THE RUSSIAN AND SOVIET FILM by Jay Leyda (illus.) . . . 72.95
- WRITING FOR TELEVISION AND RADIO by Robert Hilliard . . . 6.95
- RELIGION IN THE CINEMA by Ivan Butler (wrps; illus.) . . . 2.45
- COMEDY FILMS (1894-1954) by John Montgomery (illus.) . . . 7.95
- NAGY—PAINTING, PHOTOGRAPHY, FILM (profusely illus.) . . . 7.50

- FILM MAKERS ON FILM MAKING by Harry Geduld (wrps.) . . . 1.95
- ACTORS TALK ABOUT ACTING—Interviews with Potter, Bancroft, Gielgud, Munt, Fennel, etc. (wrps.) . . . 1.25
- THE COLLECTED WORKS OF BUCK ROGERS IN THE 25th CENTURY (Intro. by Ray Bradbury) . . . 12.50
- CONVERSATIONS (Henry Fonda, Buster Crabbe, Edw. G. Robinson, others) . . . 10.00
- STARRING JOHN WAYNE . . . 7.95
- HALL OF FAME OF WESTERN STARS . . . 10.00
- A PICTORIAL HISTORY OF THE WESTERN FILM by Wm. K. Everton . . . 10.00
- DAMES by Ian and Elisabeth Cameron (wrps; illus.) . . . 2.50
- THE HEAVIES by Ian and Elisabeth Cameron (wrps; illus.) . . . 2.50
- SALESMAN—Screenplay of the May-sies Brothers film (wrps; illus.)75
- RASHOMON—Screenplay of the Kurosawa film (wrps; illus.) . . . 1.95
- FILM—Screenplay of the Samuel Beckett film (wrps; illus.) . . . 1.95
- THE PARADE'S GONE by Kevin Brownlow (wrps; illus.) . . . 3.95

We also carry a complete line of film periodicals—technical, critical, historical, fan, etc. Also foreign film publications. Inquiries welcomed.

CINEMABILIA, 10 Cornelia St. (off W. Fourth & Sixth Ave.), N.Y., N.Y. 10014. Phone 212-989-8519. Hours: 1-7 p.m. Mon.—Sat. Ernest D. Burns—Proprietor.

Suddenly, dozens of the ghouls try to break into the house. Harry goes backward and Ben is forced to shoot him. Badly wounded, he stumbles down the cellar stairs, towards his daughter.

There is no time to worry about Harry, because the whole front of the house starts to fall in. Assorted hands grab Helen as she tries to push them out. Barbara in hysterics tries to help, but is dragged outside and eaten by her brother Johnnie. Helen gets loose and hurries to the cellar where she finds that her daughter has died. Little Karen is kneeling over her father's dead body, eating his arm. She drops the arm and approaches her mother. Helen falls in a state of disbelief, and dies screaming as her daughter stalks her never endingly with a trowel. The blood squirts all over the wall. Karen goes upstairs and tries to take a bite out of Ben, but is pushed aside as he runs to the cellar and boards himself in. Karen leads the parade of ghouls as they smash their way into the house and try to break down the cellar door in a frenzied state of starvation.

Downstairs, Harry, with one arm missing, opens his eyes and rises. Helen, unbelievably mutilated awakens too and Ben shoots them both in the skulls.

The next morning the front of the house is empty. Ben is safely nestled in the cellar. He comes upstairs when he hears dogs barking. Outside, a sheriff and his deputies are conducting an operation consisting of shooting the monsters in the head and burning them. One of the deputies notices Ben through a window, and, mistaking him for one of the ghouls, shoots him perfectly between the eyes. "Good shot. That's one more for the boufire," says the sheriff.

Some people laugh when the film ends, but not because it is funny or badly done. They laugh because they can't believe what they have seen. Some leave silently, looking as though they're about to vomit.

When *Night of the Living Dead* opened, Ann Gaviano of the Daily News gave it a one-star rating, but also said it was "Unbelievably horrible" and that anyone who sees it is "in for a ghostly picnic." She contradicted herself. A horrible horror film is a successful horror film. A successful film should receive a high rating.

Night of the Living Dead was re-released recently as a co-feature. It should open at an art house and run for at least a month, because it is a work of art.

DAMNED Continued from page 11

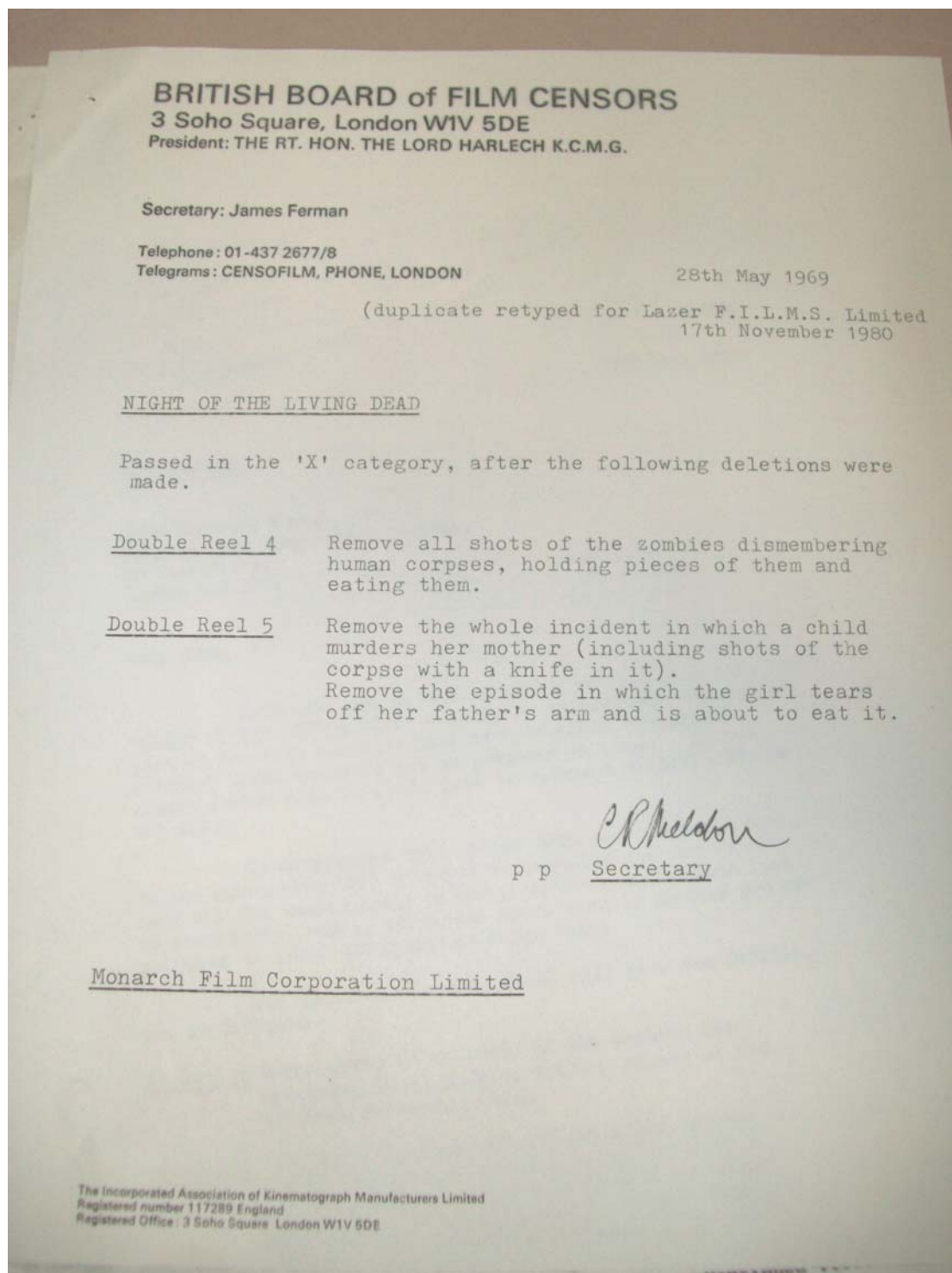
hand-polished red lacquered nails; the unhappy ending: "Martin kills Mother" the basic primitive story of THE DAMNED. Austrian Adolf Hitler kills Germany, his mother. That was his underlying secret of the German 12 years of history-making tragedy.

In this film the great underlying profound verité of the 20th century revolutionary upheaval in Central Europe is only touched upon—the great film of this time, the counterpart of Tolstoy's *War and Peace* as a movie, is not yet made. History is still too near. And even the great historic novel, the universal story of the Nazi time has not been written. But maybe THE DAMNED will inspire a new writer, to show it as it really was in all its icy finality of death.

CACTUS Continued from page 6

of nuclear ash.
I resent "Cactus Flower." I resent any mass media-oriented product that deludedly misrepresents a society that so desperately needs clear and undistorted analysis. I resent a product, which for reasons of pure greed and exploitation, sells back to a willing public the trash that is even now strangling it.

III.24. *British Board of Film Censors*, 28 mai 1969



Just Another Horror Movie — Or Is It?

Know what your child is
going to see at your friendly
neighborhood theater

Condensed from CHICAGO SUN-TIMES

ROGER EBERT

IT WAS a Saturday matinee in a typical neighborhood theater. There were a few parents, but mostly just the kids—dumped in front of the theater for a movie titled *The Night of the Living Dead*.

There was a cheer when the lights went down. The opening scene was set in a cemetery (lots of delighted shrieks from the kids), where a teen-age couple are placing a wreath on a grave. Suddenly a ghoul—looking suitably decayed and walking in the official ghoul shuffle—attacks. The boy is killed, and the girl flees to a nearby farmhouse. (More screams from the kids. Screaming is part of the fun, you'll remember.)

Inside the farmhouse, the girl is joined by a young Negro and, later, they discover another teen-age cou-

ple, and a husband, wife and very young daughter. The daughter has been bitten by a ghoul and is unconscious. The ghouls attack; the Negro sets a chair on fire and pushes it off the porch, and the ghouls fall back moaning.

After some pretty dull argument among the trapped people (popcorn time for a lot of kids), things pick up. A television set is discovered, and a news commentator reports an epidemic of mass murders. The recently dead, he says, are coming back to life everywhere. Apparently some sort of unearthly radiation is involved (it nearly always is); the ghouls need to eat flesh.

The farmhouse people plan their escape. The teen-age boy will drive a truck to the farm's gas pump (his

III.25.2. *Reader's Digest*, juin 1969

128

THE READER'S DIGEST

girl insists on coming along), and the Negro will hold off the ghouls with a blazing torch while the truck's tank is filled. When the ghouls start advancing, however, the torch sets the truck on fire. The Negro escapes, but the truck blows up and incinerates the young couple.

Now the mood of the audience changed. Horror movies were fun, sure, but this was pretty strong stuff. There wasn't a lot of screaming anymore; the place was pretty quiet.

On the screen, the fire dies down and the ghouls rip apart the bodies. One eats with relish a nice mess of intestines; others devour flesh, dripping blood, off bones.

Back at the farmhouse, the little girl dies and turns into a ghoul. She kills her father. The mother tries to talk to her, but the girl takes a trowel and stabs her in the chest a couple of dozen times. On TV, the sheriff advises citizens to set the ghouls on fire: "They'll go right up." Meanwhile, the little girl's parents come back to life as ghouls, and the Negro has to kill them all. More ghouls break into the house and kill the first teen-age girl, and the Negro barricades himself in the basement.

The next morning, sheriff's deputies are conducting a mopping-up operation, burning ghouls. They approach the farmhouse. The Negro hears help coming and looks out the window. He is shot through the forehead by the deputies. "That's one more for the bonfire," the sheriff says. End of movie.

The kids in the audience were stunned. There was almost complete silence. The movie had long ago stopped being delightfully scary, and had become unexpectedly terrifying. A little girl across the aisle from me, maybe nine years old, was sitting very still in her seat and crying.

I don't think the younger kids really knew what hit them. They'd seen horror movies before, but this was something else. This was ghouls eating people—you could actually see what they were eating. This was little girls killing their mothers. This was being set on fire. Worst of all, nobody got out alive—even the hero got killed.

I felt real terror in that neighborhood theater. I saw kids who had no sources they could draw upon to protect themselves from the dread and fear they felt.

Censorship isn't the answer to something like this—it never is. But I would be ashamed to argue for the "right" of those little girls and boys to see that film.

The new self-regulatory Motion Picture Code and Rating Program would presumably classify a film like this as for mature audiences only. However, the distributor of this film, the Walter Reade Organization, refuses to subscribe to the code.

But what are parents thinking of when they dump their kids off to see a film titled *The Night of the Living Dead*?

✦ For information on reprints of this article, see page 14 ✦

III.26. *Kinematograph Weekly*, 2 novembre 1969

Night of the Living Dead

Crispin Film Distributors, X. U.S. Starring Judith O'Dea and Russell Streiner. Produced by Russell Streiner and Karl Hardman. Directed by George A. Romero. Screenplay by John A. Russo. 96 minutes. Release. Not fixed.

HORRIFIC FANTASY. Barbara and her brother Johnny visit a cemetery at dusk to place a wreath on their father's grave and are attacked by a strange man. Barbara escapes leaving Johnny unconscious, and seeks shelter in an apparently unoccupied house. Soon afterwards

continued on page 27

REVIEWS

from page 22

Ben, a coloured man, enters the house escaping from a company of ghouls who are approaching the house and he manages to board up the doors and windows having heard over the radio that the recent dead, due to molecular mutation as a result of atomic research, have come to life and are feeding on human flesh. The situation becomes desperate when they are joined by two other couples who had hidden themselves in the cellar. With the use of fiery torches two of the latter, a teenager and his girl friend, try to reach a car so that all can escape but they fall victims to the weird creatures. The radio warns that this phenomenon is nationwide and that the authorities have armies of men to deal with the situation. Before help can reach them the ghouls have triumphed and Barbara has been dragged out by her brother who has become a ghoul. Ben is the sole survivor as help arrives but he is shot down by mistake by his would-be saviours.

There is a touch of the horrific here in the supposed eating of human flesh but on the whole it is just a simple and rather crude piece of sensationalism. Double programmer for the unsophisticated.

Production With a handful of zombie-like creatures, a few hideous masks and a skull in the cupboard, this flight of fancy is a shocker only for the very easily impressed. Despite the apparent menace of the queer bunch, amplified by repeated nation-wide radio warnings, it is altogether too far fetched to be taken seriously and, for the great majority, it is likely to fall somewhat flat. It may conceivably satisfy those who are attracted by the title. Judith O'Dea has the role of Barbara and she adequately registers the effects of shock. Russell Streiner makes but a brief appearance as her brother and a much more responsible role is entrusted to Duane Jones as Ben. The overall atmosphere is suitably sombre.

Point of appeal Title.

III.27. *The Village Voice*, 25 décembre 1969

Page Fifty-four W.Y.

FILM: VILLAGE VOICE
THE NIGHT OF
THE LIVING DEAD

by Richard McGuinness

"The Night of the Living Dead" (directed by George A. Romero and seen occasionally on 42nd Street) is crude, derivative, and one of the best horror films ever produced. Made for \$125,000 in the environs of Pittsburgh by a local company and exploiting what must be members of an amateur thesping society, it involves the audience in such straightforward and simple acts of cruelty one wonders why no clear-eyed horror film-maker was able to perform so effectively before.

The gluey, bottomless horror of the film oozes from an amalgam of studiously derivative elements. The plot—people with clashing personalities trapped together in a shabby country house by the ambulatory, flesh-eating corpses lurching outside—is secured in the gruesome psychology of those E. C. comics banned in the '50s: two of the characters, the good-looking, stylish, good-natured young couple, are confirmed in our sympathy only to be roasted alive and devoured with gusto by the ghouls, while the darkie, the grubby survival-fit

persona of the comics, is the only one to last out the night of horrors. The final twist is that even he is killed, except, by everyday monsters. His natural enemies, Pittsburgh cops and rednecks (the credits acknowledge the assistance of the local police department), out early shooting ghouls in the brain, shoot him without trying to find out whether he's alive or a living dead.

Studded throughout the comic book dread and brought to its service are many situational motifs from Hitchcock movies and several bits of well-integrated Hitchcock technique. The Hitchcock aspects are shorn of their évasive, level-hopping, metaphysic-implicating obfuscations and work simply to increase dread. In the chirping-stabbing in the shower, Hitchcock abstractly presented a bottomless chamber in which reverberated knifed frigidity, the sounds of catonia violated. When "The Night of the Living Dead" has the mother lie inert under the trowel effectively wielded by her little daughter-turned-ghoul, her shrieking inertia happens simply because, at this point, things are so demonstrably bad, life is no longer desirable.

DEC 25 1969
Hitchcock's technique, too, is simplified effectively. The classical reaction shots of Tippi Hedren holding her head in three different directions in response to the gasoline explosions in "The Birds" were blunted by her unpleasant and complicated face. The same manner of studied reaction shot in "The Night of the Living Dead" uses the less problematic face of the black

actor and receives the awful substance of the preceding shot like an outfielder's mitt poised at a graceful angle. Other Hitchcock points of technique—the frame's mysteriously unfilled areas, the weirdness of out-of-focus portions of the frame, and the ability to show a body's fall as important without showy effects, for instance—succeed with crudely accomplished and spontaneous effect and catapult, instead of complicating, events.

"The Night of the Living Dead" as a matter of fact appears to have been made in a state of frenzy. The camera's erratic and seemingly instinctive striving to reveal the characters' dilemma anew in shot after shot produces the feeling of the best montage: of each shot's transcending its predecessor. Further, the manic overacting—especially by the eerily homely, flat-voiced young couple who are separated in the graveyard by a ghoul at the beginning—is wed correctly to the cruelty. The actors' frenzies (of panicked flailing running, arduous pushing, fiendish clutching) are of an enthusiasm rarely seen in films but here look simply like reasonable responses to the circumstances.

The plot, too, is unrestrained and incorrigibly kills all the characters in what, near the end, becomes an avalanche of atrocities. These fervently acted out, numerous unpremeditated cruelties in the midst of situations already at an intolerable level resemble the comic building in silent movies; and "The Night of the Living Dead," by its daring crudeness and while scaring the pants off the audience, rediscovers the the silent art of story-telling.

Notably, very odd instants of humor occur in the midst of the film's absolute seriousness. In the basement of the house, after the Negro hero has shot his erstwhile living allies who have just been killed and are beginning to come back as the living dead (his ordeal continues, everything is death), the music track plays "Old Man River" for an instant.

The hell with dainty "Pretty Poison." Why can't "The Night of the Living Dead" play at the Art? (It will, I hear, be shown at the Museum of Modern Art once soon.)

III.28. Los Angeles Times, 27 décembre 1969

Films Profitable in Unlikely City

PITTSBURGH (AP)—Hollywood on the Monongahela? "Lights, camera, action" on Fort Pitt Boulevard?

You better believe it, Darryl F. Zanuck.

Pittsburgh, still trying to overcome its blue-collar image of smoke and steel—and not wholly succeeding—seems the least likely place to set up cinematic shop.

What other city, for instance, can offer poor weather, a lack of facilities, poor weather, inexperienced laboratory technicians, and poor weather?

Yet the Latent Image, a young, independent producing company, is taking advantage of great changes in the movie industry—mainly the demise of "big studio" domination—to test whether low-budget films produced in Pittsburgh can be successful.

'Graduate' Work

It started about seven years ago when a handful of Pittsburgh area collegians, mostly art students, decided to stick together after graduation and do some "postgraduate" work in regional Pennsylvania theater. They began by producing commercials and educational and industrial films, mainly for local consumption.

Two years ago, they formed an offshoot company, Image Ten, to produce a feature film—between commercials, so to speak. They got some 30 investors interested—purely as a business venture—and filmed an admitted exploitation entry, a gory horror picture called "Night of the Living Dead," for \$125,000.

Its national distributors are now projecting a box-office gross of \$2.5 million by the end of the year, of which Image Ten can expect about \$250,000 for 1969 only.

How to follow such a success? With another, they hope. Only this time, something a bit more "artistic" is intended.

Their second feature, tentatively titled "At Play With the Angels," is completely different. It stars Judith Ridley, a Raquel Welch-looker who started out as an art student and the receptionist-secretary

at Latent Image, and Ray Laine, a Puckish-looking actor with TV, summer stock and off-Broadway experience.

The production budget for the all-Pittsburgh area color filming is \$200,000 and the story deals with contemporary youth, the "in" theme.

Russell W. Streiner, the company's tall, bespectacled secretary-treasurer who serves as producer of "At Play With the Angels," admits Pittsburgh is not the most advantageous place for feature film production and notes the possibility of moving out to less "virgin" areas, if success repeats.

It is George Romero, the director, who is quick to list the "cons" of filming in beautiful downtown Pittsburgh: poor weather, a lack of facilities, poor weather, inexperienced laboratory technicians and poor weather.

"We're really roughing it here," he adds. "We're like pioneers. But we like it here. And, more importantly, we want to retain control."

The point is that when young, inexperienced filmmakers deal with major film companies, strong movie unions and a big movie business atmosphere, they often have to give up a good bit of creative control as well. Latent Image is reluctant to do that—so Pittsburgh remains home, at least for now.

Double Duty

They are doing most of the crew work themselves. The creators serve as cameramen, lighting men, editors and such.

As a not-so-incidental sidelight, their feature film production has helped their TV commercial production as well. They will remember their fee for their first commercial: \$150. For a recent one, they received \$30,000.

With what Streiner calls the loosening climate in the film industry, they've been able to come a long way since the days they almost went broke just staying in the telephone book.

But Pittsburgh? Well, even for filmmakers, it's a good place to come from.

III.29.1. *Monthly Film Bulletin*, 37 : 432/443, janvier 1970

homosexuals who respond to his stallion allure. Just as Ratso Rizzo, first seen as a fast-talking, wheedling con man as he grabs at the chance to take this cowboy innocent for a ride, is gradually shown to be as out of place as his victim in this conveyor belt society, a decaying piece of urban flotsam which the river will eventually wash away along with the useless by-products of material prosperity. Joe and Ratso are complementary, rejected by the society they hope to hustle, both victims of their own hazy fantasies. Their relationship, developing from mutual distrust to grudging friendship and finally genuine concern for each other, is the core of the film, and Schlesinger, much helped by Waldo Salt's pungent script, observes it well. It is, perhaps, a little too neatly sewn up, certainly romanticised; but this odd couple's efforts to preserve a semblance of human dignity and their eagerness to demonstrate a kind of loyalty (Joe's genial reluctance to hurt Ratso's feelings as he ostentatiously enjoys the meal his friend has lovingly prepared for him, Ratso's look of shared disappointment when Joe is bundled out of a hotel after another unsuccessful attempt to sell his services) are conveyed with what is in the circumstances a remarkable lack of pathos. Much of the credit for the unsentimental quality of this uneasy friendship belongs to the finely etched performances of Jon Voight and Dustin Hoffman: Voight convincingly suggests the essential vulnerability behind Joe's aggressively confident exterior, while Hoffman's Ratso—whining away in a nasal drawl, hobbling along on his gammy leg and desperately trying to conceal his nervous tics—is a beautifully observed creation. Unfortunately for the film, Schlesinger seems less interested in his characters than in his style. As in *Darling*, the hard core at the centre is almost crushed by the weight of the film's glossy stylistic overlay. What we see through the window of the bus taking Joe to New York is less what Joe sees than what Schlesinger wants us to see: billboards exhorting their readers to buy an oil well or try one of the world's longest hot dogs. The vulgarity of Ratso's Fellini-like fantasies of life as a Florida playboy is perhaps consistent with what one might reasonably expect to be the tone of Ratso's dreams; but this can hardly be said for Joe's recurring hallucinatory recollections (real or imagined?) of his rape of a girl back home. Schlesinger punctuates the film with nudging, jaundiced asides on the American Dream gone sour, like Joe's naked body bouncing up and down on a remote control TV station changer so that Schlesinger can provide us with a quick flick through his own American horror comic (and of course when Joe hits the jackpot, the TV has a fruit machine spouting coins). Then there's the psychedelic light show at the underground party where Joe and Ratso meet a few of the city's night people . . . As tedious, though, to catalogue these stylistic crudities as it is to watch them. No doubt Schlesinger sees this vulgarity as an intrinsic part of the whole rotting American fabric, a kind of interior comment on the hideous surfaces of a society in which Joe and Ratso are born rejects. But the neon grotesquerie of New York, and all that it implies, is surely its own sufficient spokesman.

DAVID WILSON

Night of the Living Dead

U.S.A., 1969

Director: George A. Romero

Cert: X. *dist:* Crispin. *p.c.:* Image Ten. *p.:* Russell Streiner, Karl Hardman. *p. manager:* George Kosana. *sc.:* John A. Russo. *ph.:* George A. Romero. *lighting sup.:* Joseph Unitas. *ed./a.d./m.:* (not credited). *sd.:* Gary R. Streiner, Marshall Booth. *l.p.:* Judith O'Dea (*Barbara*), Duane Jones (*Ben*), Karl Hardman (*Harry Cooper*), Keith Wayne (*Tom*), Judith Ridley (*Judy*), Marilyn Eastman

8

having the courage of its convictions, and also having the good sense not to trumpet its implications but to let them emerge naturally. One or two cuts, incidentally, make the narrative a little jerky and obscure in places.

TOM MILNE

(*Helen Cooper*), Russell Streiner (*Johnny*), Kyra Schon (*Karen*), Bill Heinzman, Charles Craig, Frank Doak, George Kosana. 8,639 ft. 96 mins.

While visiting their father's grave in a country churchyard, Barbara and Johnny are attacked by a strange, corpse-like man. Escaping, Barbara takes refuge in a house where she is joined by a Negro, Ben, in a similar predicament, and where the owner lies upstairs, dead and half-eaten. Soon they are besieged by an increasing number of zombies, whom Ben fights off with fire, meanwhile trying to barricade the house single-handed since Barbara is still immobilised by shock. Suddenly another man, Harry Cooper, appears from the basement where he had taken refuge with his wife and little daughter, and a young couple, Tom and Judy. Despite Cooper's cowardice, Ben finally persuades them to come up and help barricade the house rather than be trapped like rats in the basement. From news broadcasts they learn that the countryside is overrun with these murderous zombies—evidently corpses revived by radiation from a rocket abortively shot to Venus. Official advice is for people to try to reach one of the emergency rescue stations, and to destroy anyone killed or injured, since they may themselves become zombies. Improvising Molotov cocktails to keep the zombies at bay, Ben conceives an escape plan which only results in the death of Tom and Judy by fire. Now hordes of zombies—including Johnny and the Coopers' little girl, who had been injured—assail the house and overrun it, killing everybody except Ben, who barricades himself into the basement. Meanwhile armed posses are dealing with the zombies, who can easily be killed by a bullet or blow to the brain. Hearing sounds of rescue next morning, Ben emerges, only to be mistaken for a zombie and shot.

Despite a shaky start and a few subsequent lapses occasioned by the manifestly minimal budget, this is probably the best and most minatory example of invasion by mutant since *Village of the Damned* and *Invasion of the Body Snatchers*. In the early stages, as the heroine flutters in the graveyard while the familiarly gaunt and tattered figure of the first zombie lurches into view, one's heart sinks with *déjà vu*; heroines will flutter and monsters will lurch, and you can't always have a Fay Wray or a Boris Karloff to add the touch of imagination. As the zombies multiply, however, becoming a collective threat hovering outside in the shadows rather than offering individual menace, the atmosphere grows considerably more terrifying; and when one discovers that the helpless heroine really is helpless, that she is not going to pull out of her shock to face the situation with a brave smile, one realises that the film is not going to go the way of all horror. Having set its sail towards cataclysm, it proceeds on its appointed course with admirably ruthless logic, making an almost clinical dissection of the behaviour of people under stress: how they quarrel, dither, seek their own ends, and finally court destruction by following the wrong lead. Conventional expectations are flouted all the way: our heroine remains transfixed throughout, barely uttering an intelligible word; the resourceful hero (a Negro, to boot) does everything that a good hero should, and yet his every act leads his charges further into disaster; the juveniles, a pair of handsome young lovers, are burned into a cinder in an exploding truck almost as soon as they take their rightful places in the story; and even when civilisation shows its resourcefulness in getting the better of the invaders, human failings still call the tune as a sharp-shooter, demonstrating his skill as though enjoying an early morning duck-shoot, draws a casual bead on the last survivor. It would be a pity to invite deception by making too much of a film which is modest in every way (functional direction and camerawork, above average acting only from Duane Jones), but it is a real pleasure to see science fiction

III.29.2. *Monthly Film Bulletin*, 37 : 432/443, janvier 1970

having the courage of its convictions, and also having the good sense not to trumpet its implications but to let them emerge naturally. One or two cuts, incidentally, make the narrative a little jerky and obscure in places.

TOM MILNE

III.30.1. *The Wall Street Journal*, 12 mars 1970

*Newest New Wave?
Pittsburgh Makes Bid
To Be a Movie Center*

* * *

Film About Zombies, Ghouls
Becomes Box-Office Smash;
Visions of 'Hollywood East'

By THOMAS LINDLEY EHRLICH

Staff Reporter of THE WALL STREET JOURNAL

PITTSBURGH--Take a script about flesh-eating zombies, cast a steelworker and a police administrator in supporting roles and start shooting scenes on location--in nearby Evans City. This is the way to make a hit movie?

It is. And even more implausibly, the movie, made by a company based in Pittsburgh, could be the start of a new image for this city of steel and coal. It could be, some believe, the start of a "Hollywood East"--right here on the banks of the murky Monongahela, right here in Slag City.

For the unlikely combination of script, location and a skinflint budget of \$200,000 resulted in "Night of the Living Dead," a movie sleeper that already has grossed \$2 million and just might hit \$5 million. And "Living Dead," in turn, could be the start of something big for Latent Image Inc., an obscure film-maker that until about two years ago made nothing but commercial films for industry.

Frankly intended for blood-and-guts fans, the movie drew mixed reviews ("taut and uncompromising," said Kevin Thomas of the Los Angeles Times; a "grainy little movie," made by "some people in Pittsburgh," sniffed Vincent Canby of the New York Times). But "Living Dead" is packing them in in Europe and the U.S., and this convinces the Latent Image people that they're on to something.

"We can compete with Holywood," at a fraction of the Hollywood cost, asserts George Romeo, "Living Dead's" 30-year-old director. He and his colleagues are hard at work on a second feature, a flick that should put that proposition to an eye-opening test.

N.Y.

III.30.2. *The Wall Street Journal*, 12 mars 1970

"A Million-Six"

It's called "At Play with the Angels," and it's a youth-oriented picture, replete with hippies, generation gaps and several seductions. Filmed in color in various Pittsburgh bars, homes and railroad stations, "At Play" will "look like a million-six (\$1.6 million) Hollywood product," says Mr. Romero. But it will cost Latent Image a mere \$450,000.

Mr. Romero boldly predicts his new film will gross between \$15 and \$30 million, "depending on how it's promoted." If so, it would be another upward step in the heady six-year history of Latent Image, which before "Living Dead" had ground out such industrial epics as "The Calgon Story," "Ketchup," and "Heinz Pickle No. 1." (Such films still constitute the bulk of its activities; it also is making films for three unidentified gubernatorial candidates.)

Latent Image isn't the first cost-conscious film maker to set up shop outside Hollywood, of course. But it is the first to see a cinema haven here in Pittsburgh, which is long on smoke-belching steel mills but short on such traditional movie-making requirements as sunny days, trained actors and indoor shooting facilities.

But the industrial area does have one big advantage: a cooperative. Though Mr. Romero says he will have to sign union contracts if he ever is a union member here, the union doesn't protest the first two feature films. They can't do much to avoid paying union rates for technicians or having management handle the lighting, camera and sound work.

Sets come cheap here, too. Much of "Living Dead" was filmed at an abandoned farmhouse and a cemetery at Evans City—which cost only \$200 a month plus what Mr. Romero calls a "small contribution" to the town itself. Excited townsfolk from Evans City, whose population is less than 2,000, turned out in droves to watch the filming, often bringing enough food to feed the entire cast. When Latent Image needed a camera crane for "At Play," it rented a "cherry picker" from Pennsylvania Bell.

Help From the Phone Company

Then there was the time when Latent Image needed a realistic barroom crowd for an "At Play" scene. No problem. Producer John Russo simply telephoned a tavern in Clairton, a steel town on the outskirts of Pittsburgh, and invited the steelworkers there to be actors for a day, with booze on the house. They reeled in one Saturday morning after an all-night drinking session and kept right on drinking while the cameras rolled. "Very realistic acting," says Mr. Romero.

III.30.3. *The Wall Street Journal*, 12 mars 1970

But film-making in an area where movies aren't made every day does have its drawbacks. For one thing, the local police keep getting in the way, like the time when five police cars roared up on emergency alert during a rooftop sniper scene for "At Play." Police sharpshooters poured onto the street, and for a few moments things looked grim for the "sniper," an extra armed only with a BB gun. Fortunately for him, someone told the sharpshooters about the movie.

The police play a different role in "Living Dead," where off-duty Pittsburgh policemen make up the posse sent out to gun down the flesh-eating ghouls surrounding that Evans City farmhouse. (The posse succeeds.) Oddly enough, though, the posse leader is played by George Kosana, a 36-year-old mill hand, while a real-life police administrator (David M. Craig, Pittsburgh safety director at the time of the film) plays an ambulance driver.

The folks at Latent Image aren't encumbered with many preconceptions about how a feature film should be made. Mr. Romero has the only studio experience: He worked a few summers as a "grip" (stagehand) for Columbia Pictures. "The others learned while doing," he says.

But Latent Image does have a hard-nosed concept of what it's seeking: Money. Mr. Romero says he and his colleagues want to do "serious" films eventually, but for now, "We look at the distributor and what he wants, and we gear ourselves down to that."

This is evident in "Living Dead" and its use of the nude woman. The nude woman (one of the ghouls) has no name, is irrelevant to the plot and is seen only from the backside. In the movie, that is. But she's a very conspicuous feature of the movie advertisements.

Such money-minded thinking looks good to Pittsburgh's business community. Mr. Romero says several brokers have asked whether Latent Image plans to go public (it doesn't, at least for a while) and says investment money for future films is plentiful.

Especially pleased is RDC Development Fund Inc., a Pittsburgh supporter of high-risk ventures that has been backing Latent Image since 1967. The fund, which reports profits for its first year, says it has a "strong" interest in the public sale of the company. An RDC spokesman says the fund is "not a public company" and that it "has no intention of going public." The fund, which was established in 1967, is a "private equity" fund.

LA NUIT DES MORTS VIVANTS

NOUS SOMMES UNE LEGENDE...

*Le concept de « normalité »
n'a jamais de sens
qu'aux yeux d'une majorité.*
Richard MATHESON.

VOICI sans nul doute l'un des plus éprouvants films d'horreur sortis en France depuis longtemps. Et, paradoxalement, il est le premier fruit des recherches d'un nouveau venu dans la réalisation qui atteint, par cet unique échantillon, une dimension nouvelle dans le genre.

Si jamais film d'horreur bénéficia d'un traitement dit « réaliste »,

c'est bien celui-là ; loin de la conception onirique des classiques américains, ayant parfaitement assimilé l'apport du cinéma britannique en ce domaine, le cinéma fantastique d'Outre-Atlantique nous revient donc enrichi d'une efficacité accrue, et nanti d'un traitement qui permet aujourd'hui des considérations annexes apparemment fort éloignées du sujet de base.

A une époque indéfinie se produit sur terre une horrible mutation : les morts revivent soudain, sortent de leurs tombeaux, le corps

III.31.2. *Cinéma 70*, nr 144, mars 1970

en état de pourrissement plus ou moins avancé, et, devenus anthropophages, font la chasse aux humains... Nous apprendrons incidemment au cours du film que ce sont d'étranges radiations émanant de la planète Vénus qui sont à l'origine du phénomène ; raison simpliste et peu explicite mais qui se révélera en fin de compte suffisamment satisfaisante pour l'esprit. Nous sommes donc d'emblée confrontés à une situation opposée à celle des classiques du genre : ici, nulle recherche quasi-policrière des causes véritables qui ont provoqué la catastrophe. Seule subsiste donc l'exploitation cinématographique d'une situation fantastique donnée et poussée dans ses ultimes retranchements, à laquelle s'adjoint une violente critique de mœurs, nouvelle préoccupation dans le genre et qui n'avait fait, jusqu'à présent, que de brèves et furtives apparitions, essentiellement dans le renouveau du fantastique britannique.

Les premiers plans du film, par l'utilisation structuraliste de paysages désolés permettant l'introduction insensible dans une atmosphère de menace latente et d'insolite, nous font craindre un temps une mise en images d'un classicisme désuet. Mais le réalisateur évite bien habilement semblable écueil en nous plongeant dans le cauchemar sur le ton de la plaisanterie : le choc qui suit donc inéluctablement nous étant asséné avec une force accrue.

Cette première innovation dans le traitement du film sera suivie par bon nombre de procédés caractéristiques d'un cinéma profondément moderne : « vérisme » des détails tout d'abord, dans cette précision pointilleuse des faits et gestes des protagonistes ; leurs efforts dans la maison pour barricader les fenêtres et la porte nous sont détaillés avec un soin et une insistance qui nous amènent à partager pleinement cette condition d'assiégés où la fatigue physique et la peur s'affrontent pour réduire notre résistance et nos

nerfs. Ainsi, l'affolement des personnages est ressenti pleinement de l'intérieur : l'effroi et l'inquiétude rendent les femmes laides, certains hommes ignobles, et la solidarité ne résulte tout au plus que d'une nécessité logique et raisonnée dénuée de tout sentiment d'attachement ou de rapprochement humain véritable. En second lieu, le réalisme inaccoutumé, la violence souvent insupportable des images assimilables à la technique de reportage, suggèrent à nos sens des réminiscences terribles et bien réelles ; ces mains décharnées qui se tendent vers les humains cloîtrés, qui saisissent avec avidité tout ce qui leur tombe sous les doigts, cette voracité des zombies qui se précipitent comme des bêtes sur les corps inertes des blessés, ces plans atroces des êtres agenouillés, dévorant la part des viscères qu'ils ont réussi à s'approprier au milieu de la curée générale, toutes ces images sont empreintes d'une résonance bien contemporaine.

Enfin, ultime innovation et non des moindres : le traitement profondément original de la fin et son prolongement particulièrement inattendu. Il ne subsistera aucun survivant dans la maison assiégée, le dernier d'entre eux étant abattu à l'heure même de sa délivrance par les vigiles défenseurs de l'ordre et de la société. C'est à cet instant où ces chasseurs promus soudain au rang de sauveurs de l'humanité exécutent leur triste « mission » avec une froideur calculée et une satisfaction interne qui leur permet d'assouvir leur goût du meurtre avec l'apaisement moral du devoir accompli, que se produit dans l'œuvre une inversion des valeurs : tout comme le Robert Neville de *JE SUIS UNE LÉGENDE*, le héros solitaire du film de Romero (et le fait qu'il soit noir accentue encore cette condition de paria), avec sa lucidité, son bon sens, son courage, son abnégation, son humanisme enfin, n'est plus qu'une légende dans un monde déchiré entre les représentants insensibles

III.31.3. *Cinéma 70*, nr 144, mars 1970

et corrompus d'une société décadente et le peuple des éternelles victimes que leur terrible condition ravale au rang de bête féroce (les radiations néfastes issues de Vénus ont été transmises via la fusée envoyée par la terre, ce qui suggère donc que les morts-vivants ne sont que les misérables victimes de l'éternel orgueil humain).

Sous cet angle, *LA NUIT DES MORTS-VIVANTS* est un film fantastique, adulte, transposition symbolique d'une actualité brûlante, à placer au même niveau de satire culturelle, sociale ou idéologique que *PLANÈTE INTERDITE*, *THEM*, 2001 : l'un des brillants jalons d'un genre cinématographique appelé à devenir très prochainement, tout comme la littérature de Science-Fiction, le plus spécifiquement

apte à traduire les préoccupations morales de l'homme du XX^e siècle.

Roland LACOURBE.

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD.

U.S.A. (1968).

Réalisation : George A. Romero.

Scénario : John A. Russo et George A. Romero.

Prises de vues : George A. Romero.
Production : Image Ten Production (Walter Reade Organisation).

Interprétation : Judith O'Dea, Duane Jones, Marilyn Eastman, Karl Hardman, Judith Ridley, Keith Wayne, Russel Streiner, Kyra Schon.

III.32. *Cahiers du Cinéma*, nr 219, avril 1970

avec Mia Farrow, Dustin Hoffman, Michael Tolan, Sunny Griffin.

Après avoir dragué une fille en lui parlant de Godard, comment se débarrasser d'elle le lendemain matin ? Ce beau sujet pouvait donner lieu à un grand film sordide et bargeux, lequel n'est dévigné que par endroits au travers de procédés incroyablement vicillots, par exemple la justification professionnelle des deux protagonistes, qui permet au film de ne jamais être inégal à la tradition de luxe des décors Fox; ou encore le « twist » final du scénario, qui aurait fait honte à Anita Loos quand elle n'avait pas encore vingt ans. Pour montrer la méfiance puis la rancune naître entre le couple improbable formé par Mia Farrow, toujours aussi magnifique, et Dustin Hoffman, à la toujours aussi newyorkaise veulerie, Yates ne trouve pas mieux que d'utiliser la voix intérieure et l'image figée. En effet, il n'était pas question pour lui de traiter le sujet, mais de passer un nouveau test d'admission au sein du cinéma américain : après la violence à l'esbrouffe de *Bullitt*, prouver sa maîtrise dans le second grand mode de ce cinéma, la peinture de la vie quotidienne et des petites gens. Aussi le principe cynique du film se mue en description pointilliste (pas une propriétaire, pas un barman qui manque à l'appel), la mullerie en gentillesse maladroite, la peinture de la médiocrité en médiocrité, dont la référence la plus insistante se trouve du côté de *Marty*. — B. E.

Night of the Living Dead (La Nuit des Morts vivants). Film en noir de George A. Romero, avec Judith O'Dea, Russell Steiner, Duane Jones, Karl Hardman, Keith Wayne.

On n'a pas assez remarqué, parlant du cinéma américain, un goût tenace autant que souterrain pour l'apocalypse. Comme si trop de bonne conscience ne se pouvait reconduire que par l'évocation des horreurs les plus définitives, horreurs qui ne vont pas sans un plaisir certain, comme on le pouvait mieux voir naguère chez DeMille (ou le King de *In Old Chicago*, le VanDyke de *San Francisco*), cinéaste de la catastrophe et de l'accident, thèmes dont la gravité a de quoi impressionner et dont le rendement n'est pas à négliger puisqu'il la photogénie de toute destruction s'ajoutaient les bénéfices secondaires d'une revalorisation des personnages (de ceux, au moins, qui lui survivaient) qui, réduits à l'état de loques, n'en étaient que plus sublimes et plus humains que jamais. Grands accidents naturels mais aussi épreuves amplement méritées par une humanité futile ; il en était ainsi chez DeMille, comme plus tard chez Hitchcock, ou dans ces films de SF à petit budget que rendit soulain possible, vers 1950, l'idée d'une fin atomique, les brusques mutations d'une nature révoltée, devenue aberrante et monstrueuse, l'éradication toujours possible de l'homme, etc. (*Five Them, Body Snatchers*, etc.). Pourtant, là comme ailleurs, l'apocalypse déçoit car les hommes, assez débiles pour la mériter, étaient aussi assez sages pour l'enrayer, lui opposant un front uni d'où, toute différence étant provisoirement tue, un sentiment proprement bouleversant de l'humain se faisait jour. De l'humain en tant que tel, c'est-à-dire en tant que non-monstrueux.

S'il est vrai que Romero entend prendre ses distances par rapport à cette tradition cinématographique, il faut admettre qu'il commence par la respecter, ceci expliquant cela. Aussi le scénario n'a-t-il rien pour surprendre : séquelle imprévue d'une expérience spatiale ratée, les cerveaux des morts les plus récents sont réactivés et les cadavres connaissent un regain de vie dont ils profitent pour se nourrir de chair fraîche. Comme il se doit, la généralité du phénomène est rendue par le choix d'un lieu unique — une maison isolée que les

monstres assiègent toute une nuit et finissent par investir — que seul un poste de télévision relie au monde extérieur. Au sortir d'une nuit agitée, alors que les morts-vivants re-meurent, le héros du film et seul survivant, un noir (Ben), âme et organisateur de la résistance, est pris de loin pour un mort-vivant et abattu. Il n'y aurait là qu'humour noir et dérision si, aux plans suivants, des photos de son cadavre n'occupaient la une des journaux, photos d'un mort-vivant exemplaire.

Voici donc une fin dont le caractère parachuté et facile a peu pour convaincre. Par elle, nous sommes soudain très loin des bons sentiments escomptés et contraints de nous interroger sur le vrai sujet du film qui n'est évidemment pas les morts-vivants, mais bien le racisme. Par elle, semble légitimée une lecture rétrospective du film. Or, une telle lecture, pour peu qu'on la tente, ne trouve à s'appuyer sur rien, ne peut réduire l'hétérogénéité du film, hétérogénéité qui est la force d'un film dont la conclusion sert de réponse à une question qui n'a pas été posée, de dénonciation d'un problème mal posé. Car non seulement, il n'est jamais fait mention dans le film du racisme, mais aux moments des heurts les plus violents entre Ben et Cooper (blanc et ignoble), il est proprement invraisemblable que ce dernier ne se laisse pas aller à des insultes de caractère raciste. Tout se passe au contraire comme si personnages et cinéaste considéraient tout au long du film Ben comme un homme, sans plus, sans que la couleur de sa peau fasse problème une seconde. Le problème est supposé résolu, voire dépassé. Et l'on devine que le spectateur suit aveuglément, ravi de jouir à si peu de frais de sa tolérance et de sa grandeur d'âme. Tout semble permettre une lecture humanisante du film que Romero facilite au maximum avant de la parasiter et de la désigner pour ce qu'elle est : une manière de susciter le monstrueux pour s'éviter de parler des simples différences qui existent entre les hommes, les occulter en les confrontant à une différence aussi énorme qu'imaginable.

On dira que c'est faire trop de crédit à Romero dont le film est par ailleurs, fort maladroitement fuit et joué et parfaitement inefficace quant à la peur, il suffit pour nous que le film, lui, produise ce *rappel à l'ordre*. — S. D.

The Sterile Cuckoo (Pookie). Film d'Alan J. Pakula, avec Liza Minnelli, Wendell Burton, Tim McIntire, Elisabeth Harrower.

On part de ce qui relève en Amérique d'une matière somme toute traditionnelle puisqu'il s'y traite des premières amours, enlèvement et rupture d'un couple de collégiens timides (lui silencieux, elle bruyante). C'est un sujet scabreux, délicat, piégé partout, qui ne pouvait être attractif qu'à condition de tabler (comme, disons *Le Lauréat*) sur les éléments les plus extérieurement comiques (ou dramatiques) de la chose. Or ici c'est tout le contraire, et avec une hardiesse extrême, sans heurts ni peurs, ni agressivité ou timidité, tout est dit de tout le sujet. C'est filmé par Pakula, ex-producteur de Robert Mulligan, et cela nous conduit à nous demander si le talent du second ne devait pas un peu-beaucoup à celui du premier. — M. D.

The Tall T (L'Homme de l'Arizona). Film de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Maureen O'Sullivan, Richard Boone, Arthur Hunnicutt, Skip Homeier, Henry Silva. Voir n° 157 « Entretien avec Budd Boetticher » et prochain numéro.

True Grit (Cent dollars pour un shérif). Film de Henry Hathaway, avec John Wayne, Kim Darby, Glen Campbell, Jeremy Slate.

III.33. *Sight and Sound*, 39 : 2, avril 1970

personal diagnosis of the universal madness, the characters tend to become superficial oddballs, their defensive humour merely the bawdy 'soldiers' talk' that alternates comedy with carnage in more conventional war movies. Not only time—as the camera suggests, sweeping in for our first view of the castle's resplendent lemon and rose turrets—but the film itself is often badly out of joint.

But for all that, many of the falling pieces remain interesting enough to be taken up for a second look. If the film lacks the richness that supplied coherence in the novel, it oddly manages to sustain itself by supplying what the novel deliberately fails to provide. In the latter, the castle itself is nowhere described, it exists almost purely as an idea, its importance simply a matter of the value attached to it by each of its various tenants: the embodiment of a culture and a family tradition for the Maldorais, a treasure-house to the art historian Beckman, and a refuge similar to the brothel of the Red Queen for its enlisted defenders. The castle as a freakish anachronism, a fairy tale survival in the midst of technological global war, is occasionally mentioned, but it is the film that creates an air of enchantment around this strange bastion, a feeling of never-never permanence where the castle grounds and their statues will always be laid out in neat, symmetrical patterns, the tiny snow-covered hedgerows in strict, geometrical whirls, a picturesque image counterpointed in one scene by the endless circles in which Corporal Clearboy, recently enamoured of a captured Volkswagen, is driving his love by the side of the moat. ('Some day, when everything has been destroyed, the world is going to be populated with nothing but Volkswagens.')

In the final scenes of destruction, the film also manages to conjure from the traditional holocaust that has enthusiastically engulfed the screen in any number of specious anti-war statements, images that are both ghastly in the brutality of the destruction and also convey something of the fleeting epic quality with which Eastlake's knight errants perished by the walls of their castle keep. Among the first to die, Lieutenant Amberjack and Corporal Clearboy lie in a shell crater, blasted from the rose gardens, an obstinate hope carrying them back across the moat to the safety of the castle while the enemy drifts, insubstantially but in ever-increasing numbers, out of an awful orange haze in the distance.

RICHARD COMBS

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD

NEW YORK HAS ITS underground cinema. Now a 'middleground' cinema has emerged from Pittsburgh. Two years ago, the Latent Image Corp., offshoot of a Pennsylvania advertising agency, produced its first fiction feature. It cost 125,000 dollars, opened in New York in December 1968 and was dismissed in a few disgusted lines by the critics who deigned to take note of its existence. *Variety*, outraged, opined: 'This film casts serious aspersions on the integrity of its makers, distrib Walter Reade, the film industry as a whole and exhibs who book the pic, as well as raising doubts about the future of the regional cinema movement and the moral health of filmgoers who cheerfully opt for unrelieved sadism . . . amateurism of the first order (*sic*).'

The Night of the Living Dead (Crispin) went generally unremarked in America until last October, when its distributor sent it out again as second feature with *Slaves*. Then word of its excellence began to spread. More than a year after its original release, it picked up favourable reviews in serious journals and appeared on several lists of ten best films of the year. Its director, co-scenarist, cinematographer and editor, George A. Romero, was invited by the Film Department of New York's Museum of Modern Art to present it at a Cineprobe (study session devoted to 'authors' of noteworthy first features). It has grossed a million dollars, causing *Dame Variety* to treat its makers with more respect these days—the paper recently devoted a detailed piece to Latent Image's second feature, now shooting.

The plot cannot possibly be managed in the space allotted here, so in a compact nutshell: it is roughly a baby *Grand Hotel* situation involving a group of people barricaded in a Pennsylvania farmhouse, surrounded by radio-active ghouls (NASA has goofed its Venus space probe and large areas of the United States are tainted) who murder, mutilate and eat all the inhabitants except the leading man, Duane Jones, a black—he is shot down by the police, his 'saviours'.

How can such a tale be worthy of attention? We apply to comedies for chuckles; if you do like horror films, this may well be the most horrifying ever made. Romero was offered a budget for colour; he preferred shooting in black and white; the result is a flat murky ambience which is perfect for the ramshackle American Gothic landscape where the events occur. He eschews comic relief, explanatory scientists, romance, distractions of any sort—all the conventional elements usually tacked on to horror films to relieve tensions and which usually merely dilute interest. Our computerised responses are splendidly jolted when the young lovers (we're sure *they'll* survive) are roasted and devoured with the film barely half over. The main character is black—but not only is the point not

rubbed in—it's not mentioned *once*. After a shock reel in the cemetery for openers, the arrival at the house is followed by a slowly paced sequence of petty haggling, while outside the world is coming to an end. This adagio is vital, buttressing ensuing paroxysms—this film is 96 minutes long and any cuts will impair its admirable architecture.

It is a symphony of psychotic hands—the house is surrounded by endless rows of ghastly grasping insatiable claws which poke through boarded windows and seize victims whose own hands are munched like hand-burgers. (Anyone who has ever lunched at an American drugstore will take these sequences in his stride.)

The climax is a lively *morceau de bravoure*—an unpleasant WASP *paterfamilias* has discovered that his daughter has risen from the dead and is devouring her mother in the cellar. At that very moment, the ghouls finally break through the front door and the ingenue is seized by her own brother, from whom she had been separated since the first reel. He is now a drooling ghoul. The American family is really in trouble.

Perhaps the secret of our involvement in this grainy *Grand Guignol* is to be found in a recent interview with Romero. He states: 'Most of the people were actually from the small town we shot in . . . we had quite a bit of co-operation from people here in the city—the police and city fathers . . . happy to have guns in their hands.'

Who are these ghouls, who are these saviours, all of them so horrifying, so convincing, who mow down, defoliate and gobble up everything in their path? In the film a local TV station sends out a warning message: 'The ghouls are ordinary people . . . but in a kind of trance.' (Indeed, some of them are just little old ladies in tennis shoes and runny make-up.) Many of these ordinary people, in all the trance-like security of their 'silent majority' can be seen these days, afternoons at 2.30 and evenings at 8, clutching hard tickets and cramming their popcorn in front of a large Broadway screen where Fox's *Patton* is doing landoffice business.

ELLIOTT STEIN

III.34.1. *The New York Times*, 5 juillet 1970

Getting Beyond Myra and The Valley of the Junk

By VINCENT CANBY

IF one is prepared to commit oneself totally, it's possible, I think, to present rather persuasive arguments on behalf of the value of various junk movies. In the current issue of *Sight and Sound*, Elliott Stein has written a most persuasive piece about a spare, uncluttered, but really silly American horror film, "The Night of The Living Dead," in which he warns that any cutting of the 96-minute running time "will impair its admirable architecture." One's sensibility eventually develops a system of what might be called indecent plausibilities (as opposed to decent ambiguities, even though ambiguities aren't necessarily opposed to plausibilities, if you know what I mean) by which not only the architecture but also the plumbing of junk movies can be evaluated. Some are good, some aren't.

This sort of commitment is not to be entered into casually. It requires the resolute denial of all suspicions that the watching of any movie isn't the single most rewarding activity in the world today, as well as the banishment of all private thoughts about Vietnam, sex, Golda Meir, the dentist, Black Panthers, Leonard Lyons, parking tickets, comets, Kingman Brewster, laundry, overtaxed electrical circuits, weather, hurt feelings, Agnew, hangnails, Pat Nixon in Peru, hunger, the Mets, booze, swimming, Dinesh Singh, aphids, money and the seven danger signals of cancer.

Sometimes I'm prepared to make this commitment, as with Russ Meyer's "Beyond The Valley of The Dolls" (for a little while, anyway); more frequently, as with Michael Sarne's "Myra Breckinridge," I'm not. The most annoying thing about junk movies is the way they have of usurping attention that should be focused on better movies, like Don Siegel's "Two Mules for Sister Sara," which I saw last week sandwiched

between the Meyer film and "Myra Breckinridge."

"Two Mules for Sister Sara," at the Cinerama Theater, is a lovely, funny and satisfying film that succeeds as surface adventure while quietly reminding us of Hollywood's heritage as the world's greatest dream factory. It stars Clint Eastwood as a tight-lipped, un-sentimental American mercenary, wandering around Mexico during the short reign of Maximilian, and Shirley MacLaine as the very eccentric nun whom he teams up with to defend the cause of Juarez, played off-screen by the late Paul Muni with the sort of grandeur that would not be appropriate on—certainly not with all of the low comedy, the brutality. (Continued on Page 20)

III.34.1. *The New York Times*, 5 juillet 1970

Continued From Page 1

the demolition of bridges, the rapes and the final revelation of the true character of the nun.

"Two Mules for Sister Sara" is a very good, conventional genre film that can stand analysis. "Myra Breckinridge," now at the Criterion and Loew's Tower East Theaters, is a junk film that can't. However, I'm sure there are minds at work (maybe even Jack Valenti's) at this very moment creating complex rationales for it. (Valenti, the president of the Motion Picture Association of America, is the film critic who issued his review of "Myra" in the form of a press release: "I personally found the film a very funny spoof," it was announced today.)

"Myra Breckinridge" is not really bad enough to be worth seeing but it has a certain, dim historical significance. Here is the perfect example of what can happen when a studio buys a novel before it decides whether it can, or even wants to, make it. The movie, as a result, is a succession of desperate compromises. Instead of casting a single actor, or actress, as the Myron-Myra, transsexualized protagonist, they have made it into two roles, on the assumption, I guess, that one performer would have to be a drag at least part of the time. Raquel Welch, the actress, plays Myra, and Rex Reed, the writer, plays Myron, her altered ego. The story still has to do with Myra's efforts to blackmail her Uncle Buck Loner (John Huston) into handing over her rightful inheritance (half of Buck's Hollywood acting academy), and with Myra's personal campaign to destroy "the last vestigial traces of traditional manhood from the race" and thus create a truly polymorphous society. The movie has to do with it, but that's about all. The novel was a reasonable, dirty, witty and straightforward satire of movies, pornographic novels, and earnest movie critics.

"Myra Breckinridge," the film, satirizes nothing except, perhaps, the desperate lengths to which today's moviemakers will go to try to be different and dirty.

Mostly, however, the movie

is just a series of disconnected jokes and personal appearances that have no particular point. Top billing goes to Mae West, or somebody impersonating Mae West, as Letitia Van Allen, the insatiable Hollywood talent scout. Miss West, now close to 80, has the figure of a cinched-in penguin and a face made of pink-and-white plaster in which little holes have been left for her eyes and mouth. Indeed, when the camera came in for a close-up, I was reminded of the scene in "Catch-22," the novel, when the soldiers in the hospital suspect that there is nobody inside the always silent, completely bandaged figure of the flyer lying on one of the ward beds. I'm not at all sure Mae West is really in "Myra Breckinridge."

Not that that is making much difference to the audiences attracted to the film. It's a curious irony that Miss West, who reportedly wrote her own lines, spends a good deal of the time lamenting the gay population explosion, the very same explosion that has provided her with something approximating an audience today.

The most unpleasant thing about "Myra Breckinridge" is the indiscriminate use that Michael Sarne, the director, has made of clips from old 20th Century-Fox films. Infrequently they are used to satirize the kind of intelligence that would write "Parker Tyler and The Films of The Forties; or, The Transcendental Phenomenon." More often they are used to make dumb comments on the dumb narrative. Featured in the clips are such people as Alice Faye, John Payne, Loretta Young, Laurel and Hardy, Shirley Temple and Tyrone Power, but because "Myra Breckinridge" itself is so inane, the old movies begin to look as significant as Myra says they are.

"Myra Breckinridge" has no discernible architecture, but it does have plenty of rude plumbing, including a most peculiar scene in which Myra apparently commits fellatio with Myron, which is, I suppose, a narcissist's dream. There is not much one can say about the performances except to report the names of some of the people in the cast, which I've already done. Rex Reed, unfortunately, was not allowed to write his own lines. If he had, it might be possible to say that this movie debut brought forth something more than just another pretty face.

III.34.3. *The New York Times*, 5 juillet 1970

Russ Meyer's "Beyond The Valley of The Dolls," the attraction at the Penthouse and Cinema Rendezvous Theaters, is a junk movie with architecture and plumbing and pretty faces, legs, backs, breasts, elbows and napes of necks. It's possible to take Meyer seriously, though it requires some effort. He's a Hollywood primitive, aesthetically speaking, who, for the last 10 years, on budgets that are miniscule by major movie standards, has been turning out a succession of nudie and nudie-sex-and-violence movies that have been extremely successful. Meyer's formula is to reduce every narrative to its essentials: when boy meets girl, he goes to bed with her (and probably regrets it later, but off-screen); when men fight over women, they don't spar around, they shoot each other in the guts. Meyer frequently tacks onto his films little morals about the terrifying wages of sin, which are, quite frequently, death. Meyer knows that a guy doesn't fool around with Mom without taking risks, but he also knows that his audience knows that death is a perfectly harmless ingredient of fantasy. Meyer makes the sort of movies that Harold Robbins, Rona Jaffe and Jacqueline Susann think they write as novels—technically fine, self-contained like fairy tales, and appealing because they are so intensely blunt.

"Beyond The Valley of The Dolls" is Meyer going ape on his first \$1.5-million budget. It's not a sequel to the Jacqueline Susann novel. As a title card says: "It deals, like 'Valley of The Dolls,' with the oft-times nightmare world of show business, but in a different time and context." The screenplay, by Roger Ebert, the Chicago film critic and Meyer-watcher, concerns the oft-times nightmare world of pop music in Los Angeles, of beautiful girls who lose sight of the fact that "all men are brothers," of a series of events that wind up in mass murder, which, in turn, leads to the miraculous recovery of a paraplegic rock

III.34.4. *The New York Times*, 5 juillet 1970

impresario ("The act of death," intones Meyer's narrator, "has caused another life to be reborn").

Before lives get to be reborn, however, Meyer has had a wonderful time showing us various ways in which lives can be collapsed; one young man gets his head chopped off; a lovely girl has her brains blown out when she commits fellatio with a revolver, and a couple of others are simply shot, one full in the face. All of this is presented as middle-class camp, which is great if you want to make fun of movies. I don't, particularly. There are too many good movies one could be seeing, and too many legitimate ambiguities to be resolved, to waste time worrying whether one should laugh or cry over junk films.

★

"Beyond The Valley of The Dolls" is not a stupid movie. Like so much pop culture, it is so knowing, so self-satisfied and so clever that it just may succeed as both junk and cult, depending on the individual sensibility brought into the theater. I found it disorienting, in a not very stimulating way, and a little like the experience I had a couple of weeks ago when I turned on the television set in the middle of what I took to be one of those Heart Association ("It's a matter of

life and breath") anti-smoking messages. A handsome young man was shown in a montage of smoke-filled ecstasy, at the office, in the park, at the seashore, kissing his girl (also a chain smoker), in a 60-second paean to the pleasures of emphysema. Imagine my surprise when it turned out to be a Kent commercial. I was so upset I didn't light up another Kent for almost 18 minutes.

III.35.1. *Positif*, nr 119, septembre 1970

1968 : the night of the living dead, ou la photogénie de l'anthropophagie

Un cimetière en pleine campagne, une jeune fille blonde et pâle qui croit au surnaturel et son frère qui n'y croit pas : quoi de plus « classique » pour commencer un film fantastique ? La jeune fille (pas très belle) est chrétienne (bigote même), et toujours prête pour cette raison à accepter ce qui n'est pas dans les normes scientifiques ; son frère le persifleur, est agnostique.

Par un réflexe conditionné commun à tous les amateurs de films fantastiques, on se surprend à imaginer la suite : le surnaturel fera irruption, la jeune fille qui s'y attend s'appuiera sur la religion pour le combattre et le frère apprendra que tout est possible, que son matérialisme ne tenait pas compte des forces aussi bien obscures que lumineuses.

Eh bien, pas du tout ! Certes l'inattendu ne tarde pas à faire son apparition sous la forme d'un vagabond assez inquiétant, très pâle, marchant comme un automate, qui attaque les deux jeunes gens. Mais, très vite, nous saurons qu'il ne s'agit pas de surnaturel. Ce monstre, car il en est un, est dû à la « folie des hommes » qui, voulant conquérir les étoiles, ont « réveillé » tous les morts récents. Nous sommes dans le domaine du « possible » et s'il faut coûte que coûte mettre des étiquettes, ce film de terreur n'est pas fantastique, mais de science-fiction. La technique cinématographique dédaigne d'ailleurs tous les artifices de l'insolite (flous, fumigènes, etc...), et suit une démarche naturaliste. Tout est « réel » et, dans la réalité, tout est possible.

Contrairement à notre attente, la jeune fille réagit mal devant l'inattendu : elle est désarmée, paralysée... Sa religion, sa foi ne lui servent à rien : ces armes n'étaient que du vent. Son frère, lui, est purement et simplement tué.

Dans la maison isolée, bientôt assiégée par les morts-vivants, la triste héroïne ne sera qu'un poids mort, incapable de la moindre initiative, ne faisant même pas appel à son dieu. A-t-elle compris qu'il n'est qu'une image et que la réalité est autrement riche en joies et terreurs ?

D'autres personnes trouvent un refuge précaire dans cette maison : deux couples, une petite fille et un jeune homme. Un Monsieur que la société qualifie d'hono-

49

nable, et sa femme, pauvre bourgeoise liée à ce monstre de bon sens et d'égoïsme, forment le premier couple. Leur petite fille a été blessée par un des monstres.

Le second couple est jeune : des amoureux, presque des gosses. D'abord impressionnés par l'autorité du « bourgeois », ils se détacheront très vite de lui. Ils ne sont pas encore « pourris ». Ils mourront ensemble, leur amour étant plus fort que la peur de la mort.

III.35.2. Positif, nr 119, septembre 1970

Le jeune homme, enfin, est sain, intelligent et tient à la vie. Faut-il ajouter qu'il est noir ? C'est lui, qui, dépassant la panique du bourgeois, prendra tout naturellement l'initiative et tentera jusqu'au bout de faire face aux monstres.

Pendant que ceux-ci errent à la recherche de chair fraîche, car ils se nourrissent des cadavres de leurs victimes, la société organise sa défense et bientôt son offensive. Certes les militaires nient l'évidence : à savoir que leur expansion, camouflée sous des oripeaux scientifiques, est la cause de ce désastre, mais les habitués « chasseurs » sont de nouveau en piste. Eux, les lyncheurs, les pourchasseurs de sorcières : flics, magistrats, journalistes, « honnêtes citoyens » se défoulent en tirant sur les monstres qu'ils ont fait naître. Ils sont comblés : c'est moins dangereux qu'au Vietnam et tout aussi exaltant.

Parmi ces monstres des deux bords, seuls le jeune couple et le noir semblent « humains ». Bientôt, le couple tué par les morts-vivants, le noir reste seul face au monde.

Il doit d'abord tuer de sang-froid l'horrible bourgeois qui, poussé par la peur, est prêt à toutes les lâchetés. L'horreur venue du dehors s'introduit dans la maison,

50

la contamination se généralise : la petite fille tue sa mère et mange son père, la chrétienne se laisse tuer.

Au petit matin, la horde des lyncheurs qui nettoie la région, tire sur le noir et le tue : on ne fait pas de différence entre les gibiers, on ne prend pas de risque : on tue.

Sous le couvert d'un film d'horreur, il s'agit d'un film politique qui se cache d'ailleurs bien mal. Car l'horreur n'a rien ici de « poétique », elle est atroce, elle se détruit elle-même, elle ne procure pas le délicieux chatouillement qui rassure tous les faux esthètes masochistes. L'anthropophagie est certes photogénique, mais ici, elle n'est pas brouillée par le flou de l'idéalisation. C'est cela : le film n'est pas idéaliste. La description réaliste d'une possible réalité, devenant révélateur de la réalité quotidienne, est terrifiante dans son efficacité. Si rien n'est dit, encore moins souligné, tout **existe**. Un seul exemple, le jeune homme est noir, mais il n'est jamais fait mention de cette « particularité ». Même lorsque le bourgeois le couvre d'injures, le terme de « nègre » n'est pas employé.

Ce film surprenant m'oblige à poser une question : qui est son réalisateur (et co-scénariste), M. Romero ? On dit que le film lui a échappé, que les intentions sont apportées par les spectateurs. Possible. Il est des cas étranges dans le cinématographe...

Le noir et blanc, l'écran normal, un tout petit budget, cela suffit parfois pour que le miracle s'accomplisse. Ce film enrichissant, extraordinaire, ce long cri de haine, nous fait mieux ressentir la pauvreté de certaines « grandes machines » bourrées de génie à l'esbrouffe.

A. K.

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD (La Nuit des Morts Vivants). U.S.A., 1968, 90 min. Réal. : George A. Romero. Scén. : John A. Russo. Dir. photo : George A. Romero. Son : Gary Streiner. Effets spéciaux : Regis Survinski et Tony Pantanello. Interpr. : Judith O'Dea (Barbara), Russel (Judy), Marilyn Eastman (Helen), Kyra Schon (Karen). Production : Russel Streiner et Karl Hardman (ud), Marilyn Eastman (Helen), Kyra Schon (Karen). Production : Russel Streiner et Karl Hardman pour Image Ten Prod. et Walter Reade Org. Distribution : Etoile distrib.

III.36. *Image et Son*, nr spécial 241-242, septembre-octobre 1970

NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS

EASTMANCOLOR

ORIGINE : France. Année : 1968. Durée : 1 h 30.

PRODUCTEUR : Sofracima.

REALISATEUR : Georges Dumoulin.

AUTEUR : Scénario : Catherine Varlin. Adaptation : C. Varlin et Georges Dumoulin. Dialogues : C. Varlin.

IMAGES : Alain Derobe.

MUSIQUE : Michel Sendrez.

INTERPRETES : Richard Leduc, Marie-France Pisier, Siegfried Rauch, Jacques Higelin, Sylvain Joubert, Georges Claisse, Serge Rousseau, Vania Vilers, Jean-Pierre Ducos, Georges Beller, Henri Dans, Jacques Masson.

PRESENTATION : Festival de Locarno 1969.

RESUME SUCCINCT :

A la fin du printemps 1944, dans un maquis de la forêt de la Woivre, arrivent un jour quatre déserteurs allemands conduits par un lieutenant. Ils sont las de la guerre et ont décidé de désertir. Une jeune fille, Lise, tombe amoureuse du lieutenant allemand. Alors que le maquis doit faire face à l'attaque de la Wehrmacht, les déserteurs sont tués.

VALEUR :

Un film de plus sur la période de la résistance des maquisards à la fin de la seconde guerre mondiale. Mais cette fois, la scénariste Catherine Varlin a choisi d'en faire une épopée somme toute agréable, ce qui fait que l'on a droit à de belles images de forêt, à une attaque d'un convoi allemand forte en couleur et à des gros plans nostalgiques du visage maquillé de Marie-France Pisier. Les acteurs jouent correctement, le divertissement est agréable à l'œil. Malgré cela, ou à cause de cela, le résultat reste peu convaincant.

**

J.-P. S.

LA NUIT DES MORTS VIVANTS

(The night of the living dead)

ORIGINE : U.S.A. Année : 1968. Durée : 1 h 30. V.O.

PRODUCTEURS : Image Ten Prod. - Walter Reade Organization.

DISTRIBUTION : Etoile Distribution.

REALISATEUR : George A. Romero.

AUTEUR : scénario : John A. Russo.

SON : Garry Streiner.

EFFETS SPECIAUX : Régis Šurviški et Tony Pantanello.

IMAGES : George A. Romero.

INTERPRETES : Judith O'Dea (Barbara), Russel Streiner (Johnny), Duane Jones (Ben), Karl Hardman (Harry), Keth Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Marilyn Eastman (Helen), Kyra Schon (Karen).

SORTIE EN FRANCE : 21 Janvier 1970.

RESUME SUCCINCT :

Une extraordinaire mutation due aux expériences atomiques fait se relever les morts qui sortent des cimetières pour dévorer les vivants. Barbara voit son fiancé tué par les monstres. Poursuivie, elle se réfugie dans une maison isolée où elle se barricade en compagnie de cinq personnes dont un jeune Noir courageux et actif. Toute la nuit, ils subissent les assauts des morts vivants : toute personne blessée ou tuée devient à son tour un monstre. A l'aube, le jeune Noir reste seul survivant : il sera tué par erreur par les milices qui pourchassent les morts vivants.

VALEUR :

La nuit des morts vivants fait partie de ces films de terreur fabriqués en série « économique » aux Etats-Unis. La faiblesse des moyens est évidente et fait souvent penser aux feuilletons de télé : un décor unique, aucune vedette connue, des maquillages grossiers sont autant d'éléments qui pourraient jouer contre l'entreprise : la réussite n'en est que plus évidente : le spectateur est littéralement emporté par un torrent d'angoisse, étouffé par une ambiance ultra-morbide, agressé par des scènes d'une violence chirurgicale à couper le souffle (ou l'appétit) : jamais, sauf dans « 2.000 maniaques » (toujours interdit) nous n'avions pu assister à un spectacle d'une telle cruauté. Fortement déconseillé aux âmes sensibles et aux esthètes ricaneurs, ce petit film très efficace ravira les amateurs de cinéma bis et d'émotions fortes.

J. Z.

**



OBJECTIF : VERITE

(Medium cool)

EASTMANCOLOR

ORIGINE : U.S.A. Année : 1968. Durée : 1 h 50. V.O.

PRODUCTEUR : Tulle Friedman.

III.37. Films & Filming, décembre 1970

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD

Directed by George A. Romero. Produced by Russell Streiner and Karl Hardman. Screenplay by John A. Russo. Director of photography, George A. Romero. Editor, Latend Image Inc. An Image Ten production, distributed by Crispin Films. American. Cert X. 96 mins.

Barbara, JUDITH O'DEA; Johnny, RUSSELL STREINER; Ben, DUANE JONES; Harry Cooper, KARL HARDMAN; Tom, KEITH WAYNE; Judy, JUDITH RIDLEY; Helen Cooper, MARILYN EASTMAN; Karen, KYRA SCHON; and BILL HEINZMAN, CHARLES CRAIG, FRANK DOAK, GEORGE KOSANA.

MADE IN AMERICA some two years ago, where, after a rather unfavourable start, it has now received the justified acclaim of the more serious critics as well as grossing a very healthy profit. Its future in this country as a film worthy of recognition lies in the balance as a result of very limited exhibition. But now, with a showing at one of London's more progressive cinemas, the likelihood of it slipping into the archives unnoticed is delayed. The film has many ingredients and similar plot to many standard horror films, but here all similarities end. Many such films have been made on low budgets, excusing themselves on this account and gratefully riding the merciful wave of high camp. Romero has made this film on a lower than low budget, mixed the ingredients well, and his cake has well and truly proved itself in the eating. The pace is sharp and the tension unrelentless, and

the standard technique of introducing calmer moments to sooth the nervous system has produced all the desired effects. We are made to endure for longer than is normal, the ordeal of its nightmarish sequences, but these superbly sustained moments never weaken. Courage has abounded in the making of this film, and the risks have yielded high dividends.

Within the first five minutes, we are hurled headlong into the nightmare, and it is only after some twenty minutes that we are able to adjust to any kind of normality. The film is also kind to us; we are spared a dreary prologue which could have been used to explain a NASA mishap which results in a Venus bound explorer satellite returning to earth carrying with it a dose of high level radiation strong enough to reactivate the brain cells of the dead! Instead, only a car radio suffices to indicate that something is amiss with the elements as Johnny and Barbara visit their father's grave.

Johnny is the first victim of the ravaging ghoul who greets them in the churchyard. Barbara escapes to a deserted farmhouse and is later joined by Ben who makes a brave stand against the increasing number of ghouls who linger with menace outside. Later, the Cooper family with young and in-loves, Tom and Judy, emerge

from their hiding place in the cellar and help survive the siege.

The storyline sounds familiar, but there are some surprises; when Tom and Judy die, trying to escape we lose the first of our protagonists and realise that anything can happen. Lucid characterisation has given an accurate rendering of peoples reaction within a given situation, all of which is enhanced by the power struggle between Ben and Cooper which undermines the ever-weakening morale. Humanity eventually wins the day. 'Kill the brain, and you kill the ghoul' is the simple solution. Following a final onslaught from the ghouls, Ben sits alone waiting for help to arrive, but his salvation, like that of the others, is to be an eternal one.

Having taken his film to a higher level than most of its kind, and having explored a few, hitherto, rarely touched territories pertaining to this subject, Romero makes a strong case for the value of the horror film as a suitable vehicle for sound dramatic expression. The film successfully achieves the sought after heights of artistic integrity without carrying the burden of pretence, and completely satisfies all the demands made upon it within the narrow limits of its production. Enthusiasm for both subject and medium has clearly revealed itself; the black and white photography, used as a deliberate preference to colour, has, as well as contributing to the film's essential atmosphere and endowing it with realism, the visual qualities reminiscent of some of the earlier monster pics

made around the mid-fifties. This comparison is by no means defamatory, instead, it tends to compliment the genre of the horror film.

The film is modest in its intentions, but manages to go deep without pursuing a course of either warnings or messages, it only waves a flag for the cult it embodies. Its title does little to draw attention to itself as it does not distinguish enough from others of its type. But like so many other films of today which are worthy of attention, it will stand a chance if you see it and pass the word around.

RICHARD WEAVER

III.38. *The Washington Post*, 18 mars 1971

Film
'Night Of Living Dead'

By *Kenneth Turan*

"The Night of the Living Dead," a gruesome nightmare of a picture that has found a surprising amount of favor in high places, will be showing Friday and Saturday at the Circle Theater. Don't bring the kiddies.

A staggering 90 minutes of unrelieved horror, a literal orgy of ghoulish doings and graphic cannibalism, "Living Dead" is playing on the bottom half of a bill with "Honeymoon Killers," another little gem of the perverse, making for an evening guaranteed to wipe the smiles off anyone's face.

The first feature film to be shot in its entirety in Pittsburgh, of all places, "Living Dead" was made for \$125,000 in 1968 as a first feature by director, co-scenarist, cinematographer and editor George Romero.

The film opened to horrified notices, *Variety* claiming, "It raises doubts about the moral health of filmmakers who cheerfully opt for unrelieved sadism." Relegated to the bottom third of horror film triple-bills at drive-ins, it began to find advocates anyway.

As the word-of-mouth about the film spread from one overwhelmed viewer to another, Latent Image Corp., the production company, suddenly found itself with a film that has grossed more than a million dollars and garnered an invitation for Romero to speak at the Museum of Modern Art in New York as the creator of a noteworthy first feature.

And to top it all off, *Sight and Sound*, the snobbish English film quarterly that usually devotes its space to exegeses on Godard, Chabrol and Walerian Borowczyk, found the space to talk about the film like it was the greatest thing since popcorn.

The object of all this uproar is one of those determined little jobs that gets you so completely in its grip



"Mindless attackers who move in trance-like inexorability, onward and onward..."

that it is a positive shock to walk out of the theater and discover people walking around as if nothing special had happened.

Shot in a grainy, glary black-and-white, it starts (where else) in a cemetery, where a young man teases his sister about her fear of the dead. "They're coming to get you," he says, mimicking Boris Karloff, and pointing to an approaching old man. Just as the sister is about to apologize for her brother's joke, the old codger grabs

her by the neck and starts throttling away.

The brother is killed trying to help; the girl runs to their car, which will not start, the old man following stiff-legged, *impassive*, pounding on the window. The girl runs to an abandoned house, only to find a decayed corpse waiting on the stairs. Before we know it, the place is surrounded by these things. And all this in just about the first 10 minutes.

Other people join the girl,

bicker as to the best way to cope with the mindless attackers, who move in trance-like inexorability, onward and onward, groping through doors, moaning, looking only to kill.

A radio bulletin calls it "mass murder by a virtual army of unidentified assassins," but who and what they really are is best discovered as those in the film do, bit by bit and with increasing low-key horror.

Though it hurts to say so, there appears to be a layer

of socio-political allegory to the film, an uprising by monsters who "look like ordinary people," and scenes of equally repulsive vigilante bands set to destroy them seemingly have "silent majority" written all over.

There is also the obvious debt to "Invasion of the Body Snatchers," but none of this really matters. You get what you pay for in "The Night of the Living Dead," a horror film that has the power to literally horrify. How sweet it is.

SHOW TIMES

STAGE	UNIVERSITY THEATER		
ARENA STAGE—"Pueblo," 8.	AMERICAN UNIVERSITY—"The Rimers of Eldrich," 8:30.	1, 4:40, 8:30, 12:05.	"No Way to Treat a Lady," 1:50, 4:30, 10:11.
ARENA'S KRUEGER—"Beckett," 8.	NATIONAL—"State," 7:30.	DUPONT—"Investigation of A Citizen Above Suspect," 8 & 10.	11:40, 1:15, 3:50, 7:25, 10:15.
NATIONAL—"State," 7:30.	HARTKE THEATRE (Catholic Univ.)—"Conversations," 8:30.	EMBASSY—"The Owl and the Pussycat," 2:05, 3:55, 5:50, 7:50, 9:50.	OUTER CIRCLE II—"The Rise of Louis XIV," 1:15, 3, 4:45, 4:50, 8:10, 9:45.
THEATRE LOBBY—"Waltz of the Toreadors," 8:30.	FILMS	FINE ARTS—"The Confession," 5, 7:20, 9:40.	PALACE—"Sexual Freedom in Sweden," noon, 1:25, 2:50.
WASHINGTON THEATER CLUB AT L STREET—"Nap and the Rock," 3, 8.	AMERICAN FILM INSTITUTE—"Society," 8.	GEORGETOWN—"I Love My Wife," 7, 4, 8, 10.	PENN—"History of the Blue Movie," noon, 2:30, 4:50, 7:10, 9:30.
WASHINGTON PUPPET THEATRE—"Peter and the Wolf," 10:30 a.m., 12:30 p.m.	APEX—"The Statue," 8:45, 9:20, 9:55, 6:45, 8:20, 9:55.	INNER CIRCLE—"The Trial," 1, 4:30, 8:05, 11:45.	PLAYHOUSE—"Sexually Liberated Female," 12:45, 2:05, 3:25, 4:45, 8:05, 7:25, 8:45, 10.
DINNER THEATER	AVALON I—"Midnight Cowboy," 7:30, 9:40.	JANUS I—"The Wild Child," 1:45, 3:15, 4:45, 6:15, 7:45, 9:15, 10:45.	PLAZA—"Relations," noon, 1:40, 3:20, 5, 8:40, 8:20, 10.
BURN BEAR—"The King and I," dinner 7:15, show 8:30.	AVALON II—"Drama of Jealousy," 8:30, 10:10.	JANUS II—"Warren in Love," 1:15, 3:30, 5:45, 8, 10:15.	REPUBLIC—"He and She," 3:30, 5, 7:15, 10:15.
CHARCOAL HEARTH—"Dark," "Run II Up the Flagpole..." resumes Fri., 8:30.	BIOGRAPH—"Little Fauss and Big Halsy," 5:30, 8:55.	KEY—"Little Murders," 3, 4, 8, 10, 4:30, 4:40, 8:30, 11.	UPDOWN—"My Fair Lady," 8:30.
GARLAND (Columbia)—"Come Live With Me," dinner 7, show 8:30.	CEBERUS I—"Five Easy Pieces," 6:50, 8:35, 10:20.	LINCOLN—"All-Frazier Fight film," 2:20, 4:30, 4:40, 8:30, 11.	WARNER—"Beyond Love and Evil," 1:10, 2:55, 4:40, 8:20, 1:05, 7:50.
HIDEAWAY (Camp Speg.)—"Dark," "Star Spangled Girl," resumes Fri., 7:15.	CEBERUS II—"Little Big Man," 5:50, 8:15.		
LONGWORTH (Artisan)—"Guys and Dolls," dinner 7, show 8:30.	CEBERUS III—"Little Big Man," 7, 9:25.		
MARLBOROUGH—"Dark," "Natalie Needs A Nighty" resumes Fri., 7:15.	CINEMA—"Love Story," 1, 2:40, 4:35, 6:25, 8:15, 10.		
VILLA ROSA—"Cactus Flower," dinner 7, show 8:30.	CIRCLE—"The Assassination Bureau," 1, 4:40, 8:30, 12:05, 3:35, 5:05, 7:15, 9:25.		

62
DAILY NEWS, FRIDAY, MAY 7, 1971

Rex Reed N.Y.

Newest Splurge of Bone-Chillers Is Gravely Dug by Horror Fans

If it's true that troubled art is born out of troubled times, no wonder the movies are preoccupied with blood and viscera. And no wonder horror films are enjoying a popular revival. I've always loved them; sometimes I set my alarm clock for 3 a.m. just to watch the creeping terrors of *The Spider Woman Strikes Back* or *Werewolf of London*. They're better in the winter, when you can turn up the electric blanket to 5 and wonder nervously if all the doors are locked, but horror is an emotional luxury any time of the year, which somewhat explains the recent wave of blood-curlers.

We've already had *The Conqueror Worm*, *The Blood on Satan's Claw*, *The House That Dripped Blood* and *The Beast in the Cellar*. And in the something-to-look-forward-to department, there's *The Return of Count Yorga*, *The Incredible Two-Headed Transplant*, *The Brotherhood of Satan*, *YOG—Monster From Space*, *The House That Screamed* (latest in the lesbian horror tradition, in which pretty girls get their appendages dismembered in an evil boarding school), *Doctor Phibes* (a new "mad doctor" movie in the jubilant tradition of Lugosi-Karloff, in which Vincent Price seeks revenge on the doctors who killed his wife by torturing them with the 10 plagues God



Scene from "The Night of the Living Dead"

used in the Bible, figuring, I guess, if it's good enough for God, it's good enough for American-International) and a new version of *Murders in the Rue Morgue* with Jason Robards. At least one of these bone-chillers is using an ad campaign announcing "Love means never having to say you're ugly!"

There are all kinds of horror movies to suit all sorts of bizarre tastes. A movie can be scary because its phantoms are unseen on the screen but very much alive in the form of some sort of psychosis inside the human brain (who could forget the "force of id" in *Forbidden Planet* or Julie Harris' face when the chains rattled at the seance in *The Haunting?*) or it can fill the heart with ice water when real people face torture or death at the hands of forces beyond their control (I remember the dread I felt when Martin Balsam started up the stairs, or when Janet Leigh stepped into the shower, in *Psycho*).

III.39.2. *New York Daily News*, 7 mai 1971

The trouble with Dracula and all of his fanged predecessors has always been his total satanism, a demonic will for destruction that seems so obvious to everyone except his victims that when they succumb or forget to wear garlic to bed they seem stupid and uninteresting. (Why, I've always wondered, didn't they move to a hotel?) And the problem with Frankenstein is that too many people tried to make him lovable. The best horror movies are the ones in which, as Renata Adler has pointed out, everyday people face death at the hands of someone (a person, a monster, a world, or oneself) or even some thing (a computer, perhaps, or a laser beam) gone insane. One of the best examples of this kind of quintessential horror occurs in a low-budget, rather crudely made picture called *The Night of the Living Dead*, which is being revived by public demand tonight and Saturday at midnight at the Waverly Theater in Greenwich Village.

I first saw *The Night of the Living Dead* on a reviewer's holiday, quite by accident, when it played the bottom half of a double bill on 42d St. I have long forgotten the film I braved the even scarier perils of Times Square to see, but I still remember vividly *The Night of the Living Dead* as a picture that spooked the living daylights out of me. Because of some rather vague nuclear disturbance, corpses come to life in graveyards and morgues and terrorize a rural community in Pennsylvania until everybody is paralyzed with hysteria. At the beginning, a girl and her brother are visiting a cemetery when a slimy creature suddenly appears on the horizon and slaughters the boy. The girl locks herself in the car, but the car keys are missing. The scene is mounted in such an energetic way that the camera becomes the victim and, naturally, so does the spectator. The thing pursues the girl until she hides in an abandoned house with a half-eaten corpse and six other fugitives. The film moves with nerve-shattering suspense through their defense against the attacking zombies with a sinister build of tension and detail, intercut with closeups of flesh-eating ghouls munching human entrails, as one by one, the inhabitants of the old house turn into monsters themselves.

At the end, the only survivor is the black hero, who escapes just in time to be shot down by the sheriff in a moment of mob panic. The effect is supposed to be irony, but the idea of a black man dying at the hands of his saviors assumes sociological pretensions I found clumsy and totally unnecessary to the film's general state of entertaining fright. Still, it's a movie that really does work, in the way the old Val Lewton epics worked, by pulling the viewer into the film itself. There is an interesting history to *The Night of the Living Dead*: it was made for only \$70,000 by a 28-year-old director named George Romero in 1968, using local talent from the Pittsburgh area. It has since been translated into 25 languages (a stolen print recently turned up in Okinawa with Japanese dubbing) and has grossed more than \$3 million. In Paris alone, it played to packed houses for 21 weeks. So if you want to see what turns a B movie into a classic with an international cult following, don't miss *The Night of the Living Dead*. It has flaws, but it is unthinkable for anyone seriously interested in horror movies not to see it.

Page Twenty Two

Scenes

MOST HORROR MOVIES I've seen inspire hilarity more than fright. Florid atmospheric clichés, uncalled-for eye-rolling on the part of monsters, and erratic, almost incidental plot development complicated by sentimental side-plots often give these films a campy character that precludes the chilling creep of dread.

One vivid exception is "The Night of the Living Dead," a low-budget sleeper that's fast becoming a word-of-mouth classic. It's currently playing at the Waverly every Friday and Saturday at midnight. As the film opens, the obligatory guffaws and verbal macho-tactics start up, but they give way almost immediately to an uneasy silence as genuinely frightened people begin screaming and pleading with the mockers to shut up. Soon, almost everyone watching the film is terrified: the fright builds so quickly because, unlike most horror films, this one is totally unrelieved by those "human interest" themes that are meant to augment tension but usually just dilute the tale's terror. By the time the real action of the film is under way, most of the all-adult, typically Village sophisticated audience was shrieking and groaning. Many people hid their

heads in their hands and refused to do more than glance furtively at the screen. Only occasional bursts of nervous laughter marred the mood and diverted the dread. The state of shock continued right through to the surprise ending.

What gives this film its power over the audience seems to be a combination of incredibly graphic grisliness, the grim realism of the locale, and the ultimate plausibility of the characters, a humdrum lot of Pittsburgh locals short on Fay Wray-style glamor. Now that the wave of sexploitation films has crested and Hollywood-made fright films are glutting the market, directors of the new high-budget horrors would do well to study the honest brutality and unrelieved gruesomeness of "The Night of the Living Dead"; they might learn the difference between what makes people giggle nervously and what makes them scream in terror.

III.41. Cinefantastique, nr 3, juin 1971

Welcome to the third issue of CINEFANTASTIQUE, the magazine with a "sense of wonder," devoted to the sort-of study of horror, fantasy and science-fiction films. I think we surprised many of our readers by bringing our second issue out (approximately) on schedule, and this issue to, at the moment, still within meeting its deadline. By rights, this should be the Spring issue, but for reasons concerning distribution and just good sense we've moved our seasonal date up to Summer with this issue. This will not affect subscriptions or the numbering of issues, we just felt that coming out in June with a Spring issue was slightly ludicrous. Admittedly, however, we did get off on the wrong foot, calling our first, November, issue Fall.

I was down in Chicago's Loop the other day, on an errand pertaining to this magazine and with a greater portion of the work on this issue still waiting to be done. With that in mind, after my business was completed, I was not disappointed to discover that I would have an idle hour to spend if I wanted to catch a showing of THE ANDROMEDA STRAIN; this gave me an excuse to pass it up and get back to the work I should be doing. Fortunately, I chanced to pass by Bruce Trinz's Clark Theater on the way home. The Clark has long been a boon to Chicago film lovers, with its retrospectives and bookings of obscure and eagerly awaited titles. At the time, it happened to be playing NIGHT OF THE LIVING DEAD along with two other unmentionables, and nothing, least of all work, would stop me from seeing it.

One might well question my sense of values, being enticed away from pressing matters by a film with a title like NIGHT OF THE LIVING DEAD when the likes of THE ANDROMEDA STRAIN was an avoidable temptation. The film had opened in a multiple track in Chicago back in 1968 when it was originally released by Continental Films, but at the time I had long since desisted in trying (or wanting) to see every horror film that opened. (I think what cured me of that habit was the time I went out of my way to catch a showing of Jerry Warren's FACE OF THE SCREAMING WEREWOLF/CURSE OF THE STONE HAND.) I knew something of the story, and it sounded like a disgustingly gory film that was liable to make me sick anyway. Fortunately, more hardy filmgoers than I did go to see it, and gradually the reports filtered in that the film was a classic. Slick magazines like "Sight and Sound" and "Films and Filmmaking" began discussing the picture in very lofty terms, and I began to regret my cynicism. For this reason, its unlooked-for opening at the Clark (for a brief three days) was a stroke of luck not to be passed up.

Going into the film with such high expectations, it is amazing that anything could satisfy them, let alone exceed them as NIGHT OF THE LIVING DEAD does. In appearance, the film is part of the small, distinguished group including Roman Polanski's REPULSION, Curtis Harrington's NIGHT TIDE and Herk Harvey's CARNIVAL OF SOULS, which are cheaply made, but which evidence a depth and seriousness not found in more expensive and conventional entries in the genre. All of these films have in common a tangency to real life and real people generally lacking in the horror cinema.

When the film originally opened in Chicago, a local critic, Roger Ebert, writing for the SunTimes, wrote a condemnation of the film which was later picked up and published nationally by The Reader's Digest. Ebert had attended a matinee showing at which mothers were ignorantly dropping off their small children for the day. He noted how, after the first fifteen minutes (the film's power is cumulative and its first minutes are indistinguishable from the usual horror fare), the usual jubilation of a kiddie matinee had died away, and this grim and harrowing film unreeled



SENSE OF WONDER

by Frederick Clarke

in silence disturbed only by the sobbing of younger children. The kids were not so much disturbed by the film's graphic content which is no greater than is normal for a film of this type, as they were by its humorless realism, its austere mood and tone of absolute authenticity which even so palpably fantastic a theme as the living-dead could not overcome.

In his article "Every Man Who Is Pure At Heart: Poetry and Danger in the Horror Film," R. H. W. Dillard offers the premise that horror films are part of a child's initiation into the realities of adult life, a premise which he points out is by no means absolute and which I feel contains a certain validity to most of the genre. It is particularly applicable to NIGHT OF THE LIVING DEAD, which evidences a handling of basic human fears in the extreme. An element lacking in the film which is otherwise normally present is a purging of the fears it arouses. This is specifically the virtue in the horror film's initiation, that it provides a means with which to cope with our fears; it raises them, assures us they are not real in this context, and allows us to safely internalize them. Clearly, the film is of no benefit to young children, and indeed could be terribly traumatic as Ebert observed, for it leaves our fears totally unresolved. The film should not be condemned for its misuse however. One would not take a child to see LORD OF THE FLIES or MARAT/SADE either. To a mature viewer, NIGHT OF THE LIVING DEAD should be a deeply disturbing and thought-provoking experience.

On the surface, the film is little more than a re-telling of the 1959 United Artists film INVISIBLE INVADERS. The dead rise from their graves to attack the living, and where INVISIBLE INVADERS concentrated on a group of

wooden scientists and technicians who combat the menace, NIGHT OF THE LIVING DEAD concentrates on the experiences of a group of everyday people besieged in a deserted farmhouse. Technically, the film is an excellently made horror story and can be seen and appreciated on this basis alone.

The screenplay by John A. Russo, as interpreted by director George A. Romero, goes much deeper than the surface banalities might indicate. Whether consciously or not, the film is strongly symbolic of the individual's fear of society and social pressure. While the film's conclusion seems to indicate that this is a conscious metaphor, it could have arisen quite naturally from this team's uncanny insight into the modern horror film formula.

When I speak of society, I needn't be so abstract. NIGHT OF THE LIVING DEAD arouses that very tangible fear we all experience when confronted by people. Anyone who has spoken before an audience knows how intense and disturbing this fear can be. It is the repressed fear of the group, to which individual man, the social animal, must belong and be subservient to. Romero's living-dead ghouls are lumbering, mindless, and faceless creatures which come upon the beleaguered farmhouse, wave upon wave. They represent the anonymous and almost unopposable majority that is society; there are but two alternatives, to die and become one of the ghouls, or be devoured, ingested, and irradiated by them. The symbolism in Russo's screenplay is so right: comparing the amalgam of society, with its manifold forms of social pressure and restraints which shape and control the individual from birth, to the mindless and faceless ghouls. We are either shaped by society, conform to it, and

become part of it (after something in us dies, something of our individuality), or we are consumed by it, hated, incarcerated, institutionalized and perhaps even murdered by it.

NIGHT OF THE LIVING DEAD is such a perfect archetype of his genre, that it provides some insight into what I labeled earlier as "the modern horror film formula." Dillard points out in the article previously cited that the purpose of the horror film is to "purge us of our fear of death." This certainly seems to be true and applicable to the "classic" horror films made in the gothic tradition, but ill-fits the bulk of more modern cinefantastique which is loosely termed "science fiction," but is an outgrowth of, with roots in, the older horror film tradition. This newer genre has as its predominant theme, the colossal and almost unopposable force, be it the giant monster (i.e. GODZILLA, GORATH, RODAN, ad infinitum) or the enveloping natural catastrophe (i.e. DAY OF THE TRIFFIDS, MONOLITH MONSTERS, INVISIBLE INVADERS et. al.), or its purest, most subtle and satisfying form, the conspiratorial society cancer, which replaces the existing social order with a monolithic, dictatorial, imperial one (i.e. INVASION OF THE BODY SNATCHERS, INVADERS FROM MARS, DAY MARS INVADED EARTH, etc.). The common trait of all these manifestations is that the menace is all-encompassing and impersonal; you are crushed under the heel of GODZILLA, you and all humanity are fodder for the uncontrollable proliferation of inhuman plants in DAY OF THE TRIFFIDS, or more perfectly, a seed pod steals your soul to make you a conforming, emotionless vegetable in INVASION OF THE BODY SNATCHERS. All of these films can be seen to purge our fears of a society which has grown too vast in its power and control over the individual, and too cold and impersonal in its sameness. They have been a presage to our present fear of "the establishment" which is growing to paranoic proportions, and to the "do not fold, spindle or mutilate" protest of the youth. The modern horror film can be seen to purge our fears of society, with its awesome, but necessary, powers. In the same way the "classic" horror film purged our fear of death, as Dillard puts it, it "is the distorting mirror of a deserted farmhouse which frightens us out of our fear and frees our fancy to find the truth more surely."

What makes NIGHT OF THE LIVING DEAD so remarkable, and so artistically beautiful, is that in its concluding scenes it bypasses its purging function as fantasy and moves into a mode of heightened realism which concretely presents the film's metaphor in realistic and disturbing terms. The highly individualistic and personable hero of the film is now the sole survivor in the beleaguered farmhouse. We feel that he has won out when we see police and militia moving into the surrounding fields, irradiating the remaining ghouls. A single shot in the head destroys them, and the men do it efficiently and with some sense of sport. On hearing the commotion, our hero comes out of his basement fortress and up to a window to survey the scene. Someone calls out, "There's one," at a distance from which he can barely be seen, and lightning quick, someone raises their telescopic, high-powered rifle and shoots him dead. The red-neck sheriff calls out, "Good shooting!" as they see him drop. "That's another one for the bonfire." The scene is handled beautifully by director George A. Romero. The hero's death is quick and insignificant, another faceless victim of a faceless society, mowed under and chewed up in the cogs of a vast uncaring civilization without malice or motive, and the men, with their guns, move on to do more of their work. The hero has been the victim of the "body count," of a "firing into the mob" mentality which we shall all come to fear.

* Man and the Movies, edited by W. R. Robinson. (Penguin #A1061).

III.42.1. *Newsday*, 23 octobre 1971

N.Y.

MOVIES

Gruesome and then some

By Harry Pearson

A magazine recently offered this one-line review of "Night of the Living Dead": "Wait until you're dead to see it." The advice—even to the film's legion of admirers—is apt.

"Night of the Living Dead" is quite simply the most gruesome and frightening film ever made. Despite its bland GP rating (it's playing in several neighborhood theaters), it is not a film for children. I'm not even sure it is a film for adults. And while I can say it is the best horror movie ever made, I cannot say that I recommend it—because it is (physically) stekening and because little light penetrates the gloom of its philosophic vision.

The film, which was released in 1968, enjoyed no particular commercial success until lately, when it became a "cult" film, one whose crude power left its audiences speechless. Well, not speechless exactly, since one phenomenon, and effect, the picture has is to make most of its viewers talk and talk and talk, almost as if to dispel, or talk away, its impact.

It has been suggested that one reason why "Night of the Living Dead" succeeds in scaring the audience to death is its amateurishness. And, in truth, "Night of the Living Dead" has a barely adequate cast, grainy black and white photography and all of the things most of us ordinarily associate with "B" movies. But—and I cannot believe this is an accident—somehow these weaknesses become strengths. The actors, the photography, the humble (and very real) settings combine to create a verisimilitude of reality that few so-called Hollywood films ever achieve. It all looks very real and seems very real, despite a plot that would, in more sophisticated hands, be transparently hare-brained.

III.42.2. *Newsday*, 23 octobre 1971

It takes no more than the opening scene of the film to demonstrate that a canny intelligence was at work designing this picture.

Everything about that scene, from the all-too-authentic country graveyard (no fake mist, nothing) to the physically unattractive actors, synchronizes in such a way that disbelief is very effectively suspended—and stays that way, throughout, even upon a second viewing. ("Night of the Living Dead" does not depend upon cheap shocks; rather the film makes it awfully clear what is going to happen next. And you, the viewer, know it's going to be awful.) The characteristic of this first scene, and most of the ones that follow, is motion. It is movement which provides the transitions, from first scene to last, and it is movement that is the foundation, I believe, that makes "Night of the Living Dead" so very cohesive.

There is, still, more to the picture than that. I cannot recall a horror film since "Invasion of the Body Snatchers" that has such an unsettling effect on its viewers. "Invasion of the Body Snatchers" played on a notion not far away from everyday American experience—the dehumanization of people. The loss of emotions. "Body Snatchers" is, however, 14 years old.

The more contemporary monsters in "Living Dead" represent the ultimate in dehumanization (they are dead, you know)—speechless, somewhat fragile, cannibals. They triumph by numbers and a single-minded addiction: flesh. It is not, I think, coincidence that the last repository of individualism in the film is represented by a black, nor is it a coincidence that the sheriff (who is masterfully delineated, by the way) and his posse ultimately attack this individualism while killing off the monsters.

"Invasion of the Body Snatchers" had an ambiguous ending, pessimistic but not without hope—an improvement over the novel, which had a sud-and-sunshine finale. "Living Dead" has an unsparingly cruel ending, and if this movie is a true parable of our times, then what it is telling us is that we have run out of alternatives, that H. P. Skinner is correct when he says there is no room in this world for individuality and freedom. /██

III.43.1. Minneapolis Tribune, 6 novembre 1971

74A
Minneapolis Tribune

Sat, Nov. 6, 1971



Will Jones

after last night

N.Y.

The midnight horror show, an old movie-house institution that was taken over by the drive-ins after the '40s and '50s, is back to haunt us again in four-walled theaters.

This time it's being presented as a new weekend kick in college communities. One movie, "Night of the Living Dead," has triggered the revival.

"Night of the Living Dead" is an incredible film that was made three or four years ago in Pittsburgh for about \$30,000 by some nice Pittsburgh folks who just wanted to make a movie.

It made the rounds of the drive-ins and apparently died. But, like the dead bodies in the film that come to life again as cannibals, it's back gobbling up nothing but profits.

The revival began in Washington, D.C., at a theater in the Georgetown area. Then about six months ago, a couple of chic New York City theaters picked it up for midnight shows on weekends and it ran that way for five months. Since then, the living dead have been spreading their profitable gore all over the country.

Last weekend, the Mann organization booked the film into the Varsity Theater for midnight shows Friday and Saturday. In those two showings, it grossed more than Fellini's "Clowns" had brought in at the theater's boxoffice all week long. So the living dead are back this weekend. And, if the formula continues to work, they may be back for a whole lot more weekends.

Horrors keep piling up

The reaction reported by theater managers is that audiences tend to chuckle a lot at first, regarding the movie as a campy lark when the drab Pennsylvania countryside comes on the screen in glorious scratchy black-and-white. Later on, however, real screams start building up in the auditoriums, and some young women leave because they don't want to see what's coming next.

I haven't experienced that audience reaction myself, but I can testify to the film's scare qualities nevertheless. My wife and I watched "Night of the Living Dead" alone in a screening room this week, and we found ourselves starting out of our armchairs and clutching at one another as the horrors kept piling up relentlessly.

My wife left at one point because she couldn't bear to watch any more, and I silently cursed her for leaving me to face Those Things alone.

UNIG
N. D.
CAT
nees
and
coll
50c
117
Sia
vial
unli
few
20.1
B.H.
29.1
-7

III.43.2. *Minneapolis Tribune*, 6 novembre 1971

The acting is uneven, in a range from quite excellent to quite klutzy, and you're always aware that you're probably watching the best and the worst that Pittsburgh has to offer from a roundup of Little Theater groups. Without that little nagging amateur quality to keep reminding you it's only a movie, the film might be totally unbearable, because it's relentless in going for shocks and piling on the grisly details.

Hangover effect

It has an unmistakable disorienting effect that doesn't wear off soon. My wife and I proceeded from the movie to a cocktail party, and we found ourselves watching the crowd in a new light, wondering which among them were the living dead who would suddenly turn and start tearing our flesh.

This hangover effect was responsible for the effectiveness of a prank witnessed by a friend of ours when the film ran at a theater near the University of California in Berkeley during the summer.

She went to the film the first night it was shown and found it such a kick that she took a friend to see it the second night.

Meanwhile, a gang of the first-nighters got together and made themselves up like the flesheaters in the film. These veterans stationed themselves outside the theater. When the second-night crowd emptied into the street at 2 in the morning, the street was filled with creatures looking and walking just like the Pittsburgh zombie-cannibals that had been making them scream inside.

"It really blew everybody's minds," our friend reports.

In theme, the film is a lot like a recent Hollywood production, "The Omega Man." But where that far costlier Charlton Heston film wasted time trying to justify itself with pretentious dellops of social consciousness and ironic wit, the Pittsburgh production hangs in with no nobler purpose than to unsettle the onlookers and keep them unsettled. It's plain, old-fashioned, 100 percent pure ghastly.

UNIT
29.1
of
539
lbs
09
72
7c
ch
77
13
14

MOVIES

We Killed 'Em in Pittsburgh

For more than six months **THE NIGHT OF THE LIVING DEAD** has been terrorizing its willing victims at midnight showings with visions of cannibalism and carnage, its army of resurrected corpses creeping across the screen in search of human flesh. The packed houses of young people who have taken this viper to their bosom shriek and groan with the frenzy that only a true horror classic can conjure. Made in 1968 and almost unnoticed, the film sank into the flickering world of the underground, where it took root like a mutated mushroom. In theaters from Tokyo to Paris to Madrid to New York it began playing, often in special performances after the last regular feature, until it became a bona fide cult movie for a burgeoning band of blood-lusting cinema buffs.

Now, theater owners in 30 cities across the U.S. plan to unleash the film on Halloween, assuring even greater profits than the estimated \$3 million the movie has already amassed on its initial investment of \$114,000.

"Most horror flicks stop just short of the real horror," says Louis Jackson, a 27-year-old New York filmmaker and critic, explaining part of the film's cult appeal. "But this one takes everything a step further." Indeed, "Night of the Living Dead" follows all the rules of the model monster movie—and then breaks them. The story is appropriately clean and simple. Seven people hole up in a farmhouse as a squadron of corpses, resurrected by a freak dose of radiation, try to break in and eat them alive. The characters are perfect clichés: the capable hero, the blond, beautiful heroine; the coward, his unhappy wife and their sick daughter; the courageous young couple. There is the usual bickering about the best plan of action and the customary campy lines, like the wife's classic reproof to her husband: "We may not enjoy living together but dying together won't solve anything."

Paranoid: What gives the film its special chill is the banality of the enemy. The monster here is not some giant order of coleslaw gone mad, but average citizens turned malevolent. The everyday setting—an ordinary house instead of a Gothic mansion—and the use of convincing television accounts of what becomes a nationwide menace play on the paranoid fantasy in each of us that the enemy is everywhere and coming to get us. And when that army of common folk gets its victims, the camera, far from shying away, zooms in for details of the depraved consuming a handful of intestine, devouring a heart, licking on a lung (all provided by a wholesale meat man who was one of the film's backers).

The acting is awkward, if effectively unpretentious, but the camera work, moving in black and white from the

spooky, gray tonalities of Dreyer's "Vampyr" to the chiaroscuro of the old Val Lewton "Cat People" grislies, maintains a mood of menace that builds to a crescendo of matricide, fratricide and finally omnicide. There is not even the redemption of a happy ending—which makes the fans love it even more.

Made in and around Pittsburgh by George Romero, a then 28-year-old producer of TV commercials, and using a virtually all-Pittsburgh cast, the film is undoubtedly the best feature film ever made in Pittsburgh, or even near Pittsburgh. Romero and a group of ten friends—some of them beginning professional actors, others amateurs—put up \$10,000, enough to get the ghouls rolling, then financed the remaining \$104,000 on the basis of early rushes.



'The Living Dead': Banality of evil

"We started out to make a regular suspense movie," said Romero, who still runs the commercials house, The Latent Image, but has since made two more movies. "Then, once we started shooting, we decided to go for broke and really throw in a lot of gore. We also thought we'd have a lot of fun with the dialogue. (One example: the local sheriff describes the zombies, "Yeah, they're dead all right. They're all messed up.")"

Romero brought the film to New York, where the Walter Reade Organization picked it up and put it on what Romero calls "the blood-and-guts circuit," principally drive-ins and neighborhood fright shows. Its mounting receipts have helped Romero to finance three other films: "There's Always Vanilla," a romantic comedy that cost \$200,000 and stars a former secretary who was barbecued in "Night of the Living Dead" (to be released late this fall); "Jacks' Wife," an essay in witchcraft that Romero has just

completed; and "The Mad People" about the military take-over of a small town, which is just going into production. "We've got our financial legs," says Romero. "Pittsburgh's been good to us. I can't speak ill of the city. But still, we've got to get out."

—PAUL D. ZIMMERMAN

Mama's Boy

French director Louis Malle delights in contradictions and ambiguities, not simply for their own sake, but because they confound our moral reflexes, scrambling our sense of right and wrong until we find ourselves ready to reassess our fundamental feelings. If his **MURMUR OF THE HEART** does not make us rabid partisans of incest, it at least brings us to a temporary position of benign neutrality—and, if a director can nullify our aversion to a taboo this powerful, he has pretty well had his way with us.

He sets his story in 1954 in the most provincial of French cities, Dijon, within one of those affluent French families that brought you *Dien Bien Phu*—an event that makes incest look attractive by comparison. The father, cold in a classically correct French way, practices gynecology during and after office hours. He is scorned by his older sons and hates his younger one, Laurent, because the boy is sopping up all the maternal affection. The boy returns his father's coldness—which begets more hatred, until the mother, a handsome young Italian woman (Lea Massari), divides her time between caressing the boy and consoling his father, still managing to find a few hours a week to carry on an affair.

Madcap: Despite Laurent's privileged position, his older brothers like him, teasing him affectionately, initiating him into the world of sex, measuring their manhood against his own. The brothers are indeed a madcap couple, removing a statue of Saint Ignatius to the roof of a building and claiming the dislocation as a miracle, replacing a Corot landscape in the living room with a counterfeit and one night stunning their parents by slashing the painting with a table knife. But the scenes of brotherly horseplay and provincial nonsense at the local Catholic school give way progressively to the central theme—the love of Laurent and mom.

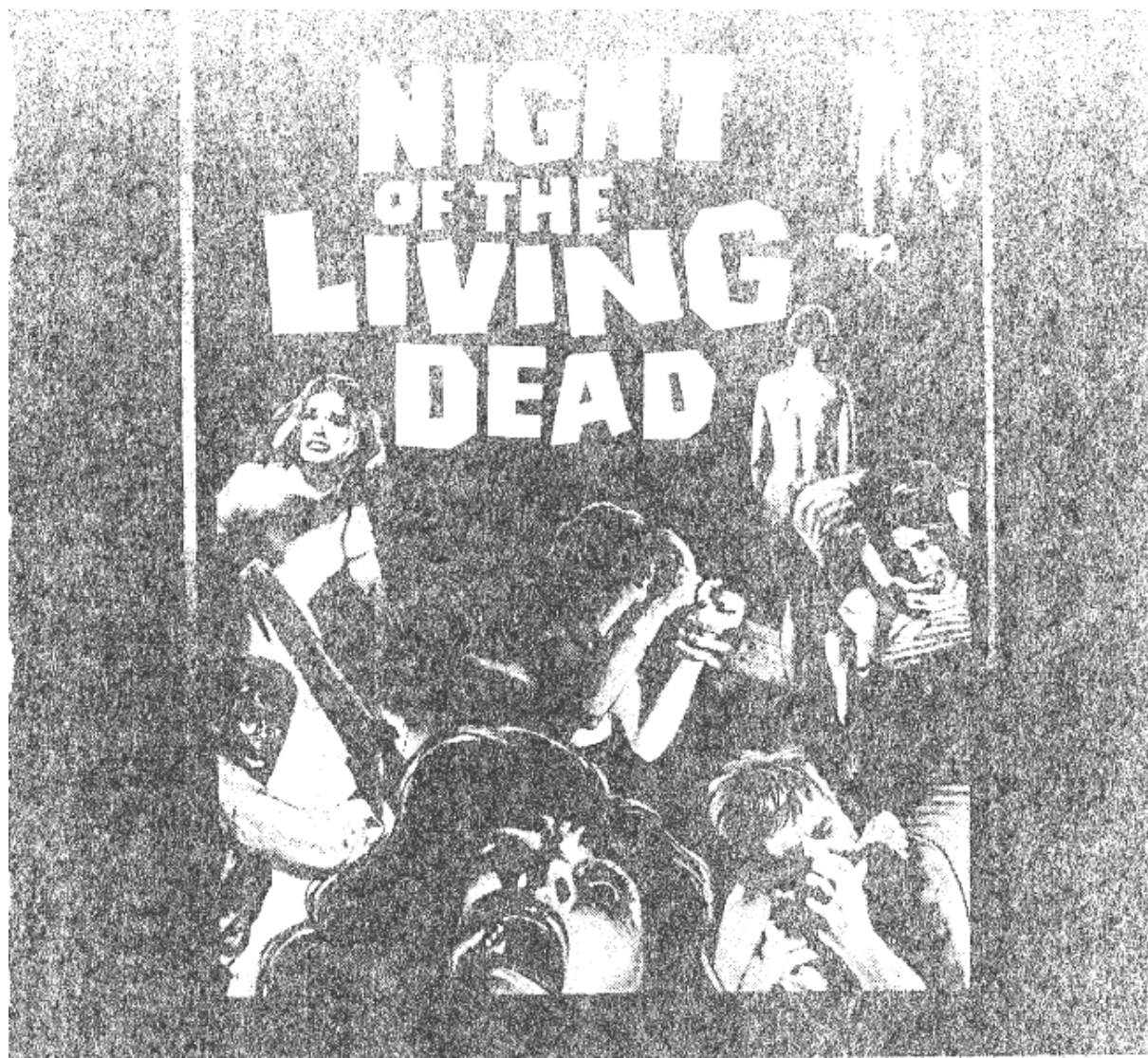
As Benoit Ferreux plays him, Laurent at 15 is out of balance, with a head too big for his spare body, too filled with books and ideas beyond his grasp. He rushes desperately toward adulthood so he can share his mother, masking his jealousy for her lovers behind a pose of sophistication and friendship. His mother, in her turn, moves closer and closer to Laurent as her marriage grows colder until, inevitably, they are joined. The only shocking aspect of their love-making is how totally natural it seems. Malle does not neglect its psycho-sexual implications, showing the boy's undue interest in his mother's underwear and his sharp jealousy, but it is, as the mother wishes

III.45. *The New Yorker*, 9 novembre 1971

GOINGS ON ABOUT TOWN

- esque satire of "advertising-wise" jargon, brazen Dolores Gray singing "Thanks a lot but no thanks," and Cyd Charisse in a song and dance about Stillman's Gym. Kelly and Stanley Donen directed. (Theatre 80 St. Marks; Oct. 7-9.)
- I WANT TO LIVE!** (1958)—Susan Hayward in a brassy treatment of the life of Barbara Graham as she made her way to the California gas chamber. Tabloid journalism that has the nerve to get pious about detesting capital punishment. Robert Wise directed. (Olympia; Oct. 8-11.)
- JAILHOUSE ROCK** (1957)—Elvis Presley, convicted of manslaughter and shorn by a jailhouse haircut, sings and plays the guitar to entertain the prison inmates. At one point he strips to the waist and is flogged by the guards, though not for his singing. Richard Thorpe directed this package, shrewdly designed to give satisfaction to the new raunchy rock generation. The story ends happily, and the movie made millions. (Olympia; Oct. 8-11.)
- JOURNEY INTO FEAR** (1943)—Orson Welles directs Joseph Cotten, Dolores Del Rio, and Agnes Moorehead in a spy story about smuggling munitions into Turkey. The film comes from the Hollywood period of Welles' life, when he was prevented from going into the Army because of flat feet, and rather regretting it. The movie isn't as inadequate as he thinks; his command of film vocabulary gleams through. (Orpheum Repertory Cinema; Oct. 12.)
- KLUTE**—Jane Fonda in her finest dramatic performance yet, as an intelligent, high-bracket call girl, in Alan J. Pakula's murder melodrama. The picture is reminiscent of the good detective mysteries of the forties, though the suspense devices are not as entertaining as they used to be. With Donald Sutherland. (Cinema Village and Ciné Malibu.)
- KOTCH**—With Walter Matthau, directed by Jack Lemmon. (Music Hall.)
- THE LADY FROM SHANGHAI** (1948)—Orson Welles directed the picture and plays an Irish sailor who once fought for the Spanish Republic, and now is caught up in what he calls a "bright, guilty world" of rich people. Arthur Bannister (Everett Sloane), a criminal lawyer, is himself a criminal, and the blight has spread to his wife (Rita Hayworth). The movie has a trilling surface, like all Welles' films; there was never a director so excited by the grammar of film imagery. It is also rather serious about plutocracy, and witty, and enjoyable. (Orpheum Repertory Cinema; Oct. 10.)
- THE LAST MOVIE**—Directed by, and with, Dennis Hopper. (R.K.O. 50th St. East Twin Cinemas.)
- THE LAST PICTURE SHOW**—With Timothy Bottoms and Jeff Bridges, directed by Peter Bogdanovich.
- \$1,000,000 DUCK**—From Disney; Dean Jones, Sandy Duncan, and a duck that lays gold eggs. (Guild.)
- MR. ARKADIN** (1955)—Orson Welles directed and starred in this story of a fabulously wealthy dope smuggler who hires a man to trace his past. Ambitious and flamboyant but, whether because of technical problems or script problems or both, a fiasco. With Michael Redgrave, Akim Tamiroff, Mischa Auer, and Katina Paxinou. (Orpheum Repertory Cinema; Oct. 11.)
- MR. HULOT'S HOLIDAY** (1953)—Tall, eccentric Jacques Tati stars in his own dry, light slapstick comedy about the ghastliness of a summer vacation at a seaside resort. A poignant movie, with a sweet, nostalgic score. In French. (Elgin; Oct. 11-12.)
- LOLA MONTÉS** (1955)—Max Ophüls' masterpiece, shown in its full form. His command of baroque style and of comic detail transforms the real-life story of a courtesan's decline into a circus-trapeze artist—a story fairly trite in itself—into a work of amazing and moving density. With Martine Carroll, Anton Walbrook, Peter Ustinov. In French. (Elgin; Oct. 13-14.)
- MY UNCLE** (1958)—Jacques Tati's gentle satire about depersonalization, plastics, and modern design. In French. (Elgin; Oct. 11-12.)
- A NIGHT AT THE OPERA** (1935)—The Marx Brothers, doing to "Il Trovatore" what should be done to "Il Trovatore." Wonderful. (Sutton; Oct. 7-10. . . . ♪ Thalia; Oct. 7-12.)
- NIGHT OF DARK SHADOWS**—For those who don't get enough of the series "Dark Shadows" on television. With David Selby, Lara Parker, and the ever-tormented Grayson Hall. Directed by Dan Curtis. (86th St. East; starting Oct. 13.)
- NIGHT OF THE LIVING DEAD** (1968)—It would be fun to be able to dismiss this as undoubtedly the best movie ever made in Pittsburgh, but it also happens to be one of the most gruesomely terrifying movies ever made—and when you leave the theatre you may wish you could forget the whole horrible experience. It's about a night when the dead rise and eat the living. Duane Jones is the lead; George A. Romero photographed and directed. There's no point pretending he doesn't have talent. (Bijou Cinema. No performances on Sunday, Oct. 10.)
- ON ANY SUNDAY**—A breezy documentary on motorcycle racing, directed by Bruce Brown. (Cinema II.)
- THE PANIC IN NEEDLE PARK**—Boy (Al Pacino) meets girl (Kitty Winn), but he is a heroin addict and she becomes one. The movie doesn't tell you much you don't know. Worthy, but a drag. Directed by Jerry Schatzberg. (Regency; through Oct. 7.)
- THE PEACE KILLERS**—With Clint Ritchie and Jess Walton, directed by Douglas Schwartz. (Juliet 1.)

III.46.1. *Castle of Frankenstein*, nr 3, 1972



ELEMENTS of QUALITY

None of TLD's characters are varied and deceptively normal, surrounded by a simple looking environment, but they're all banded together by one cause: fear. Fear from the horrors that ghouls will bring upon them. Character interplay, carefully planned detail behind each scene, and abstention from the Big Home studio curse. *Sluggish slickness*, are part of its infectious fascination. Apart from none of the cast being professionals (except two or three in their spare-time), everyone, including Dianne Jones, the lead,

is remarkably restrained, under- or over-playing at precisely the right moment, and at all times *natural*.

These virtues, unfortunately, seem to exist mainly in intelligent low-budgeters (very rarely in other films). It appears only possible what typical big studio "business" pressure is practically nonexistent. Under such conditions, the results are sometimes amazing.

The professional corporate studio crunch and razzia for "slick" perfectibility are a drag on the market after more than forty years of "silver screen"

artificiality—an evil force only withstood by a few talents of Kubrick's rank (though his budgets have become colossal, he still adheres to a simple clean-cut style that's never departed since established in his first known release, *A KILLER'S KISS*, 1955).

Another commendable asset: using a cast of unknowns. This puts an audience into a favorable position of expectation, of not knowing how an unknown will perform. When an unknown gets a competent performance, all well and good. But when it's a "star," his familiar style and acting

III.46.2. *Castle of Frankenstein*, nr 3, 1972

value eclipses some degree of attention from his role. Things were different during early star vehicle days, and not only the director but the star was king, budgets much smaller, unions not tyrannical dictatorships and when studios weren't part of conglomerate nightmareland.

N OF TLD GENESIS

Thematically, ghouls, the undead and zombie-like creatures are traditionally and filmically old. They have been preeminent or subordinate since at least *THE WHITE ZOMBIE* (1932), to *CARNIVAL OF SOULS* (1960), *PLAGUE OF THE ZOMBIES* (1965), to *THE LAST MAN ON EARTH* ('64) and the 1971 remake, *THE OMEGA MAN*. Many others have utilized similar elements—a few: Lewton's *RKO* classic, *I WALKED WITH A ZOMBIE* (1943); Paramount's *THE GHOST BREAKERS* (1941), comedy-horror starring Bob Hope and Paulette Goddard, but also outstanding for at least two horrific sequences with Noble Johnson (the Nubian in *Karloff's THE MUMMY*) as a frightful zombie. And lately, the shameful N of TLD imitation, *LET'S SCARE JESSICA TO DEATH*.

On the surface, N of TLD seems like a fusion of *THE LAST MAN ON EARTH* (AIP, 1964) that starred Vincent Price, and *INVISIBLE INVADERS* (UA, 1959) with John Carradine and John Agar. Plot-lines of both films—especially *INVADERS*—could have served as rough blueprints; and both are worthy little SFantasies not to be overlooked. Being derivative though isn't logical grounds for criticism; creative people have always derived stimulation from countless sources and will continue doing so forever.

Many similarities abound, of course; it's the end result, and total final structure, that's the difference between a Frank Lloyd Wright masterpiece like the Guggenheim Museum or an artless slab like New York's Colosseum, though both have similar foundations. Still playing the Analogy Game (not yet on TV), how about 1943's richly set and directed *PHANTOM OF THE OPERA* compared with 1962's weaker version? (Not to mention the 1925 original with Lon Chaney.) You see, it also works in reverse. Some directors simply haven't got "it"

Successful films fall into two basic categories: the typical "exploitation-er," hyped by large advertising campaigns invested (or wasted) to lure audiences, even for a lemon. Audiences have learned to become wary, howev-

er, through the years, and another kind of b.o. success has emerged: the word-of-mouth winner. *NIGHT OF THE LIVING DEAD* is one of them, and probably the most profitable chiller of all time by being primarily exploited by "recommendation" only.

Released late in 1968 with minimum publicity, N of TLD was an unrecognized sleeper; yet in just several short years, fantastic fame and success grew from support mostly by young audiences, colleges and from an overwhelming "underground" film crowd enthusiasm.

Although N of TLD finally cost its creator and director, George Romero, around \$184,000, about \$114,000 is union-ruled money for all the actors, most of them non-professionals. Originally, Romero began with only a tiny investment of \$6,000, pooled in by him and some frustrated filmmaking friends. The \$70,000 required for all final filming, lab costs and finishing touches came in from different investors.

No stranger to SFantasy, George Romero has stated that his inspiration arose from his horror film fan days and old comics, especially Gaines' "Tales From The Crypt" of the early Fifties. (Needless to conjecture, therefore, how excellent Subotsky-Rosenberg's very disappointing *TALES FROM THE CRYPT* would have been under Romero's hand.)

N of TLD's gross profit of more than \$3½ million (so far) not only offers hope to many independent and would-be filmmakers but answers the despair of film enthusiasts and investors concerned about future filmmaking.

But on a note of caution: there are now approximately 250 "unreleased" films languishing in vaults, made in the last seven or eight years, some bearing credits of the highest magnitude. N of TLD could have easily suffered similar oblivion. Unlike the unfortunate people involved in "lost" productions—who lose total control sometimes after production is over—Romero kept everything under control until the time of distribution. Since then, "nature" took its course.

What raises N of TLD high over the shallow, hollow level of a *TALES FROM THE CRYPT* and other unartistic ventures are several key elements, besides the director's ease, disciplined style and sensible control, which has already been mentioned.

Foremost is director Romero's sense for fear—knowledge of what constitutes the simplest but most identifiable neurosis of a paranoid society that has damned good reason for being keyed up and on the brink of screaming because:

scenes top to bottom & next page from the beginning to about middle of N of TLD. Further details in Synopsis at end of article.

III.46.3. Castle of Frankenstein, nr 3, 1972

Something is after you, it's not
nearly so nice, behind the door, in the
dark, or the basement. It's not
place out there...

Ghoul, zombie or "zombie" —
regardless, it's the old Bogeyman who
always seemed to be "over there," es-
pecially during one's early formative
years. And... even now, though you're
older, in your twenties or even middle-
aged, would you dare walk the dark
corridor of your home or venture into
an unfit and empty room if — if for
one second you felt that someone,
"Something," was in there?

Sure of yourself, you think? If you
feel momentarily secure, have you ever
thought how the Unknown, the world
of Dark Things, may have a tendency
of coming closer upon you when you
read and think about it? Are you now
alone and you feel safe? Guess again!
Dare you turn around and find out?
What was that noise you think you
heard just now? Maybe it's outside the
door... Why not open it and see?

Even if you weren't a trifle dis-
turbed, perhaps you get the point.

Romero's N of TLD asset, there-
fore, is that his ghoulish terrors per-
sonify the oppression and persecution
normally felt by all except by the
most insensitive. It is this that made
audiences empathize with the misun-
derstood and tortured Monster in
FRANKENSTEIN and its sequel,
BRIDE OF FRANKENSTEIN, though
evaporated in later "sequels" and im-
itations, and lost when Frankenstein
Met the Wolfman Meeting Dracula
Doing the Polka With Abbott and Cos-
tello.

Audiences sympathized with the
alienated Monster; subconsciously
identified, even amorally, with the
lonely and persecuted Count Dracula
(the most enduring and personal of all
screen creatures); rooted for super-
alien Klattu and the omnipotent Gort,
out to expose the corrupt establish-
ment and persecuted by it in THE
DAY THE EARTH STOOD STILL.

And now, full circle, to NIGHT OF
THE LIVING DEAD. Except that
what were once human beings (part of
"society") are now monsters—ghouls.
The quintessence of fear and oppres-
sion, stripped of all humanity and
hearkening back to the putrescent
Darkness from where certain things
slithered forth but held back as if in
some parallel world, waiting for their
time to come.

NoTLD's impact would be far less
and, as a film, probably about as
good as some of the better shockers,
without carefully sustained undula-
tions highlighting shock and mes-
sage value. And this worked splen-
didly with a remarkable variety of
large and small incidents, disparate

incidents, little details, and
a silent irregularity in a few scenes
with dramatic effect. The scenes
of the film are well handled
and the acting is of a high
standard for ghouls.

And... the first time the ghouls
had a black arm for a hand!

Even without its first five minutes
and strong climax, N of TLD would
inspire praise and popularity. Rele-
vance, message value or whatever, it's
a great finale with which to cap a su-
perb work of film entertainment. Not
only is it unexpected but it is the
film's underlying essence and com-
plete denouement.

(A detailed article on director
George Romero and the making of
NIGHT OF THE LIVING DEAD
is being considered for a forthcom-
ing issue.)

— Calvin T. Beck —



THE STORY

It's dusk as Barbara and her brother,
Johnny, drive into the Wilder cemetery
to place a wreath on their father's grave.
A hulking derelict type approaches and,
with no provocation, attacks them, leav-
ing Johnny unconscious. Barbara flees to
a nearby farmhouse, her attacker
following behind.

Searching the house, she finds its only
inhabitant, a mutilated corpse. Barbara's
fears reach a crescendo when she discovers
her attacker is outside the house and,
joined by several other ghoulish figures, it
is then that Ben, a young salesman also
looking for refuge, fights his way into the
house and saves Barbara from the first or-
ganized siege of killers.

While boarding up doors and windows
to keep out the increasing number of kil-
lers, Ben explains as much of the mystery
as he knows from a news broadcast:

Because of a freak molecular mutation,
from atomic radiation, the dead have arisen
hungering for the living.

Ben and Barbara discover they are not
the only fugitives. Judy and Tom, a teen-
age couple, and Helen, Harry and their
little daughter, Karen, have been hiding in
the basement. It is between Ben and the
cautious Harry that internal friction de-
velops; disagreement over where to hide
and how to defend themselves with the
only available rifle.

The need for help increases when a tv
broadcast warns that injury from a ghoul
can infect a healthy person with the same
disease. The child, Karen, has meanwhile
been injured by one of the ghouls in her
flight to the house. Tension in the house
increases to a feverish pitch as hordes of
ghouls pound on the outside. An escape is
attempted by Tom and Judy, but fails,
and they are devoured. The attackers grow
stronger as the bond among the remaining
survivors weakens. The doors burst open
and the ghouls reign.

Ben accidentally shoots Harry; Barbara
is dragged outside by her brother who has
become a ghoul; Helen is devoured by her
infected child; and only Ben survives, bar-
ricaded in the basement.

The next scene is dawn. Humanity has
triumphed. Organization of the living has
defeated the organization of the dead. A
 posse of farmers, police and dogs has sur-
rounded the farm house and is burning
the rest of the ghouls.

Ben, still hiding in the basement, hears
help outside. Bursting upstairs, whitedeyed
and mute from the ordeal, he proceeds
with caution to a window. From a dis-
tance he is mistaken for ghoul and shot.
In one last terrible irony, Ben dies at
the hands of his saviours.

III.47. *Variety*, 16 août 1972

Year Of Friday Midnight Showings On Pittsburgh's 'Night Of Living Dead'

Boston, Aug. 15.

Plaza Theatre in suburban Brookline, just celebrated its first anniversary of Friday midnight showings of "Night of the Living Dead," Pittsburgh-made horror pic acquired by the Walter Reade erstwhile distribbery Continental four years ago.

Pic has long-since been established as an underground-cult film of appeal to hip youthful audiences, and it has been similarly showcased at a number of Reade houses throughout the country as a midnight attraction. Even so, it is believed that no house has been quite so successful with the fluke hit as Reade's Plaza here under manager Mike Harkins.

AUG 16 1972

VARIETY

III.48. *The New York Times*, 24 mars 1973

Screen: Exurban Horror

A Community Takes on Army in 'The Crazies'

By VINCENT CANBY

The citizens of Evans City are in a fix, but they don't know it. The Army plane that recently crashed nearby was carrying some deadly bacteria that have poisoned the water supply. The symptoms of the illness: uncontrollable giggles followed by madness and probably death.

Thus begins "The Crazies," an inept science-fiction film from George A. Romero, the Pittsburgh man who established himself as the Grand-ma Moses of exurban horror films with "The Night of the Living Dead," a movie whose stark, primitive style has made it into a classic of low camp.

Like that earlier film, "The Crazies" was shot near Pittsburgh with a bunch of actors who perform with the kind of hysterical enthusiasm I haven't seen in 30 years, not since viewing a grade-school production of "Six Who Pass While the Lentils Boil," in which one young actor fell off the stage into the orchestra pit.

The film's real subject is not bacteriological weaponry, or the idiocies of the military, but the collapse of a community presented as a spectacle, prompted when the

The Cast

THE CRAZIES, directed by George A. Romero; screenplay by Mr. Romero; based on an original script by Paul McCollough; director of photography, S. William Hinzman; editor, Mr. Romero; music by Bruce Roberts; produced by A. C. Croft; a Cambist Films Release. At the Forum Theater, Broadway and 47th Street; UA East Theater, First Avenue and 85th Street, and the UA Eastside Cinema, Third Avenue between 55th and 56th Streets. Running time: 103 minutes. This film is classified R.

Judy	Lane Carroll
David	W. G. McMillan
Clank	Harold Wayne Jones
Colonel Peckem	Lloyd Hollar
Artie	Richard Liberty
Kathie	Lynn Lowry
Dr. Watts	Richard France
Woman Lab Technician	Edith Bell
Major Ryder	Harry Spillman

Army moves to quarantine Evans City without explaining what's wrong.

The soldiers, who wear gas masks all the time (though the poison is in the water supply), shoot the citizens on sight. The citizens begin shooting soldiers on sight. Here and there, people go mad. A priest immolates himself, and the Army commander shouts: "You must get the President on the phone! We've got to get a nuclear weapon over that town!" The scientist who developed the bacteria despairs: "Jesus Christ! This is so random!" Toward the end, his beautiful lab assistant quietly asks: "Just how would you rate our chances, doctor?"

The film opened yesterday at the Forum, the UA Eastside Cinema and the UA East Theater.

III.49.1. Filmmakers Newsletter, 6/8, juin 1973

Update on George ("Night of the Living Dead") Romero

Or, What Happens After Your First Successful Film?

by Richard Rubinstein

The horror film is a peculiar genre. Under that general heading, the gamut extends from those science fiction numbers about the monster from outer space, to the "historical" vampire flicks, all the way to features about children who chop up Mommy and Daddy. The common denominator seems to be that the audience gets frightened by behavior that is other-worldly, wildly irrational, or simply terribly gruesome.

A film that met these criteria surfaced quietly, out of Pittsburgh of all places, in 1968. It was called NIGHT OF THE LIVING DEAD; it was shot in black and white; it featured no actor anyone had ever heard of; it was directed by a 28-year-old unknown named George A. Romero; and within eighteen months it had earned a pile of money and was being hailed as the most terrifying motion picture ever made. (See Filmmakers Newsletter, Vol. 5, No. 3.)

Now George Romero, after two "straight" films (THERE'S ALWAYS VANILLA and HUNGRY WIVES) has returned to the horror genre with THE CRAZIES. Again it was shot near Pittsburgh, but this one's in color, the actors are all talented professionals from the New York theater and TV, and this time all the horror is very real... none of the fantasy horror of NOTLD.

A government plane carrying a biological warfare virus crashes near a small Pennsylvania town. The virus, which crazes and kills, gets into the water supply and the town begins to go mad. The government's prime concern is to quarantine the virus to this one town (there's no known cure), so the Army comes in unannounced (no news leaks that way) and the citizens of a small town are caught between a killing virus, their crazed, murderous neighbors, and a mysterious, unexplained occupying army. That's how this "horror" film begins.

The following interview was conducted with George when he came to New York for the premiere of THE CRAZIES:

RR: After the success of NOTLD, did

sources of money become available to you?
GR: Right. Sources became available because it was immediately successful. Everyone says that wasn't the case, that it was discovered after two years, and this is true in terms of the cult that developed around it. But it was financially viable from the beginning, just as soon as it hit the drive-ins. I think New York was only one of a couple of markets where it died. Within the first six months they were reporting a million in box office on the open drive-in market.

And that success attracted money, Regional Industrial Development Corporation money, which is available for new business ventures in the Pittsburgh area. They're called grants, but they're actually loans. Regional Industrial Development Corp. came in on a straight investment basis on THERE'S ALWAYS VANILLA and they wanted first options on investments on other packages that we did. So it really came out of the trees. RIDC was very accommodating; it was purely a financial involvement on their part. So we were sitting on some cash, and we had to put together a property.

RR: How did you structure VANILLA financially? Did you retain the major interest in the film?

GR: We set it up as we did the subsequent projects, as a limited partnership.

RR: With no distributor contact?

GR: With no distributor contact at all. We had the idea for the script and we shot a little screen test of Ray Lane, the lead, to sew the financing up. Then we went into pre-production, which included finishing the script. That's when the problems began, internal problems, all spinning off the success of NOTLD. Basically it was a limited partnership, \$100,000 from investors and a 50-50 split of the profits.

RR: How long was it before VANILLA was released?

GR: In the first place, it took an inordinate amount of time to complete it—about a year and a half—largely because we were still working on commercial contracts and we couldn't break the time out. There

were also problems with the script not being finished, scenes not being ready for production, and problems with the cast. When we did NOTLD, we were very naive; we went in and did it piecemeal. But now that we were using up front money, we were forced into a situation where we had to get the product out and converted into exhibition income return fast. We weren't ready for that; we were still a bunch of guys kicking around doing commercials. From that time on, we've been scrambling out of one project into another to preserve life, pay past debts, etc.

RR: You say you were a "bunch of guys kicking around doing commercials." Since commercials were the day to day aspect of your company, The Latent Image. Have you any suggestions you could make to filmmakers who are outside of the major production centers in terms of the bread and butter operation of a film production company?

GR: Well, when we started in Pittsburgh, there were only a couple of very limited film facilities in the area. There was one major industrial film producer who worked for the steel companies and did all the standard, straight up and down industrial films we all used to see in high school. That was the only thing being done, and it was right at the time when the idea of the cinematically creative commercial was reaching Pittsburgh. There was a lot of local advertising in town, and we knew many of them didn't have the budgets to be flying off to New York, so we went to the small clients right away. Naturally we didn't go to U.S. Steel and Alcoa; they were already committed to New York or West Coast production. But the little guy was a good potential market. If he was shooting film, and that was rare, he was using one of the facilities in town and getting straight up and down production. Or more likely he would go to the local TV station and be given free production time as a sort of bonus for making an air buy with them. We were able to compete in that situation because of our low, below-the-line costs. We were able to say "Look, we can do a

JUNE 1973

FILMMAKERS NEWSLETTER 22

III.49.2. Filmmakers Newsletter, 6/8, juin 1973

spot for \$1500, and it doesn't have to be dry and boring."

And all this was purely on "chutzpah." We didn't have a reel or anything. We had a few samples of film work we had done together in school, a two and a half hour 16mm "epic" called EXPOSTULATIONS. We took some pieces from that, put it with a track, and had what amounted to a presentation reel—although there wasn't one commercial spot on it, nothing at all that had been done for a client on commission. But with it we were able to land two or three jobs, and those jobs became our sample reel.

Then it mushroomed; it just went bang. We were able to get a bank loan and then RIDC, Regional Industrial Development Corp., (the people who later came in as investors on VANILLA) gave us a corporate loan to establish ourselves as The Latent Image, Inc. It was all word of mouth, but our reputation grew quickly. For a long time, whenever there was a film job, it would come to Latent Image. It's a little more competitive now. There are other outfits, including people who have spun off from Latent Image and are running their own companies and competing with us on a commercial level.

RR: Where did you get the funds for your in-house facility?

GR: Well, the bank loan and that loan from RIDC got us our seed equipment: a couple of cameras, some tables; basic equipment, just so we could convince people we were a viable operation. The largest package of equipment we bought, the BLs and sound mixing equipment, was bought for us by one of the Latent Image investors and we bought it from him. Instead of going into a lease-purchase, he bought it outright in his name and we paid him off monthly.

We didn't want to overweight ourselves with equipment. There's a very fine rental house in Pittsburgh, or we could always have it trucked in from any major rental house. We have three 16mm cameras, a 35mm camera, a Super-8 camera, two Nagras, 4" record facilities, 16mm mixing and record facilities, cutting tables, and that's it.

As far as getting it kicked off, it takes a lot of showmanship, pizzazz and self-confidence. Fortunately we were in a geographical area that was virtually virgin territory. We were able to say to potential clients, "This is a new concept, why don't you try it?"

Outside of a major production center, I don't know any way to begin except to go in and shoot for a commission. I've seen a commission for a commercial in town go to a kid from Pitt because he went to a sponsor with a good idea, a good approach for selling the product, and carried it all the way through production of the spot. I think it's a question of putting the pieces together in your own head, finding the right place, and finding

the guy who's going to give you a little bit of money to go out and do it. And as soon as you finish your first spot, you have a sample reel.

RR: What was your next project after VANILLA?

GR: We went into spec on a third film, JACK'S WIFE, again without a distributor contract. It's now being called HUNGRY WIVES and is in distribution by Jack Harris on the Coast. We then became involved in THE CRAZIES in a co-production deal with Cambist Films (who is a distributor as well.) On our first three films we went into the New York market uncommitted, but not on THE CRAZIES.

RR: Tell me about production on THE CRAZIES.

GR: It took seven weeks of actual shooting, but a total of eight weeks because we had a one-week delay on location due to bad weather compounded by some uptight people in town. We were shooting in Evans City, Pennsylvania, but were staying in Zellanople (the two little towns are right next to each other.) Some people there got very upset with what we were doing with CRAZIES; there was a special town council meeting about us and all sorts of things but we finally worked things out. A delegation came to screen the film in an interlock and said everything was OK.

We shot THE CRAZIES in 35mm color, and shot 140,000 feet, about a shooting ratio of 14 to 1. It's not quite the ratio for commercials, and not quite the ratio for features, but somewhere in between. Actually, it was a pretty conservative ratio; JACK'S WIFE came out

about 30 to 1.

RR: Overall, are you happy with the way THE CRAZIES turned out?

GR: I'm satisfied with the film in many ways. Cinematically I think it's pretty successful, and it moves well. With me, it was almost an exercise in execution; we were working under much tighter conditions with a logistically heavy film and I was more into that than I was into the intention I wanted. It's extremely fast-paced, deliberately so, so that it almost becomes a texture. I didn't have to watch it that carefully for subtlety because the whole thing is like a steamroller; there isn't a single respite in the entire film.

RR: I can see two separate markets for the film: the neighborhood drive-ins as an exploitation film, and a second audience of people who know your work from NOTLD and are hip to what you're saying about the Army and bureaucracy.

GR: That's right. There's a great big upfront message in THE CRAZIES and I let it sit there. It's made as a commercial vehicle with a certain degree of self-expression put in.

RR: With NOTLD you didn't have much leverage with respect to distribution. Now with THE CRAZIES, you were co-producing with Cambist. How was it having money up front and working with a distributor from the beginning?

GR: I think the net effect was the same, I really do. But it's still not a film I can say is totally mine—and that's the one situation I'd like to have.

Lee Hessel (president of Cambist) and I are very good friends; we understand each other and everything else. It's just that we have different objectives. He



Soldiers drag an uninformed, panic-stricken girl to a truck where she will join other civilians being "herded" to the hospital for inoculation shots against the virus which makes people crazy. (Scene from THE CRAZIES, directed by George Romero. A Cambist Film production.)

III.49.3. *Filmmakers Newsletter*, 6/8, juin 1973

bends toward me to a certain degree and I bend toward him to a certain degree. Between the two situations, the co-production and working on spec, you're freer working on spec. Then, if you bring the film in and it's too long, it's a question of having to take something out; but the rest of the film is still the way you initially designed it. Whereas in co-production, the compromises start from ground zero. Not that it was all bad.

RR: Who was the cameraman on your films?

GR: I shot them all myself except for *CRAZIES* because I found out then that Bill Hinzman can read my mind and knows just what I want to do, so that works out very well.

RR: What cameras did you use for the whole film?

GR: Well, we had our 35mm Arri for hand held and wild shooting and we had a rental Arri, blimped, and that was about it.

RR: What was your budget?

GR: \$240,000. We went slightly over, but nothing significant, just a few thousand dollars, and that was mainly because of the week's delay in production.

RR: Did you have any special production problems?

GR: We were trying to get Arri BL's and just couldn't. So we went with the big blimps because we were using mostly location sound and very little dubbing. That was our biggest problem. We had our own blimped 35mm Arri so we rented a second one to back it up, rather than going into Mitchells and having to rent the whole package. That was really the biggest problem; then there was the

weight and having to get it around Zelianople, Pennsylvania. I also happen to like the BNC, but then I'm peculiar.

I've never cut film on a Moviola or a Steenbeck. I work on my table at home or at the shop, and it's all manual. I feel I can work faster that way. Actually, I'm intimidated by a Moviola. I've only worked with a Steenbeck experimentally, during demonstrations, and I have no desire for it; you have to do too many things. Working manually, I can have a piece of film in my mouth and one over my arm and the whole thing is a lot simpler.

RR: Some of the special effects in *NOTLD* and *CRAZIES* are on a very high technical level. Who did those for you?

GR: Rege Survinski and his partner Tony Pantenello. They moonlight for us; they're fireworks manufacturers and service the places that put on 4th of July displays and so forth. The guys are maniacs. They constantly carry little explosive charges in their pockets and they have lit cigarettes in their mouths and you're afraid to get within 100 yards of them for fear they'll self-destruct any minute.

They're brilliant at creating effects, but working with them can be a little harrowing. During the shooting of *CRAZIES*, we were shooting a lot of guns anyway, and Rege and Tony would be off in the next field setting up a shot and you'd hear constant little explosions and you were never sure if they were just setting up the shot or had finally blown themselves up.

There's one scene in the film where a helicopter is chasing a group of people on the ground. To simulate machine gun fire,

they set sequence charges off on the ground. Those charges were strung along the ground, in trees, absolutely all over, and half the time we weren't exactly sure where the charges were. So we'd be shooting with the camera in what we thought was a safe spot, and suddenly charges would start to go off all around us – it made the crew feel great!

Of course, for some of the deaths they used the standard trick of a metal plate under the actor's clothing rigged up with a little packet of blood and a tiny explosive charge wired down the leg along the ground. Rege and Tony have a marvelous enthusiasm for the whole special effects thing. Sometimes they'll come to the office and read scripts that we're nowhere near ready to produce. But they'll read the script anyway, find an effect, and go off and create it. Then they'll come back and say, "Hey, we have this great way to blow up a wall," or "Here's a little model of how you can blow up a small building."

RR: Have you worked in videotape at all?

GR: There's a facility that's been set up in Pittsburgh in the last year and a half called TPC (Television Production Center.) I've directed tape, but I haven't become involved technically at all. Most of the work we do through the shop is on film. But very often a client will come to us and we'll shoot on film but edit on to tape. But I'm also intimidated by the videotape console. It's a beautiful toy, but what I probably need is to be left alone with the thing for a week so I could play with it and make friends.

RR: In terms of future projects, are you interested in doing a sequel to *NOTLD*?

GR: Well, commercially it would certainly be a very viable thing. We've been talking about it for a year, and now I think we're going to get it on. *NOTLD* has become such a cult thing, has become such a statement in and of itself, that I don't know how I'd approach the script on a sequel. Actually, there can't be a direct sequel, not with any logic. For one thing, all the main characters die. The concept of the dead returning could be carried into another film, but then it becomes an indirect sequel, a tangent. Or maybe we could start with another incident that comes out of the same radiation phenomenon, the returning satellite thing. I don't know quite how to approach it.

We're looking now for properties. We don't want to just rush into something. We've been on a treadmill with the first four films. We jumped in with both feet without ever so much as brushing shoulders with this industry as an industry, or rather, as a business. I'm still looking for that situation where I can do the film myself, which I still have yet to do.

RICHARD RUBINSTEIN is president of the Ultimate Mirror Ltd., a New York City-based videotape production service.



Sharp-eyed viewers will notice the lack of blood as Granny surprises a soldier with her knitting needle. The look in his eye is for real, as Granny missed the special effects "blood packet" and the underlying steel plate. (Scene from George Romero's *THE CRAZIES*)

JUNE 1973

FILMMAKERS NEWSLETTER 24

ANATOMY OF A HORROR FILM

A round-table discussion with producers Karl Hardman and Russell Streiner and screenwriter John Russo about the making and the unmaking of their controversial horror film NIGHT OF THE LIVING DEAD.

A dead body sits smack in the middle of Hardman Associates' studio in downtown Pittsburgh. It's propped in a chair in the path to the conference room, which probably explains why newcomers to the studio are sometimes late for meetings. Actually, it's a mannequin, but I've heard rumors the thing moves about the place at night. It serves as a caution card for anyone who might get lost while looking for someone who had something to do with a film called NIGHT OF THE LIVING DEAD. It lets you know you're in the right vicinity.

NIGHT OF THE LIVING DEAD has been called a fluke, a classic, a gross, outrageous money-grabber and a good second feature for a drive-in double-bill. Not necessarily in that order. It's also been called a symbolic work that succeeds in bringing to light the pressures and terror of a ruthless society. Whatever it may be, the fact is that NIGHT OF THE LIVING DEAD is one of the most successful horror films ever made. It continues to play theatres on top of double bills six years after its initial release. It continues to draw crowds. It continues to scare the living daylight out of its audience.

There is something unique about NIGHT OF THE LIVING DEAD that is hard to put your finger on. It might be because it is a sincere project by a group of Pittsburgh filmmakers who had never tackled a feature-length film before. It could be the way it was shot: the grainy, stark nakedness which floods the screen. It's like stripping off the clothes and showing the bones. NIGHT OF THE LIVING DEAD has a little of everything to satisfy most customers. There's the gore, the flowing blood. There's violence galore. There's an uncompromising ending that leaves most viewers dumbfounded. There's even a nude... before nudges were popular in horror films. In the last analysis, this unique film succeeded because it was the kind of film audiences hungered for. Simply, it was the right movie to come along at the right time. And it was honest. What it promised its audience, it gave them in full measure, even for exceeding most expectations.

This article is a round-table discussion I conducted with the producers of the film, Karl Hard-

Left: A chilling scene from the conclusion of NIGHT OF THE LIVING DEAD. The door of the farmhouse bursts open giving entrance to the ghouls, and Judith O'Dea locks a face of terror, the corpse of her dead brother, Johnny (Russell Streiner).

man and Russell Streiner, and the film's screenwriter, John Russo. Karl Hardman is the president of Hardman Associates in Pittsburgh, a company specializing in industrial films, commercials, multi-media shows and recording. He also played the role of Harry Cooper in the film. Russell Streiner and John Russo are the owners of New American Films in Pittsburgh, formed in May, 1971 to produce commercials, industrial and sales films. Streiner also played the role of Johnny in the film, one of the early victims of the living dead. Russo also appeared in the film as various ghouls.

I got to know these individuals while working at Hardman Associates, where the topic of NIGHT OF THE LIVING DEAD and its production frequently comes up in general conversation. It soon became apparent to me that the genesis of this key work in the horror film genre is largely misunderstood, due to the fact that the attention the film has received has focused on only one individual, George Romero. Romero wrote the original story on which the film is based, and directed, photographed and edited the film. His contribution to the success of NIGHT OF THE LIVING DEAD cannot be minimized, and it is not the purpose of this article to do so. What does emerge from the transcribed conversation with Hardman, Russo and Streiner is that the film is not the work of one man. But in addition to giving credit where credit is due, the frank, casual, off-the-tuff conversation delves into the mechanics of how an independent horror film comes to be made and released, providing an accurate and interesting look at the anatomy of a horror film.

Interview conducted by Gary Anthony Surmacz

Gary Anthony Surmacz is a freelance producer of industrial films and television commercials, living in Pittsburgh, Pennsylvania. An extensive journalistic background includes editing positions on several Pittsburgh newspapers and magazines. Formerly, he managed the film division of Hardman Associates before entering into independent film production. Gary is still in love with his journalistic origins and is still the tallest movie critic in Pittsburgh.

CFQ: Why did you choose a horror film for your first venture? Is it because it is the easiest film to make, and the easiest to sell?

HARDMAN: I think we all agreed it would be the most commercial film we could produce.

STREINER: You have to understand that the production of NIGHT OF THE LIVING DEAD began a little over six years ago. And let's face it, it was the first feature any of us had been involved in. I think Karl [Hardman] might have been involved with something on the West Coast years back, but certainly not in the role of producer. And frankly, we had to do the kind of picture that we were almost assured of being able to sell. A horror film seemed to fit the bill. We did not have a distribution deal when we started into production. We did it on our money and our investors' money, and then secured the distribution deal.

CFQ: I take it that everything concerning NIGHT OF THE LIVING DEAD started at Latent Image with George Romero, the director, and then the three of you came into it?

STREINER: That's only partially correct. George and I, for example, were the two owners of Latent Image. I think the idea originated over lunch one day between George and John [Russo], and they came back and announced that we were going to do a horror film.

RUSO: It was actually George, a fellow named Richard Ricci and myself. We were having lunch and wondered how much longer we were going to go on making commercials. We always wanted to do features. So I suggested getting a group together, putting up a little money out of our own pockets, to try to get the ball rolling and do a horror film. We mentioned Karl and Marilyn [Eastman]* as possibilities right away. We went back and told the idea to Russ. He got excited about it and started working up figures to see just how cheaply we could produce a feature if we shot 35mm black and white. Then, a couple days later, we sat down and talked about it with Karl and Marilyn.

HARDMAN: And, of course, we were very interested. We also had been wanting to go into motion picture production, but we were not nearly as able as Latent Image. Latent Image was a film house at the time.

STREINER: That original group mushroomed to some ten people. That included Karl, Marilyn,

*Marilyn Eastman, who played Helen in the film, is a vice-president and creative director at Hardman Associates.

III.50.2. *Cinefantastique*, vol. 4, nr 1, avril 1975

George Romero, Richard Ricci, a cousin of Romero's associated with Latent Image. Ruddy Ricci, John, myself, and a few other people. These ten named a corporation to produce the film called Image Ten; and once the corporation was formed, we secured our investment.

CFQ: John, how did you become involved in writing the script?

RUSSO: George wrote an original story and it was up to the point where the people came out of the basement of the house. I think that's the first thing you saw, Karl, when you decided that you wanted to be part of the project. You saw an incomplete script first and then... maybe you don't remember?

HARDMAN: I really don't.

RUSSO: But everybody said yeah, this is good, this is right on with what we should do. A couple of other ideas had already been kicked around. Then Karl, Marilyn, George and I, together, figured out an action outline of what should happen from that point on in the script. Then, sort of by default, I ended up writing the screenplay we began shooting with. I took the work George had written and all the notes from our discussions and came up with the finished script. The screenplay itself was a community effort. Unfortunately, there's been a lot of publicity scrambling among some of the people involved, and there's been a lot of misconception about how the picture came to be. I think, in actuality, whether, for instance, Karl and Russ were the producers of the picture, and I have the credit as screenwriter and George as director and so on, all of those categories merged. There was a group of anywhere from five to ten people. I think you could safely say the picture would not have been made without the presence of any one of them. It was very much a community effort. We had tremendous support from Karl's friends and Karl's and Marilyn's associates, as well as our own associates and clients. You know, advertising people. Ad executives came out to be ghouls and to sit there fooling around with bones and livers from slaughtered animals. There were about 250 extras in the film and we could never have made the picture without their support.

CFQ: In the beginning, was the film intended to be done under the aegis of a separate corporation or by the existing Latent Image?

STREINER: It was intended to be made under a separate corporation. There were several inherent problems had we done it as a Latent Image project. It got into a big stock hassle and things like that, so we chose the path of least resistance and that was to set up a separate corporation and then sell shares in the corporation. Latent Image, as a corporation, owns no stock in Image Ten Corporation.

RUSSO: The primary reason was that we could go to investors and say, OK, you're going to put your dollars into this picture and whatever money the picture makes, you'll be paid accordingly, rather than investors thinking their dollars would go back into the coffers of Latent Image or into the production of another film. So we set up Image Ten to do one picture and one picture only, and made an agreement with the stockholders that every dime would be shared.

CFQ: In what ways was the final NIGHT OF THE LIVING DEAD different than what you had originally planned, if it was at all?

RUSSO: I don't think it was.

STREINER: Well, let's face it. We're dealing with a fantasy premise, but deep down inside we were all serious filmmakers and somewhat disappointed because we had to resort to horror for our first film. I mean everyone would like to do the great American film, but we found ourselves, through a series of what we thought were logical conclusions, making a horror film. Once we adopted that for openers, we then tried to make the best, most realistic horror film that we could make on the money we had available. In all aspects of the production we treated it as a serious

*Unnamed members of Image Ten include Gary Streiner, a brother of the producer who worked sound on the film, Vince Survinaki, the production manager at The Latent Image, and attorney Dave Clipper, who set up the corporation with investments, all small, from a total of thirty-three individuals.

film, although sometimes it's hard to treat that kind of premise seriously. I think that overriding viewpoint is displayed in the final product. Once you buy the fact that the dead can come back to life, it's treated in all other regards as a serious film.

CFQ: In the beginning, did you decide that this phenomenon of the dead coming back to life should happen over a wide geographical area, or be confined to a small setting for budgetary reasons?

RUSSO: We knew from the jump that it should be over a wide area. The only question was how could we deal with that in light of our limited budget. Could we actually create the feeling of the phenomenon being spread over a wide area? Karl, Russ, George and I would sit around and discuss how we could handle it. Could you deal with a small group of people confined in a house and still create the impression that the world was falling apart around them? We decided that was the route we had to go and I think we succeeded largely with that effort.

CFQ: Your use of the television was very good in that respect.

HARDMAN: Yes. The premise, of course, was the Venus probe being sent out and on return, picking up some stray radiation. The radiation was detected and the probe exploded, with chunks falling into the earth's atmosphere. That, naturally, would spread it over a fairly large piece of real estate.

STREINER: There was some discussion as to whether the phenomenon needed to be explored that deeply. Did we even have to reveal how the phenomenon came to be? There was some discussion about that, and then we settled for the compromise—the old radiation trick.

CFQ: Don't you think it would have been interesting if no possible explanation were given?

RUSSO: I think all of us would have preferred it that way. But, at the time almost every film we went to see in that genre had an explanation. It seemed that the masses couldn't live without some sort of explanation. We finally decided to give them one, even though we would have rather had various explanations attempted on the television, on the radio, by scientists, maybe religious fanatics, or whatever. Everyone with their own explanation and none really the explicit one.

HARDMAN: It was safer to explain it. That was the only conclusion.

CFQ: George Romero has called his original story for the film an "allegory." Basically, we've answered that the elements of the original story were in the completed film. Do you agree with him? Is NIGHT OF THE LIVING DEAD an allegory?

RUSSO: I don't agree with him.

HARDMAN: No, I don't.

STREINER: No, I don't.

RUSSO: I think the film is an attempt to make money. And it's an attempt to tell a good, honest, emotionally involving story. A lot of the critics have jumped off the deep end in likening the ghouls to the silent majority and finding all sorts of implications that none of us ever intended. I think George wants to encourage that kind of thinking on the part of some critics. But I'd rather tell them they're full of shit.

HARDMAN: Jack is right. That's true.

STREINER: I think that in setting out to make a general entertainment film, if some critics were entertained to the point that they began reading all these fantastic social implications into it, fine, if that's how they're entertained. But I can't say that there were any overriding social ramifications in the original design of the film. I mean that is just not true.

RUSSO: We tried to stay true to the premise and we'd sit here and reject things. I think we tried to make the people behave the way normal people would behave. And the limitations of the film, as far as I'm concerned, stem mostly from the lack of budget. The shortcomings are just having to use music out of the library, having to go with takes because you couldn't shoot a lot of film. We shot that picture in 30 days and they were real back-breaking days. Twenty-hour days. Some of us slept at the house where we were shooting. There wasn't running water. We had to carry water from a spring. Remember how we used to carry garbage cans full of water at a

time? Even to flush the toilets. I mean it was really hard work to shoot that film. Karl and Marilyn did the make-up. We all built props. We made dummies that had to take gunshots.

RUSSO: Friends would come out and cook for the crew and for a lot of the extras that had to show up. And still we did it in 30 days. All the shooting.

STREINER: In all honesty, I would have to say that with as many of the production's shortcomings as we can attribute to budget, and there were a lot of those, you have to remember that it's the first feature we had ever completed. We would be kidding ourselves to say that we even now know all the answers about how to make any film. I mean we're still in the learning process. We had normal production headaches that we had experience at before. We learned an awful lot from the whole experience, down through the distribution arrangement. There are a lot of things that we would now never consider doing on another picture, either in terms of the production schedule or the distribution agreement. A lot of values have changed in the passing of six years.

CFQ: So, not to drag this out or press the point, I take it you don't believe a film could gain any kind of symbolic character on an unconscious, accidental level?

RUSSO: I think that could happen.

STREINER: It could happen but it didn't happen with this film. It's very hard to determine. Fellini and Bergman and people like that certainly start out with a certain design in their minds, but by the time their fans and critics get finished with their films, I'm sure a lot more is built in by the word of the critic and the word of the fan than Fellini or Bergman had in mind for a lot of their efforts.

RUSSO: Critics found all sorts of hidden meanings in STRAW DOGS. I read an interview with Sam Peckinpah where he said that he was handed a bad novel and he was handed a screenwriter. The only thing he could find good in the novel was the action in the siege at the end. So he decided to keep that and make the most he could out of it, and do a good action story. So Peckinpah's attitude about the film was vastly different from that of the critics.

CFQ: When you sit down and say, "Let's make a horror film," the first thing that comes to mind is let's scare people. What you have first is a series of incidents that are going to do just that. Did you then build your story around them?

HARDMAN: I think the main things we relied on were the ghouls and their attack, the siege of the house. As the film progressed in production, we decided as a group that we needed more than that, hence, The Last Supper, the explosion of the truck. I think these were afterthoughts.

RUSSO: Yes.

HARDMAN: Those individual incidents, involving the ghouls were written in after production had started on the film.

CFQ: Were the ghouls in the original concept? Were the living dead intended to eat human flesh?

STREINER: They were ghouls. The original title was THE FLESH EATERS. Insofar as the gore is concerned, I can recall at the time there seemed to be a very heavy influx of so-called horror films...

HARDMAN: That was the time of BLOOD FEAST.

STREINER: ... that were made in Mexico, and other foreign countries. They were just abominable. They were just terrible films in every sense of the word. They had no terror value, and almost no value, period. We decided that once we reconciled ourselves to that premise then why sell it out? If we presume that recently dead were coming back to life, would main and otherwise devour victims, then let's show it. I think in that sense, that's the reason the film caught on so well. It didn't sell out. A lot of people got sick, but when girls went to the drive-ins with their boyfriends, they ended up hiding their faces a lot. I think it has a value. In that context, in that film, I think it worked.

RUSSO: We did a lot of talking about how to pay off the kind of people that like horror films. What do they like to see? There were a lot of movies out, for instance, that would spend 15 minutes talking about a gigantic flying mantis that was killing people. In the first 15 minutes of the

III.50.3. Cinefantastique, vol. 4, nr 1, avril 1975

movie people would be driving around in cars and every once in a while you'd catch a glimpse of the moonster behind a bush. Finally someone would get killed. Then another 15 minutes of a scientist in a laboratory trying to figure out what caused this gigantic thing. Then, at the end, the National Guard would come in and throw the flames on it and burn it. Our movie was not going to be like this. Whatever the terror is in the film, we said, there's going to be plenty of it. If it's a ghoul, then you'll have plenty of ghouls and there's going to be real danger.

HARDMAN: I think one of the reasons, luckily for us, that the thing went that way was because we couldn't fabricate sets. We couldn't build a monster. These things were not available to us. We just couldn't do it. We had to do it with human beings.

RUSSO: Rex Reed, for example, said that one of the qualities that has made NIGHT OF THE LIVING DEAD a genuinely terrifying film is that it deals with ordinary people in a terrifying situation. Whereas, THE MUPHISTO WALTZ, for example, deals with people who have supernatural powers. They're witches and they go around killing each other. But the ordinary person doesn't think of himself as Count Dracula wearing a tuxedo and growing fangs at night.

STREINER: Getting back to the question you asked earlier about allegory in the film. A lot of people have read in some meaning to the casting of Duane Jones, a Negro, playing the male lead in the film. The simple truth of the matter is that he just turned out to be the best person for the part. He would have gotten the part if he were an Oriental or an American Indian or an Eskimo.

HARDMAN: But people don't believe that.

RUSSO: There's no social comment. It was not "let's give this black guy a break" or anything else. He just happened to turn up and be the best actor we could cast for the part. The decision was no more complex than that!

CFQ: The casting of Jones, and the ending, which is so defeating in a sense, are probably the reasons the film has caught on. You can't deny the reaction whether accidental or not.

RUSSO: You know, I was reading through the script the other day and I was very much surprised. I had totally forgotten the first ending that was written. The ending was written two different ways. We decided after the fact to kill everybody off. The first ending had Duane and Barbara both make it to the cellar. She wasn't killed by her brother. Remember? Russ drags her outside. That doesn't happen. She and Duane both make it to the cellar and they're the last two survivors. Then the posse comes and, of course, she's totally out of her head. Duane comes up out of the cellar and gets it right between the eyes. He falls dead. The posse moves into the house checking things out and the sheriff and his deputy go down into the cellar. They see the girl. The sheriff cocks his pistol. And he sees a tear. They bring her out of the cellar and in the last scene the sheriff's putting her coat she's safe, but at that point she is almost insane.

CFQ: I take it you didn't like that ending?

RUSSO: There's still something I like about it, but we all decided that the other ending would be better.

HARDMAN: It's kind of a fake ending. It's a little pat. I had a third ending. Remember that? I

*Actually, casting for the role of Ben had been narrowed down to Duane Jones and Rudy Ricci, a cousin to George Romero. A videotape test of each was made and everyone, including Ricci, voted for Duane.

Black actor Duane Jones is the real star of NIGHT OF THE LIVING DEAD. Top: Jones immobilizes one of the ghouls with a crowbar. Middle: Inside the farmhouse he discovers Judith O'Dea in shock and attempts to make her comfortable. Bottom: Jones slugs Harry Cooper (played by producer Karl Hardman) for cowardice which nearly cost him his life. The fact that the dynamic hero of the film is played by a black actor gives NIGHT OF THE LIVING DEAD definite racial connotations, despite the fact that the producers may avow that none is intended.



III.50.4. *Cinefantastique*, vol. 4, nr 1, avril 1975



wanted to have everything wrapped up. Dease shot. All the ghouls wiped out. And then I wanted to have the little girl ghoul step into the frame as the posse drives away in the distance, watching the posse disappear. To have one ghoul left.

RUSSO: Most people like the uncompromising ending. They say they don't like it, but it creates what we wanted to create. They're just totally wiped out by the whole thing.

STREINER: You see, we could kick the ending of NIGHT OF THE LIVING DEAD back and forth, and we could kick the gore back and forth, but somehow all of those ingredients went into—and I don't think I'm being a braggard about it—creating a memorable film. It certainly ranks with the films that are going to be around for a while. So we obviously did something right, even though we could probably nitpick and second-guess a lot of the specifics about the film.

CFQ: You mentioned that the original title of the film was THE FLESH EATERS, what were some of the other titles considered?

RUSSO: I always wanted to call it SOUTH PACIFIC.

HARDMAN: NIGHT OF ANUBIS was considered for a long time.

RUSSO: That was on the first print, Anubis being the Egyptian god of the dead.

HARDMAN: But Anubis was obscure.

STREINER: Yes, a little too esoteric for the film.

CFQ: How many years has it been playing in midnight showings in what cities?

STREINER: Well, that's happened in Boston, New York and Philadelphia.

HARDMAN: Two years straight in Minneapolis.

STREINER: It's also interesting that NIGHT OF THE LIVING DEAD has not been out of distribution for the six-year distribution life it's had. It has been exhibited somewhere. That's why it doesn't have a rating. It's peculiar in that sense and probably a fluke. I don't think that has happened to any other film.

CFQ: When you have the chance, do any of you sneak into the back of a theatre where the film is playing?

STREINER: I used to do that. As a matter of fact, the opening night of the film, the night after the premiere, I went by myself to an all-black theatre. It was one of the 13 or 17 situations the film opened in, and it was a predominantly black theatre in a black neighborhood. That's an experience in itself, to go watch a picture with a predominantly black audience. It's amazing how much blacks are entertained by that picture. I've never seen anything quite like it in terms of audience involvement. People were standing on their feet and shouting instructions to the characters. It's really an interesting experience.

CFQ: What was the reaction of the black audience to the end of the film. Was the audience taken back by this?

STREINER: Oh yes, and also very angry about it. You could hear murmurs of, "Well, you know, they had to kill him off" and "Whitey had to get him anyway." "He bought it from the Man." Maybe the whole feeling would be different if, for instance, Superman had been black. I think the black community is looking for a latter day Superman. They found him in SHAFT and they find him in Ben and any number of places. But it's really kind of gratifying to know that something you've had a hand in making has some impact on people. Especially when you've come from a background of making TV commercials which are probably the most boring things—if you ever want to spend a boring lifetime, make television commercials. It's really a rewarding experience to

Left: George A. Romero films a tense moment (top) as Duane Jones stands poised before the farmhouse door while throngs of ghouls mill about outside (bottom), seeking entrance. Romero not only directed, but photographed and edited the film as well. Shortly after NIGHT OF THE LIVING DEAD was completed, a rift developed between Romero and the other principals, caused to some extent by the fact that the public and mass media credited the success of the film to Romero alone without acknowledging the vital contributions of others involved.

III.50.5. Cinefantastique, vol. 4, nr 1, avril 1975

listen to a black crowd because they're not inhibited in any way and they want their man to win.

CFQ: Both of you. Russ and Karl, played various roles in the making of the film. Both of you acted in the picture: Karl playing Harry Cooper and Russ playing Johnny, the girl's brother. Did you find any problems in terms of acting conflicting with your behind-the-scenes work?

STREINER: Well, in my case, you noticed I was killed off in the first five minutes. I think that had to say something about my performance. I was uptight about it. You can stroll around behind the camera and you have an ability to tell people how you want to see something, but when you're on the receiving end, as far as I'm concerned, it's a totally different matter. I'm nervous about this interview. I'm getting a little bit of mike fright right now, as a matter of fact.

CFQ: Karl, you were prominent in the film, did you have any problems?

HARDMAN: Yes I did, as a matter of fact. Duane Jones, in my personal view and only my personal view, was underplaying far, far too much. He was too far down. His performance was monotonous, without color, without inflection. And that worried me because I thought there had to be some color, some inflection in the film. I guess we talked about that generally and some agreed, others didn't. But I decided that my character should be a sharp contrast with Duane's character. So I played Harry Cooper in a kind of frenzied, fist-clenching, nervous way. And when the first rushes finally came back and I saw myself on the screen it was really embarrassing because, to me, Harry Cooper came off like a comic opera figure.

STREINER: Well, didn't you move to Buenos Aires for a while after that?

HARDMAN: Yes. I felt I had to get out of town.

RUSSO: But I have to say that you constantly, throughout, asked for directional advice about how you were playing the character. You were always told that it was working well and you had no reason to modify your performance during the filming. So I'm just saying that I don't think it was your fault. That happened, and you may be partially right, if there were a middle ground that Duane could have been brought up to the contrast might have been eased.

I was in the film and I had some problems that neither Karl nor Russ had. One of them was getting set on fire with gasoline. Bill Hindsman and I did the scene where people were set on fire with Molotov cocktails and torches. I didn't have a beard then but I was the ghoul that got it in the head with the fire iron. Remember that? And the only reason for it was that we shot it at 4 o'clock in the morning and everybody had to go home. The crew stayed, at least, and they said that I would do the thing. Karl did the makeup. We used Derma wax. That's what morticians use if you get a nose taken off in a car accident. They make you a new nose with Derma wax. And that damn stuff is really something. The only way you can get it off is to use a knife and scrape it off your face. It takes a couple of hours and it pulls and feels like all of your skin is coming off.

STREINER: As a matter of fact, if you're interested, Jack can pop his nose off for you right now.

CFQ: Something I don't think was fully explained in the film was the body that was found upstairs in the house at the beginning. The people in the audience kept murmuring, "They're forgetting about the one upstairs." We're all waiting for it to come down, but it never does.

STREINER: Yes. The way that thing was done, the impression was to be that it was so far gone that there was almost nothing left but a skeleton. Probably if the thing had looked a little better, the thing we were using as the carcass, the audience would have understood. If we would only have had enough money to spend on it to allow the camera to dwell on it a little longer. It was one of those Revell plastic, snap-together heads, with fake hair and blood and clay molded around like skin.

CFQ: The scene that impressed me most in the entire film was the opening scene, with the car driving along the road.

HARDMAN: The car? The distant shot of the car?

CFQ: Yes, it was just so...

HARDMAN: K's ominous.

CFQ: Right away you said to yourself that something was wrong all around. It was just so well done.

RUSSO: And that was one of the last scenes shot, if not the last. It was already getting into November and there was an ice cold drizzling rain. We had to shoot between times that it would rain. And then the people's breath was a problem. You could see their breath and it had to match the other footage. The foliage was gone from the trees and we had to try to get around that.

STREINER: One of the things I'm still most angry about is the original negative, the black and white negative. The prints that were struck off of that, like our first answer print, were just beautiful. It was good-looking black and white film. When the deal was finally concluded with Walter Reade, although we didn't have it in writing, they orally agreed that the eventual prints would be pulled on Eastman stock and they would be good-looking prints. Well, the print they sent in—the first time we saw it was at the premiere and it was one of the most embarrassing situations. I hope to never go through that again. There was just so much detail in the original black and white that was just completely ignored. The Reade Organization figured why give it any consideration at all? It would have cost maybe three cents a foot more to have it pulled on Eastman Kodak stock.

RUSSO: Because the film was made in Pittsburgh, we suffer some condescension from people in the industry and people in other parts of the country. One reviewer said it was a grainy little product from Pittsburgh. Well, the print and negative we had looked as good as any black and white film. I don't care what black and white film you've ever seen, that print looked as good as any. I was talking to a friend who saw the film in Seattle a couple weeks ago and he saw a print where two twenty-minute sections of the film were brown. That's the way the one at the premiere was. That's no fault of ours. That's purely a lab problem, yet something we get blamed for. It causes people to think, "Well, they just can't make it in Pittsburgh like they can make it in Hollywood." It's totally false.

CFQ: How did you approach the distributors with this film?

RUSSO: Russ and George went to New York.

STREINER: With a great deal of trepidation. We finished the picture and George and I were driving to New York on the night Martin Luther King was assassinated. And we figured oh, great, everything else has gone wrong up to this point and here we show up with a film with a black cat playing the lead and probably every theatre in the country is going to be burned down within two days. We were not successful on our first attempt with the picture. Columbia Pictures had it for quite some time.

CFQ: Were they the first ones?

STREINER: They were the first ones to see the picture. In any event, Columbia had the picture tied up for some time, all the time giving us encouraging words like, "Yes, we like the picture," and "It's just going through another battery of screenings" and things like that. I came back to Pittsburgh and George stayed there for a couple of days. But we were satisfied that the picture was going to Columbia. Then George called us a few days later and said that Columbia eventually turned it down. At that point we started looking around for a producer's representative. We figured our inexperience apparently must have been showing through to these people. So we needed and secured a producer's rep. After the rep picked up the picture we had five offers that were almost identical over the next two months or so. We finally went with Walter Reade which has turned out to be the biggest mistake we made with the picture.

CFQ: What kind of deal does an independent producer get with a major distributor?

STREINER: If we had been played fairly with, we wouldn't have made out all that badly. We had a 50/50 deal. The prints and advertising came off the top and then everything after that was to be split 50/50. And we have strong suspicions, and it's my personal opinion, that we have not gotten a fair account from Reade. And on that basis we have now filed litigation. Litigation has already

begun against the Reade Organization for both the rights to the picture and for in excess of a million dollars in damages.

CFQ: Is this being filed jointly?

STREINER: It's being filed by Image Ten Corporation. * Karl, Jack, George, one other stockholder and myself are at this point trustees of the corporation. It's a five man committee appointed to be trustees for Image Ten and to look after its asset, which is NIGHT OF THE LIVING DEAD.

CFQ: You have nothing more to say on this?

RUSSO: I'm not sure how much we can say without getting into a possible slander or libel thing. Maybe we should let all that stuff be said in court. I'm just not sure.

STREINER: Well, I don't think we have to reserve too many comments. Anything I would tell you is my personal opinion. But I will most strenuously use my personal opinion to influence the judgement of the stockholders. Very frankly, I think we are now being screwed by Reade and we have been screwed by Reade. It's my intention to see that it doesn't go on. We're very serious about getting the rights to the picture back. We feel that there's a lot of life left in it and we just simply have not gotten a fair count on the film.

CFQ: Are you ever contacted when the film is about to be released?

STREINER: No. We always learn after the fact.

HARDMAN: Reports from Reade are supposed to be sent in indicating where and when the picture has played. It's always after the fact, that's true. Never before, because they have the right to distribute the film wherever they deem fit.

CFQ: Initially, were you satisfied with the way the film was being distributed?

RUSSO: It only took us about three or four months to begin to get dissatisfied, not so much with the way it was being distributed at first, but with the way the returns were coming to us. The first week the picture was released showed us that it was going to be a hit. It made a lot of money in Pittsburgh and in New York and Philadelphia in the opening bookings. We had projections from the distributor and from the producer's representative, and even from the owners of theatre chains, that we would make at least a million dollars on the picture. We feel we should have made, actually, more than that. Closer to two million dollars and that's one of the reasons for the lawsuit.

STREINER: The picture had been in distribution for about four months and on the strength of the four months play-off we received a letter of estimate from our producer's representative that went into some detail describing to us how, by the end of 1969, from just the United States and Canada, we would have accrued a quarter of a million dollars. We haven't hit that figure yet! The picture has now played in over 4000 engagements that we know of in the United States and Canada.

RUSSO: It played for a year in Rome in one of the largest theatres and it's played for almost a year in Madrid. It's been dubbed into approximately 25 foreign languages.

HARDMAN: It's played in Paris.

CFQ: While actually filming did you do anything to attract distributors?

STREINER: The only thing we did during production was to round up an awful lot of production shots and we did put together a press kit of sorts, or a publicity kit with a dozen photographs and a few other things and sent it around to various distributors while the picture was being edited. It got very little response.

RUSSO: We had coverage during production from a local television station and we did have one Variety article. There were some scattered newspaper articles.

STREINER: But there was no thrust. We didn't target in on any distributors.

*The suit Image Ten filed against Walter Reade will go to trial sometime during the first six months of 1975. A judge has been appointed. A long battle ensued over jurisdiction in the case when Image Ten insisted that it be tried in Pennsylvania. Reade insisted it be tried in New York. The dispute went all the way to the Pennsylvania Supreme Court who ruled that jurisdiction for the case belongs in Pennsylvania. The case will be tried in Common Pleas Court in Allegheny County.

III.50.6. *Cinefantastique*, vol. 4, nr 1, avril 1975

RUSSO: Once the picture was being released all of us worked very hard on publicity. We did everything we could. All of the stockholders helped with putting up posters and talking to their friends and we were interviewed on quite a few radio and television shows.

CFQ: In respect to the Reade Organization, was there any agreement made for future films?

STREINER: No. At the time we were looking for money to do another picture and Walter Reade offered, and, in fact, got approved from the Bank of America, a letter of credit for some fifty thousand dollars. And after the letter of credit was issued they attempted to secure an agreement from us that other pictures we did could be distributed by Reade on the same terms as NIGHT OF THE LIVING DEAD. We were certain enough at the time that we were getting a shafting so we turned down the fifty thousand dollar letter of credit and the attached agreement. So there are no ties between Reade and any of the organizations we represent or any of us as individuals. If you get burned once you're very reluctant to stick your hand in the fire again.

CFQ: Let's discuss the first test screening of the film. What was the general reaction of the audience? Who was there?

HARDMAN: They were largely friends, I suppose, who had heard about the film or knew about it, but hadn't seen it. People who had been in it. Everyone was given cards asking for written opinions of the film. In fact, after a couple of those screenings, it was decided to eliminate a lot of the exposition, which is the slow part of the film. The Venus probe and what's going on in this part of the country and that part of the country were all radically reduced in length.

RUSSO: After we finished the film we went into a period of...

STREINER: ... deep depression.

RUSSO: I guess it was sort of an emotional let down. The film was in the can and all the really exhausting work was done. There were two or three months of really hard work in pre-production, and then thirty days of really grinding shooting. Then the footage had to come back from the lab and we had to put the sound together with the work prints so we could look at the takes. Everybody lost enthusiasm and nobody knew what we really had in the can anymore. Excitement picked up about two or three months later when we had the takes synchronized and we could look at them. Then we started to get the suspicion that we had turned out something pretty good. I remember when the first edit was finished. That's when we really started to get excited. We had seen little bits and pieces of the first edit, but when we saw a relatively complete edit it just smacked us in the eyes. Karl jumped up and said, "Goddamn! We've got it! We have a movie!" We knew then that it was a good horror film. All of us felt that way. And we knew it was capable of making some kind of splash, at least with horror film fans. We weren't real surprised when it started to be successful at the box-office. We were more happy than surprised, I think.

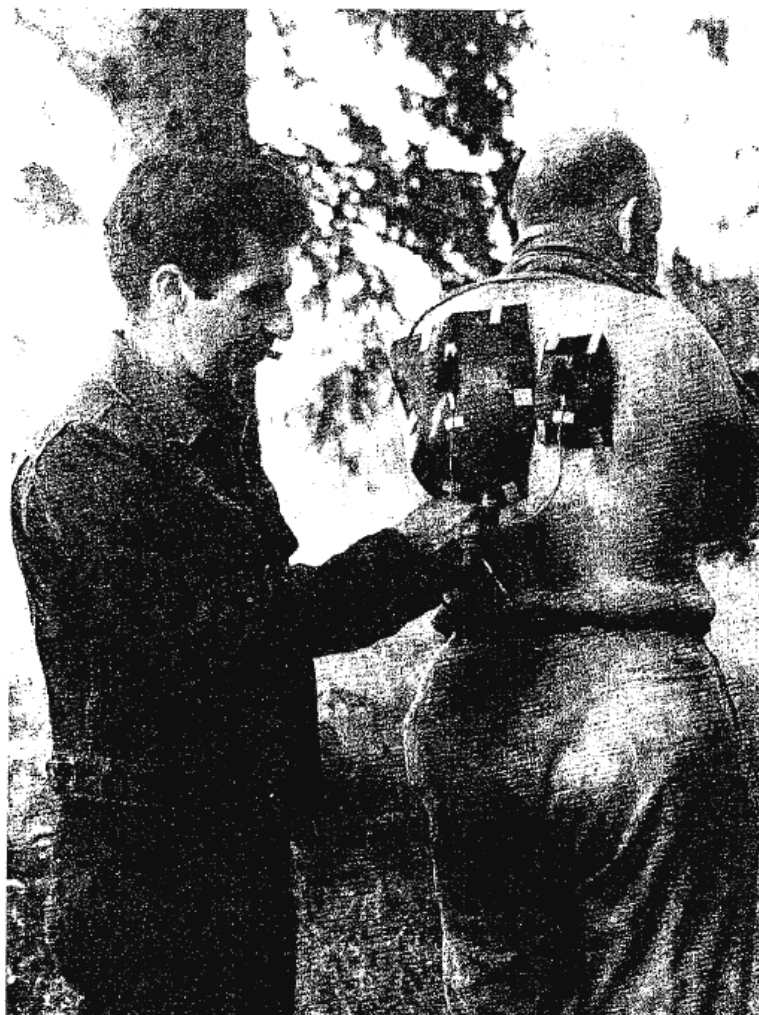
HARDMAN: When you make a film, even though you go into it with the intellectual point of view that you may bomb out, and you're completely willing to bomb out and what right do you have to hit with this when there are so many films being made by so many important people that don't make it, you still think that it's got to go. It's going to be good enough. It'll sell. People will dig it. So, it's that really "on top" feeling.

CFQ: You were, I would imagine, somewhat surprised at the critical response to the film?

RUSSO: Yes, we were surprised at the critical response, like the ones that liken the ghouls to



Right: The ghouls of NIGHT OF THE LIVING DEAD. The living dead are ordinary people who have been "activated" by man caused interference with outer space. When the ghouls march on the beleaguered farmhouse, we see it as a horrible attack by the ordinary, the people who have no identity, the kinds of people we deal with all the time but never get to know. The ghouls were played mostly by residents of Pittsburgh who were friends or ad agency clients of the producers. Opposite page, A ghoul attacks and kills Johnny, played by producer Russell Streiner.



the silent majority and find all kinds of political implications.

HARDMAN: Everyone knows about the film. The longer this film stays in distribution and the more I hear about this cult and that cult, the more astounded I become that we made this film. I'm delighted. I might add.

STREINER: I think, probably, the source of a great deal of amazement to us was when it started to take off the way it did. However, we were more surprised that the Walter Reade Organization never, not even today, never really came around. They just sort of stood around and said, "Wow! We can't figure out why we're getting all these bookings." You don't figure it out, just do something to embellish it, which they have failed to do. And that part of it has always confused me. This was the first film of its kind the Reade Organization took on. They dealt with films like *DAVID AND LISA* and some of the old, really good British comedies and things like that. So it was a departure for them, in a certain sense. I don't think they really knew how to cope with what happened to it. If they had a roaring success with a Peter Sellers film they'd know how to handle that and how to milk all the playdates they could out of it, getting the percentage up and things like that. I think they always were, and still are a little afraid to go to an exhibitor and say, "Look, this picture is doing a ton of business. Here are the terms that we want." I just don't think that ever happened with them.

RUSSO: These kinds of arguments. I think, might be better if we didn't print them.

CFQ: Why?

RUSSO: Because you're saying, in effect, one of Reade's defenses is probably going to be that they didn't know how to handle the picture and they're going to say we got the best deals possible. They're going to talk about their hundred-dollar deals and what you just said corroborates that. They could plead ignorance and say, "The picture got a lot of playdates, but we had to take a hundred dollars a booking."

STREINER: Regardless of anything else they are, in fact, in material breach of contract. There is no question about that. They had twenty days to respond to alleged breaches of contract. They failed to respond and on that basis Image Ten considers the rights of the picture are now, once again, ours. We have been prevented by the Reade Organization from taking possession of our property. That's the first cause of action in the law suit.

RUSSO: But as far as the money is concerned, if it's true that they don't realize the worth of the picture and aren't pushing it as hard as they should, that would indicate to anyone that perhaps that's why the picture hasn't made money for us.

STREINER: I'm really not concerned. I'm not as apprehensive as you are.

CFQ: What would you do if you got the rights back?

HARDMAN: I'd opt to shelve it for a while, then rerelease it.

STREINER: That's one of the things we were considering. We're also considering when the rights come back to us, releasing it on a first-run basis. It wasn't eligible for that the first time out, but I think because of its proven success, someone might be inclined to book it into first-run houses.

CFQ: Would you consider this film, because of the response it's getting, somewhat of an "art" film?

HARDMAN: Art film? No.

STREINER: No, I wouldn't consider it that way. I think it's a flat-out entertainment picture and people who enjoy films will continue to be en-

Left: Special effects man Tony Pantanello (top) applies blood squibs to a ghoulish extra that will be shot by the posse at the end of the film, as it scours the countryside, carrying guns and shooting anything that moves (bottom). Nearly every one who worked on the film contributed to special effects in some way as the need arose. Opposite page. Top: Charles Craig as the frighteningly cold, McLuhanesque television commentator. Bottom: The bizarre, unfeeling, comic sheriff played by a local law enforcement official who unprovoked his lines.

III.50.8. Cinefantastique, vol. 4, nr 1, avril 1975

certained by it.

CFQ: Then it should be advertised as basically a splashy horror film?

HARDMAN: Yes. They're still going with the original FRANKENSTEIN and DRACULA.

STREINER: No. I don't think you can all of a sudden say that because a lot of people are interested in seeing this picture it is an art film, then revamp the advertising to a level of sophistication that will get a whole new audience. I really don't think you can do that.

CFQ: Some of the slick magazines and critics have almost called it that. I don't think NIGHT OF THE LIVING DEAD has a general appeal, and perhaps it could reach more people by making some changes in the outlook of the film.

STREINER: Those are really bridges we have to cross when we get to them. The first and important thing is to get the rights back. Then we'll have to sit down and have a couple of skull sessions as to what to do with it, whether we redistribute it ourselves or look for another distributor.

RUSSO: There are certain kinds of people who need intellectual pretensions before they'll go to see a skin flick. NIGHT OF THE LIVING DEAD has already played in the Museum of Modern Art. So maybe you are right. Maybe there are certain kinds of people who need intellectual pretensions before they'll go see a horror film, but once they get into the theatre they'll dig it.

HARDMAN: I think that's true of a minority of the people.

RUSSO: Maybe we should make some attempt to suck the audience?

STREINER: I don't think anybody is really going to be suckered. It's a film that pays off most people. It has some value other than the blood and guts aspect.

RUSSO: I think it's a different thing, like I said, to suck an audience. If you're going to use tricks to get people into a theatre, and once they're there they're going to like what they see, it's different than using tricks to get people into an audience to see something they're disappointed in. What I'm saying is that there might be a segment of the people that would love, really enjoy a horror film, but they've got themselves psyched out of those kinds of plots, and they need to first believe there's something more to it.

CFQ: What was the ratio of footage shot to footage used?

RUSSO: We shot 56,000 feet.

STREINER: We used 10,000. It would be safe to say 5.5 to 1. Somewhere in that area.

CFQ: Who was responsible for the editing?

RUSSO: George Romero.

STREINER: What we would do, as each scene was cut, was sit down and look at it. It's very hard to look at a film in that way. So the first impressions everyone had were pretty much created from the first rough cut of the film. Then there was a lot of discussion about what should go and what should stay. In that regard it was committee edited, but the mechanics were handled by Romero.

CFQ: Did you use stock music and who selected it?

HARDMAN: It was library music.

RUSSO: I think we all had a hand in selecting it. Karl even made some in his studio.

HARDMAN: A lot of the electronic stuff.

RUSSO: Karl and Marilyn recorded a lot of the sound effects and invented sound effects here and there that were slugged in when we needed them. There's a very practical reason for using music in place of sound effects. It's cheaper and easier. I think we would have preferred to use naturalistic sound effects throughout NIGHT OF THE LIVING DEAD. I think it would have been more frightening than to go with the music. But the music covers up sound effects. We would have had to record and sync all the footsteps and nail pounding in the film. It's just a much more laborious, expensive process.

CFQ: Was there any crisis before or during the making of the film?

RUSSO: I think we worked very well together once we started shooting. The only discomfort we had, really, was in getting organized. We had all worked together on commercials for a short stretch, but we had never worked on a project so large, that demanded so much in the way of lo-

gistics. We spent months making dummies and things, and scouting locations, and finding out just where everybody's head was.

STREINER: The only crisis was keeping the commode at the location working. That created some very tense, anxiety-filled moments. Other than that I shot Karl in the chest three or four times. My brother got his arm burned one night. He did it inadvertently when we were shooting one of the outdoor scenes—well, how can you catch your arm on fire other than inadvertently?

RUSSO: Like most other films, NIGHT OF THE LIVING DEAD wasn't shot in sequence. So, for some scenes the house would have to be totally boarded up. For other scenes that were supposed to be earlier in the film the house was in a different stage of being boarded up, and we had to remember all those different stages. When we'd unboard the house we took magic marker and wrote on the board "upper left-door," and on another board "lower left-door." We'd have to put these boards back in exactly the same place. In some takes, even now in the finished print, if you look closely, you see Duane boarding up and you can read "upper left-door" on the board.

HARDMAN: And then teaching Duane how to use a hammer, how to hold a hammer.

RUSSO: Duane wasn't much of a carpenter. We had to drill holes in the boards that Duane put the nails into.

CFQ: Why did you have to shoot it that way? Why not shoot all the boarded up scenes at once?

HARDMAN: It wasn't that well planned.

RUSSO: Well, some of the actors weren't available. We had to work around people's schedules, too. We couldn't afford to break down for five days and wait, so we'd go ahead and shoot something, then backtrack.

CFQ: Was your script completed when you began shooting?

STREINER: It was completed, other than the incidents Karl mentioned that were added after the fact. Once the shooting started to take some shape the script was embellished, but the basic script was finished when we started shooting.

CFQ: I read that the scene Karl so fondly refers to as "The Last Supper" was a spur of the moment addition. Didn't a butcher drive onto the set with all those intestines?

HARDMAN: Well, no. One of the stockholders owned a chain of meat markets. We know that we needed intestines, livers, hearts, and stuff like that. So he arranged to get those things from the slaughter house from which he purchased meat. They were all goodies belonging to lambs which are supposedly somewhat similar to human organs. We had to slush out the intestines, literally. That was pretty grim.

RUSSO: That was comic when I first saw it. Vince Survinski was standing there with those intestines, washing them out with Coke bottles full of water. There wasn't very much that was funny during the filming, at least for me. It was all hard work.

HARDMAN: I'm still amazed that somebody during the filming didn't just collapse and die, right there on the spot.

CFQ: Why do you say that?

HARDMAN: Because of the hours.

RUSSO: It was really, really hard work.

STREINER: I don't think we'd go through the same kind of production schedule again. At four o'clock in the morning, after you've been working 18 hours, your objectivity gets a little on the cloudy side, and all you're interested in doing is sacking out someplace. You've been living on ham and cheese sandwiches and a couple beers for three days.

CFQ: You used local, non-professional people in this film for supporting roles and as the ghouls. What was the reaction when you walked up to somebody and told them, "What we want you to do is wear these torn clothes and munch on these animal intestines."

HARDMAN: Both Latent Image and Hardman Associates were working closely with all the advertising agencies in the city. The word was out that this picture was going to be made. We simply put out the word that we needed extras and everyone, almost without exception, was very eager to take part. Because of the glamour, the so-called glamour.

RUSSO: We used some of the townspeople

from Evans City.

CFQ: Were these people paid for what they did?

HARDMAN: Ultimately, everyone was paid.

STREINER: There was a fair amount of interest, too, in Evans City about the shooting itself. Like the night we blew up the truck. We had two identical trucks. One we rented up there. Didn't we buy the other one for around \$45?

HARDMAN: Yes, something like that?

STREINER: We towed it up there. On the night we blew up the truck we decided to wait until two o'clock in the morning because we weren't quite sure what was going to happen. Still, in all, there must have been 100 to 150 people who hung around. They wouldn't go home.

CFQ: Did anything happen that you didn't expect?

STREINER: No. It was just that everyone was so curious. I just mention the truck blowing up, but there were nights when people would hand around way into the morning hours just out of sheer curiosity.

RUSSO: Well, some shrapnel came pretty close to you and me.

HARDMAN: When you're dealing with pyrotechnics and say you're not quite sure as to what will happen, that sounds funny, but a hubcap could sail off and decapitate someone.

RUSSO: It was TNT and gasoline and we had never blown up a truck before.

STREINER: We now conduct lessons in it.

RUSSO: We weren't sure the fellow handling the demolitions wouldn't be overenthusiastic. We shot the scene with three cameras to be sure we had it. As it turned out we were able to get two takes. The TNT blew the truck off the ground a little bit and then flames burst out all over, but they died down quickly and we got another take.

CFQ: What was the hardest scene you had to shoot? Karl, I remember something about a coat tree that kept following you down the stairs?

HARDMAN: From my own personal point of view that was the hardest.

STREINER: Karl's famous death.

CFQ: Would you elaborate on that?

HARDMAN: Very simply, I was holding a rifle on Duane and saying we were going to do things my way. He turned and threw a board at me, knocking the rifle out of my hands. He grabbed the rifle, leveled it—wham! Of course, as the character I saw what was coming. The force of the bullet was to slam me into the corner. I was to bounce off the corner, hit the piano on the other side of the doorway leading to the basement, then clutching myself, fall down the steps into the basement of the house. Well, there was a coat tree next to the door which had been in every shot and there were coats on it. Eleven times I got shot, slammed myself into the corner, bounced off onto the piano and got wrapped up in that coat tree, and the coat tree would follow me into the basement. By the time we got a good take I was so exhausted from laughing I hardly had enough energy left to do it.

STREINER: Probably the most difficult shooting was the day we photographed most of the posse, the helicopters and the police dogs. It was difficult just from a pure logistics point of view. We had an awful lot of people to handle. We also had to be very careful. One person was assigned to make sure all of the live ammunition was out of the weapons being used in the scene and replaced with blanks. We didn't want any mishaps, or anybody thinking they had an empty gun and, in fact, shooting someone. That was difficult, but only in the sense of the logistics.

CFQ: The Sheriff at the end of the film is extremely loose and numerous. Was it planned that way?

RUSSO: He had never acted before. I gave him all the facts about the ghouls and about the situation. I told him when he was being interviewed to keep this fund of information in his mind and answer the questions in his own words. So those were some of his own words. We decided to leave it in.

CFQ: It is very difficult to assign creative credit to a cooperative effort such as filmmaking. Who deserves the credit for whatever success NIGHT OF THE LIVING DEAD has achieved?

HARDMAN: In a singular or plural sense?

CFQ: Either way. If it's a singular sense, who

III.50.9. Cinefantastique, vol. 4, nr 1, avril 1975

was it?

HARDMAN: Me.

RUSSO: I think that, like I said earlier, there's probably around ten people. Without any one of them the picture wouldn't have been made.

STREINER: It's hard to say where the success really lies. Is it in the original concept or is it in the collective attitude with which the project was approached? George Romero certainly deserves a lot of the credit. But I think it would be remiss to place all the credit at George's feet. I do think that it is impossible to single out any one person and say without his efforts this thing would not have been successful. It really didn't work that way. There was a core of maybe five or six people who were all ultimately responsible for the success of the film and I'm not trying to add or detract credit from any one person by saying that. But in my opinion, that's really the way it is.

RUSSO: I think the concept had a hell of a lot to do with it. As far as the concept is concerned, Russ, Karl, Marilyn, George and I worked it into what resulted in the final screenplay. And even then there were changes.

HARDMAN: I agree with what Russ has said. I think if I had to enumerate key people so far as the actual production itself, certainly George, Jack, Russ—I'm thinking of whole areas in which these people worked—myself, Marilyn and, I think Vince Survinaki.

STREINER: Yes, very definitely.

HARDMAN: Vince did the majority of the construction.

STREINER: Vince is one of the guys who generally is always in the background and almost never gets any publicity. He's just as happy that way.

RUSSO: He works over at Latent Image. He made sure a lot of the special effects could happen. Demolitions and fire. Gunshot effects. Everything from set design to help with organizing things. He's just one of your invaluable people to have around the set.

CFQ: Do any of you have an inclination toward making horror films?

HARDMAN: I do. I think they're fun.

RUSSO: I remember a suggestion made by Karl and Marilyn. We were looking for a way to get rid of the ghouls. Like how do you kill them? Karl and Marilyn suggested that one of the people in the house should discover that the ghoul dies when you smack it in the face with a Boston cream pie. Then you'd have the people in the house waiting for salvation and at the last minute this big truck pulls up...

HARDMAN: A trailer truck. We envisioned a trailer truck.

RUSSO: We'd go out with a big pie throwing contest.

HARDMAN: I'd forgotten about that.

STREINER: I think there's a large enough audience for films like NIGHT OF THE LIVING DEAD. Any kind of film that you feel will entertain people, filmmakers should have an inclination toward, whether it's WHAT'S UP DOC? or Woody Allen. If people can be entertained by it then there's a value in making such a picture.

CFQ: There is much said about horror films giving people a release for their frustrations. Some have called them healthy outlets. Do any of you have any thoughts on this?

HARDMAN: I think if you say horror films, or films of that genre are healthy it's only because the people are entertained and it provides them release.

STREINER: There was a strong sentiment when NIGHT OF THE LIVING DEAD first came out. A lot of parent groups and people like that



Top: Producer Karl Hardman as Harry Cooper, a solid middle-class ultra-conservative who is looking out for number one. Not a professional actor, Hardman's nervous, frenzied, fist-clenching performance in the film adds immeasurably to its atmosphere of tension. Middle: Judith Ridley as Judy, one of the young lovers destroyed in a flaming truck while attempting to escape. After completion of the film she was married to producer Russell Streiner. Bottom: Marilyn Eastman as Helen worries about her daughter, Karen (Kyra Schon), who has been bitten by a ghoul.

III.50.10. *Cinefantastique*, vol. 4, nr 1, avril 1975

thought that the people who made NIGHT OF THE LIVING DEAD must be next to savages, that no civilized person could bring himself to photograph cannibalism and that sort of thing. I never felt that I should be taken out of society.

CFQ: One of the reasons horror films are so popular is that people enjoy being frightened. Would you agree?

HARDMAN: Yes.

RUSSO: Most fairy tales have something that is frightening in them. Hansel and Gretel throw the witch into the oven. It's in the realm of fantasy, though. It never affects anybody's sensibilities, really.

HARDMAN: Some psychiatrists claim that it does. I don't happen to buy that.

RUSSO: I don't agree with that.

CFQ: In the same respect, Good always wins out over Evil in fairy tales. There are many horror films today where that just doesn't happen, or there is no clear cut sense of good and evil. In NIGHT OF THE LIVING DEAD there is no clear definition of good or evil.

STREINER: NIGHT OF THE LIVING DEAD had been out for maybe a year when a story appeared in Life magazine. It just so happened at the time the story appeared, in some small town in Nebraska a parent group was up in arms that the owner of the only theatre in their community opted to play films like NIGHT OF THE LIVING DEAD, and I guess a couple of X-rated films also. Their complaint was that he had a captive audience and if people in that small town wanted to go to the theatre they had to see what the owner thought they should see. But I can't help thinking that when you drop your kid off in front of the show and the marquee says NIGHT OF THE LIVING DEAD, you should know it isn't going to be a Disney film or HANS BRINKER AND THE SILVER SKATES. So, if you don't want your kids to see a film with that title and you have some suspicions as to what it might be, then don't take them. The article I thought was overcritical was the one they eventually reprinted in Reader's Digest, about the effect the film had on an audience of small children. It was originally printed in some Chicago paper, then reprinted in Reader's Digest. Well, he's entitled to his point of view, but we're certainly not monsters. Oh, I don't know, maybe we are!

The thrust of the article was a comparison between NIGHT OF THE LIVING DEAD and THE THING. I guess when this writer Roger Ebert was younger, he was terrified of THE THING. Well, everyone has grown up since the days of THE THING, and I'm not so sure an audience isn't prepared for a film like NIGHT OF THE LIVING DEAD. Films have gone beyond that now. And I'm not certain to any higher degree of artistic level. I think a lot of the stuff shot since NIGHT OF THE LIVING DEAD is so much rubbish, frankly. I think a lot of people after seeing our film, decided they were going to pattern their films after it. I think that's been, on the whole, unsuccessful. But audiences are prepared to cope with things like NIGHT OF THE LIVING DEAD, otherwise they wouldn't keep going back. Either that, or we're raising a real society of masochists or something.

CFQ: I think we've covered the explicit approach to the gore in NIGHT OF THE LIVING DEAD quite extensively, but after all the discussion about horror films, I'd be interested to know, now, in the light of all you've said, if you feel the gore was justified?

HARDMAN: Yes. At the time I was a negative voice. I didn't think we had to go that far. But I'm very glad we did.

STREINER: But you have to remember that

Some levity behind the scenes of NIGHT OF THE LIVING DEAD that belie happier times. Top: With paint bucket and hammer in hand, director George Romero poses with his cast, going clockwise: Judith Ridley holding a jar of Bosco used as blood in the film, producer Karl Hardman, his real-life and film daughter, Kyra Schon, and Marilyn Eastman, covered with Bosco for her death scene. Bottom: Hardman relaxes between takes as someone applies some fresh Bosco. Like the film itself, the makeup was a community effort contributed to by all involved.

Karl can't even face a liverwurst sandwich.

HARDMAN: I still don't see how they did it—biting into that raw liver and heart...

STREINER: Do you want to be excused, Karl? No, I think it had its place in that film and confronted with the same decisions on basically the same points I would probably be in favor of doing it again. Even though a lot of parent groups think we're raving lunatics.

CFQ: After the success of your first film, one would have expected you to do another horror film, yet what you did next was THE AFFAIR.

STREINER: Image Ten was dissolved before that by its very nature. As a corporation we were only permitted by our corporate character to produce one film. Beyond that there was some disagreement about what the second film should be. As a matter of fact, there was a pretty long stretch of time while various ideas were being kicked around. Everyone had several different ideas, and we finally zeroed in on a horror anthology. We got into beginning discussion on that. For some reason we got off the horror anthology and onto something else. The eventual result was the film now called THE AFFAIR.

CFQ: What horror films have you seen that impressed you?

RUSSO: Not too many.

STREINER: In its time, THE THING terrified me. If you can put PSYCHO in that category, certainly it is one of my all-time favorites. INVASION OF THE BODY SNATCHERS was a good film. Beyond that, there aren't too many. There are several science fiction films, some of the things George Pal did, and there was THE DAY THE EARTH STOOD STILL. That was a good film. VILLAGE OF THE DAMNED had something going for it. But it is really surprising when you sit down and try to recall the films that have made an impression on you. There are so many films your mind just snaps shut on. You can't even recall the titles. Many of the Japanese films such as MOTHRA, I fail to see how they did the business they did, other than the fact that they were a novelty. The Japanese crush cities well but I believe they've all been working from one basic script.

HARDMAN: I was going to mention FRANKENSTEIN, THE PHANTOM OF THE OPERA and DRACULA. That places me at a point in time when I was very young and they really scared me.

RUSSO: THE PHANTOM OF THE OPERA really scared me, but I was in grade school when I saw it. I remember when I was a kid, really being up for seeing Frankenstein films. But I was always a little disappointed when it was over.

STREINER: From my own point of view, I am more in favor of the Hitchcock brand of suspense and terror than the overt, blatant terror. If you can trigger the audience's imagination you've won the battle. If people can be caused to use their brains, as we probably did listening to Sergeant Preston on the radio, that's invaluable. You can't do everything for them. You've got to trip something in their personal psychology if you want to make them laugh, cry or be frightened. I think the reason we have a hard time recalling good horror films is because serious filmmakers have shied away from them. You can list any number of worthwhile westerns because it was fashionable at the time for a name director to do a Western. Directors who know what they're doing have shied away from horror films.

CFQ: Do you people have any future projects in the works?

STREINER: At New American we have a film we're treating as a direct sequel to NIGHT OF THE LIVING DEAD called, surprisingly enough, RETURN OF THE LIVING DEAD.

CFQ: You don't have any fears about doing a sequel to NIGHT OF THE LIVING DEAD?

STREINER: No, because the script has really worked out well. I think we've managed to retain the good parts and strip away the bad. It'll stand on its own two feet as a film. I'm very pleased with how the script has gone. We've had a lot of battles about the script and some of the details.

RUSSO: Those were healthy battles in working out the concept. Rudy Ricci and I worked on the story and Rudy wrote the screenplay. I'm also very happy with it. It's unique and a whole different aspect of what happens when the dead come back to life. It's in no way an imitation of the

first film and that was the major problem in writing a sequel.

CFQ: Is there anything any of you would like to say about NIGHT OF THE LIVING DEAD that we have not covered, or are there any misunderstandings you'd like to clear up that may have resulted from interviews with other principals?

RUSSO: There has been one basic misunderstanding that's cropped up in all the interviews—that, actually, we had nothing to do with the picture!

STREINER: There has been a sort of running feud between people who are still with Latent Image and the people who have left and Hardman Associates. I don't even know how it got started. As far as the success of the picture is concerned, we all have a deeply vested interest in it. I certainly don't dislike, or hate anybody at Latent Image.

HARDMAN: Well, I think you feel put upon because of the obvious attempt to cop the glory on a single-handed basis for the production of NIGHT OF THE LIVING DEAD.

STREINER: Well, yes.

HARDMAN: You know, that's a bit gross, a bit much, I think. I don't know the reason for it.

RUSSO: That's the tone of the Newsweek article.

HARDMAN: Yes. I happen to think that's very unfair when there were so many people involved, and I'm not just talking about myself.

RUSSO: There were so many people involved in ways that were crucial and they don't even come out in the credits. I can think of one point when we were first getting organized, Karl was being considered for director. George then wanted to put his name under consideration. Do you remember, Karl?

HARDMAN: Yes I do. I hadn't until this minute.

CFQ: All of you are then strongly against the "one man movie" concept, especially dealing with NIGHT OF THE LIVING DEAD, because it's quite obvious now that it wasn't that kind of production.

RUSSO: I think filmmaking in general is a process that is very seldom dominated by one person. I think there's a certain mythology that's grown up around directors. I don't believe a director is ever quite so influential in what comes out as the finished product as the mass media, or directors, would like people to believe.

Somebody once said that once you achieve a certain level of talent, after that, making films becomes a matter of luck. If you happen to be a director, then you're the one who gets to deal with all the elements and all the supporting people. The same goes for producing. And, if the final product is successful, everybody says, "Oh! What a genius!"

CFQ: NIGHT OF THE LIVING DEAD was directed by one man.

RUSSO: George Romero directed the picture and did a damn good job of it.

STREINER: I think you make a bad mistake if you try to direct a film by committee. A producer, or financial people, can only influence production up to a point. Then the person who has been delegated as director, and this is true of any film, I don't care what it is, must focus everything through his viewpoint. Otherwise you have a hodgepodge.

RUSSO: There are certain films, too, that don't require an extraordinary directorial viewpoint. The director doesn't create the film because the script pretty much speaks for itself. Now there aren't too many ways Duane Jones or Karl could have played their roles. Sometimes things are set in motion, and within certain parameters, they come out about the way anyone would have predicted. Then there are other films that are created from the beginning to end during the production. These films require creative talent, and maybe even genius. But I don't believe NIGHT OF THE LIVING DEAD is one of those films.

CFQ: Well, there's only one other thing I still don't understand. It's that clothes pole that kept following you down the stairs, Karl. It amazes me that all those people in that farmhouse, their lives in horrifying danger, would take time out to hang up their coats!

CFQ

NIGHT OF THE LIVING DEAD

... a horror film without hope, a bleak, relentless nightmare of our fears about facing death...

NIGHT OF THE LIVING DEAD Released by Continental (The Walter Reade Organization), 1968. In Black & White. 90 minutes. An Image Ten Production. Produced by Russell Streiner and Karl Hardman. Directed, photographed and edited by George A. Romero. Screenplay by John A. Russo. Production director, Vincent D. Survinski. Lighting supervisor, Joseph Unitas. Production manager, George Kosana. Sound engineer, Gary Streiner. Special effects, Regis Survinski and Tony Pantanello. Script coordinator and continuity, Jacqueline Streiner and Betty Ellen Haughey. Hair styles, Bruce Capristo. Title sequence by The Animators.

Barbara	Judith O'Dea
Johnny	Russell Streiner
Ben	Duane Jones
Harry	Karl Hardman
Tom	Keith Wayne
Judy	Judith Ridley
Helen	Marilyn Eastman
Karen	Kyra Schon

There appear to be some broad basic differences between science fiction and horror films. In general, the most durable science fiction films deal with our fear of being absorbed or lost, with our fear of losing personal identity. The loss may be in the vastness of space (2001: A SPACE ODYSSEY) and deal with our fear of the unknown and infinite. The loss may, however, reflect our fear of losing our individual identity in an ever more complex world which calls for or seems to call for increasing conformity (INVASION OF THE BODY SNATCHERS). In general, the most durable horror films can be seen as a means of coming to terms with mortality, dealing in some way with our fear of death (THE CABINET OF DR. CALIGARI).

An appreciation by
Stuart M. Kaminsky



There are subcategories and sidetracks such as the gore films (BLOOD FEAST) and popular films which encompass elements of both horror and science fiction (THE THING), but I think the difference I have indicated between the two kinds of films is basically true.

NIGHT OF THE LIVING DEAD is one of those films combining the science fiction theme of loss of identity with the horror fear of death, a fear manifested in the appearance of a creature which is usually grotesque, immortal and powerful, but tormented or evil, and carried to a conclusion especially jarring and possibly especially appropriate for a contemporary audience. **NIGHT OF THE LIVING DEAD**—very much like **THE CABINET OF DR. CALIGARI**—is a horror film without hope, a film about facing death which gives us no reassurance. There is no saving of mankind at the end; no child to carry on for civilization, not even an immortal monster to be resurrected. Death in **NIGHT OF THE LIVING DEAD** is meaningless, total, inevitable. The dead come for the living who know eventually they must become one of the dead, that all they can do is try to exist as long as possible with some dignity. Most of the characters in the film fail totally to even die in dignity. Ben, clearly the hero, not just the protagonist, dies most ironically, destroyed by a civilization of the living, which includes the bizarre, unfeeling, comic sheriff; the distant, smug Washington officials; the frighteningly cold McLuhanesque television commentators and newsmen. Those destroyed in the small isolated home represent the last vestiges of affirmative American values. Those who live after the film are a kind of dead living. The hopeless dilemma is complete. The monsters who live are not very much different from those destroyed. Romero's film is a bleak, relentless nightmare of our fears in which nothing can save us, in which we are trapped between the horror of death and life. That the film should have such broad appeal is a tribute to its skillful execution, but it also may mean that the very act of recognizing the hopelessness makes us better able to face its implications. Sitting through **NIGHT OF THE LIVING DEAD** is like an intensive session with a good psychiatrist. You come to grips with things you would often rather not face, but having faced them is, somehow, to lessen their ultimate horror.

The crudity of the film, the pseudo-cinema verite use of the camera adds to the impression that what we are seeing is not solely fantasy, but a nightmare firmly fixed on reality. The setting itself, an isolated farmhouse of the most bleak mundane variety in western Pennsylvania, becomes a microcosmic reduction of middle America.

We are first introduced in the film to a couple, Barbara and Johnny, who appear almost soap opera middle-class. They are going to a cemetery to show their respect to a dead relative. Johnny is outwardly and overtly contemptuous of the need for the journey. The dead are dead and he thinks the whole trip is foolish. Barbara, his sister, reacts more conventionally, saying that there are certain actions which are proper although, clearly, she is uneasy about being in the cemetery and attaches a mystic-religious meaning to the visit. Johnny is the anti-religious, anti-mystic skeptic. Almost expectantly, Johnny is the first person we see fall victim of the living dead. A living-dead man approaches the couple. Johnny jokes with Barbara about the possibility of the man being dead and suddenly finds himself in a battle with the man. Johnny falls and hits his head. We find later Johnny is dead. As in some more traditional horror films, he has suffered the fate of those misguided scienti-

continued page 23

III.50.12. *Cinefantastique*, vol. 4, nr 1, avril 1975

continued from page 20

fic modernists who mock the unknown. Barbara, the innocent, survives, runs madly pursued by the living-dead man.

At this point, it is interesting to recall that the living-dead are ordinary dead people who have been "activated" by man-caused interference with outer space. The horror comes from above, heaven, apparently to punish mankind for violating the mystery of space, a motif extant in such diverse films as *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* and *2001*. The living dead are ordinary people of all ages and sizes, even the actors, as Romero points out, are Pennsylvania townspeople, not professional or even amateur actors. When they march on the house later in the film, we see it as a horrible attack by the ordinary, the people who have no identity, the kinds of people we deal with all the time and never get to know, the people we are part of but with whom we do not identify. The living dead are the masses; the living dead are brainless monsters without volition acting with a single impulse, to destroy, consume the living. The ironic dilemma is poignant; if one dies in the film, he becomes one of these horrible, mindless epitomizations of conformity, bent on consuming life. If he does not die "naturally" he is either consumed horribly by the living dead, destroyed by the conformity, or lives on in a mindless grey world not radically different from that of the living dead.

Getting back to the plot development, Barbara makes her way to a small farmhouse pursued by the living-dead man. In the house, she wanders from room to room and we wander with her. We have a comfortable perspective at this point. She is a nice looking girl; the film will carry through with her as she is threatened, and ultimately, she will be saved by a handsome young man or some force representing society or God. At least this is what our conventional responses prepare us for, but *NIGHT OF THE LIVING DEAD* allows no conventional response. With the arrival of Ben, Barbara begins to sink into a state of shock, a semi-catatonia from which she never really recovers. Eventually, she is consumed by the living dead, but as a focal heroine, she is taken away from us quite early, shortly after Ben appears.

Ben, young, good looking, black, arrives, defeats several of the living dead and appears to be in control. Ben then becomes the focus of the film. He is hero in a very conventional sense. He is the person who knows what to do; acts as the leader. In spite of what George Romero has said about the film having nothing to do with Ben's being black, the fact that he is black does give us a different perspective on the film. Ben's description of his encounter with the living dead at the gas station is remarkably like the description of an escape from a lynching. Were he white, our minds might not have made the connection, but since he is black, it is difficult not to see it as such. Certainly, the end of the film with Ben's body being carried off for burning by the posse takes on connotations of lynching which are inescapable. It is also difficult to escape the observation that none of the living dead are black. On the contrary, the final attack by the dead on the house is very much like the final attack on the isolated house by the black soldiers in *BIRTH OF A NATION*, but *NIGHT OF THE LIVING DEAD* reverses the situation. All the attackers are white. In any case, the hopes we have for humanity are concentrated in the black man.

Ben demonstrates that he is the person who can carry the fugitives in the house through the night if anyone can. This too, however, is radically undercut, not only by the fact that everyone is killed in spite of his



efforts, but by the fact that in terms of survival and the evidence of the film, Ben is proved wrong in his strategy, an unsettling conclusion as is much of the film. Ultimately, Ben is human, fallible. When we meet Harry and Helen, the quarrelling couple with the daughter, Karen, who has been bitten by the living dead, we are convinced that Harry in contrast to Ben is a coward, and being a coward must be wrong in his desire to want to blockade himself and the others in the basement. Harry is, indeed, less brave and less admirable than the others and Ben. It is Ben who convinces them all to make a stand on the first floor and fight it out. But Ben, the hero, is wrong. When he does, finally, find himself alone with everyone killed, Ben blockades himself in the basement (destroying Harry and his family who have become living dead in that basement, possibly reminding us that indeed Harry had advocated hiding in the basement). Ben survives the night. The living dead do not get in. Harry was right; Ben was wrong. The heroic idea of facing the enemy and defeating him is proved false and our hero, though we still admire him, is ironically destroyed by the "living" when he comes out of the basement. On a simple level, the others are the victims of the dead; Ben is a victim of the living.

Harry, Helen and Karen are a further example of the breakdown in convention which takes place in the film. That Harry should die is expected; that Helen should die is jarring; that Karen should die is unsettling, but that Karen should be the one to kill her parents and start to consume them is so upsetting visually, not to mention Freudianly, that it questions our acceptance of conventions about the sanctity and affirmation of the family. All foundations are being torn away.

Even the young couple, the all-American Tom and the very conventionally pretty Judy, are destroyed most horribly. They conform, agree with Ben, act bravely, and are destroyed. Nothing is left.

The coarse sheriff survives; the unfeeling television people survive; the Washington bureaucrats survive; and the family, the hero, American traditional values of individualism are destroyed.

Adding to the immediacy of these images is the increasing constriction of the film. The sequence in which Ben boards up the house is shown at length and we have a claustrophobic reaction. The world gradually closes in on us during the film. We move from the outdoors to the farmhouse. We soon leave the upper rooms. Then the world becomes a few rooms and finally one room with maddening contact to the outside world only through a television set on which people respond to the horror we witness as if it were an everyday event. A viewer might well equate this coolness of the medium to the living dead to the way in which television coverage of the Vietnam War (or any war) must look to a participant seeing it sandwiched between an ad for TWA and the weather.

Black and white is particularly appropriate in the film, because it both evokes the aura of cinema verité during the daylight scenes and reminds us of the horror of the Universal horror films of the 1930s and 1940s in the night scenes.

I find no humor in the film. That much of it is ironic is clear. If George Romero finds it funny (which I find very strange, but which I can accept), it may be the only way he can come to terms with the stark hopelessness and nightmare of the film. If it is comic it is hysterically comic, it calls for the embarrassed response of an audience when confronted with the suddenness of horror, the view of Norman Bates in his mother's clothes and a knife in his hand coming at us with nowhere for us to run.

III.51. Pittsburgh Post-Gazette, 20 novembre 1975

Philadelphia Bans Movie Made Here

PHILADELPHIA (AP) — Neither the ghouls in the movie "Night of the Living Dead" nor the citizens who wanted to picket the horror flick did any walking Tuesday at a branch of the public library.

An antifright campaign led by a minister who considered the film "satanically inspired" based on second hand reports — convinced the library staff not to show the film to a teen-aged audience.

"Night of the Living Dead" is a science fiction film about dead persons who are raised from their graves by a cosmic force and then stalk the earth feeding on human flesh. It was made in Pittsburgh.

"Living Dead" unlike horror classics such as "Frankenstein" and "Dracula" is "nightmarish and affects people psychologically" said the Rev. Kent Saldan a minister in the Ministry Christ Church who organized the protest against the film's showing.

"Sure I saw some of those pictures as a kid and I screamed" the 35-year-old Mr. Saldan said. "But then I forgot it. They don't stick with you. This other picture crosses the line."

Keith Doms director of the Philadelphia Free Library said the film was rented sight unseen based on "positive reviews which have described it as a classic of the horror film genre."

Pittsburgh Post-Gazette, Nov. 20 1975

POST-GAZETTE

III.52. *Boxoffice*, 8 décembre 1975

'Living Dead' Sparks Religious Group Protest

PHILADELPHIA — Public libraries throughout the area have been offering a variety of film series for some time without creating a stir. However, it took a science fiction-horror film to create a cause celebre with the threat of pickets at the Northeast Regional Library in that section of the city because it offered to show "Night of the Living Dead" to a teenage audience.

When the Rev. Kent Saldan, the leader of Challenge, Inc., made up of students from the Faith Technological Seminary here, and a minister in the Ministry Christ Church threatened to ring the library with pickets, the showing was canceled by Keith Doms, overall director of the Free Library of Philadelphia. After previewing the film, the staff of the regional library also thought it unsuitable to be shown as part of the Spooky Films Series "aimed at appealing to teenagers," and substituted "The Thing."

Doms said the film was rented on the basis of positive reviews which described it as "a classic of the horror film genre." But the Rev. Saldan charged it was the type of film that is "satanically inspired and the kind of film undermining the church and society as a whole."

When the film was canceled, the Rev. Saldan called off the picket line and threat of a protest rally. He admitted he had not seen the film, which deals with some kind of cosmic force causing recently dead people to rise in a cemetery on one particular night. The Rev. Saldan said his information about the film was gleaned through a public census conducted by the Challenge group.

The Rev. Saldan said he would classify such horror films as "immoral and perverted." Library money which is public money, he said, should not be used for such films, charging that this kind of film sabotages morality because it is "nightmarish and affects people psychologically."

He drew a distinction between "Living Dead" and earlier film "classics" during the Tuesday night library series, such as "Frankenstein," "Dracula," "The Mummy" and "The Wolfman." "Sure, I saw some of those pictures as a kid and I screamed," he said. "But then I forgot it. They don't stick with you. But this picture crosses the line."

Année: (1975)

N.Y.

The Research Libraries
New York Public Library



PROGRAM NOTES

Vol. 13, No. 3
November 16, 1977

NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968)

Directed by George A. Romero. Produced by Russell W. Streiner and Karl Hardman. Screenplay by John Russo and George Romero. Production Director: Vincent Survinski. Production Manager: George Kosana. Cinematographer: George Romero. Editor: George Romero. Sound Engineers: Gary R. Streiner and Marshall Booth. Special Effects: Regis Survinski and Tony Pantinello. Makeup: Karl Hardman and Helen Eastman. Props: Charles O'Dato. Script Continuity: Jacquelline Streiner. Continuity: Betty Ellen Haughey. Hair Styles: Bruce Capristo. Lighting Supervisor: Joseph Unitas. Lab: W.R.S. Motion Picture Lab. Produced through the facilities of The Latent Image, Inc., and Hardman Associates, Inc., Pittsburg, PA. An Image Ten Production. Released by Walter Reade Organization through Continental



Distributing. Running time: 96 minutes. (Distributor of tonight's print: Feature Film Service; 1712 South Congress Ave.; Austin, TX 78704.) CAST: Judith O'Dea (Barbara), Russell W. Streiner (Johnny), Duane Jones (Ben), Karl Hardman (Harry), Marilyn Eastman (Helen), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Kyra Schon (Karen).

Until the Supreme Court establishes clearcut guidelines for the pornography of violence, NIGHT OF THE LIVING DEAD will serve nicely as an outer-limit definition by example. In a mere 90 minutes, this horror film (pun intended) casts serious aspersions on the integrity and social responsibility of its Pittsburgh-based makers, distributor Walter Reade, the film industry as a whole and the exhibitors who book the picture, as well as raising doubts about the future of the regional cinema movement and about the moral health of filmgoers who cheerfully opt for this unrelieved orgy of sadism.

--Variety,
October 16, 1968.

We felt that films aren't usually made this graphic. But why not? You know what's happening. Why cut away when you know exactly what's going on? We got the intestines, and we showed the ghouls going at them and we said "well, we're just going to leave that stuff in."

--George Romero,
Filmmaker's Newsletter,
January 1972.

III.53.2. *Cinema Texas*, vol. 13, nr 3, 16 novembre 1977

-74-

Censorship isn't the answer for something like this--it never is. But what are parents thinking when they dump their kids off to see a film titled NIGHT OF THE LIVING DEAD?

--Roger Ebert,
Reader's Digest,
June 1969.

If you like horror films this may well be the most horrifying ever made.

--Liliott Stein,
Sight and Sound,
Spring 1970.

NIGHT OF THE LIVING DEAD was produced under the "hey, let's get the gang together and make a movie" technique of filmmaking. The film's author and director George Romero spent three years trying to locate backers who would finance his film. During this time Romero was gaining filmmaking experience by directing television commercials and sports documentaries. But no one was willing to finance his first feature-length project. So Romero and nine of his friends incorporated to form Image Ten Productions. Each of the ten members contributed \$600 towards buying some film stock, and the production of NIGHT OF THE LIVING DEAD was finally under way.

The idea for NIGHT OF THE LIVING DEAD began as a short story written by Romero and inspired by Richard Matheson's novel *I Am Legend*, in which biological warfare results in the dead returning to life. When Image Ten began shooting the film, the script was only in outline form and many of the scenes were improvised on the set, depending on the availability of props and actors. Since the initial \$6,000 budget did not include an allowance to pay technicians and actors, the film's crew was assembled from among Romero's friends who were willing to work for deferred payment.

There are only two professional actors in the film: Duane Jones, who plays Ben, and Judith O'Dea, who plays Barbara. Other members of the cast were recruited from within Image Ten. Karl Harman, one of the film's producers, plays Harry Cooper, and Russell Streiner, the other producer of the film, plays Barbara's brother Johnny. Romero himself has a small role in the film as a television interviewer in the Washington, D.C. sequence.

NIGHT OF THE LIVING DEAD was filmed in Evans City, Pennsylvania over a period of about nine months, although there were only around thirty days of actual shooting during this time. Since Romero still had his job making commercials, he could only work on NIGHT OF THE LIVING DEAD on weekends and evenings when he was not committed to other projects. Once the shooting

III.53.3. *Cinema Texas*, vol. 13, nr 3, 16 novembre 1977

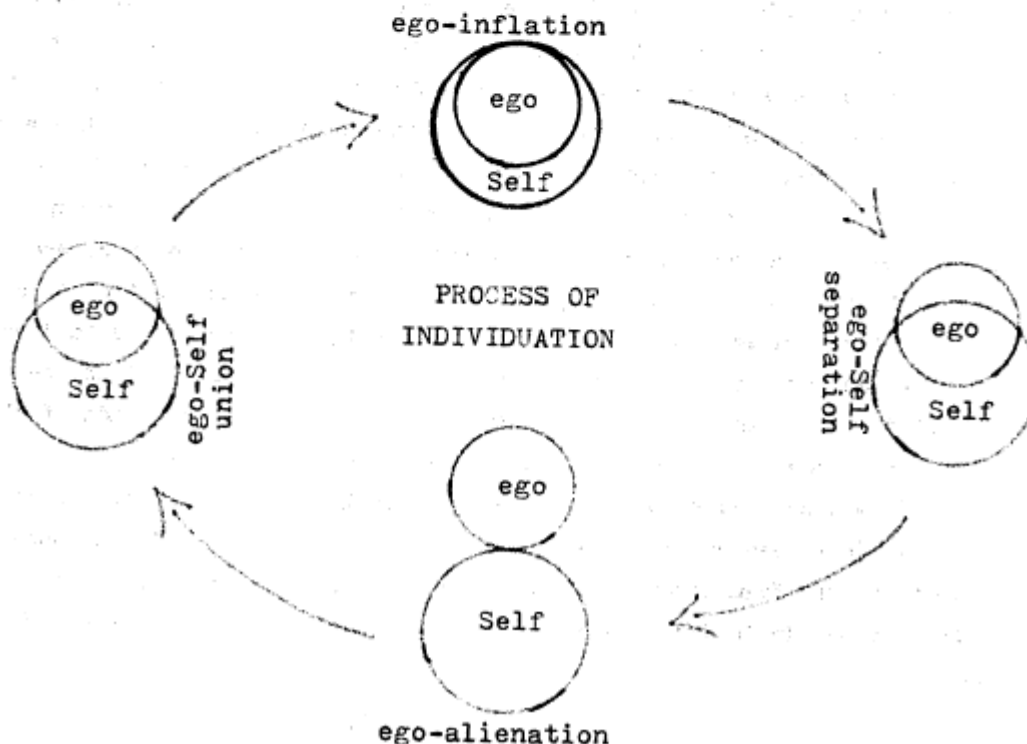
-75-

of the film began, Image Ten was able to sell stock in their corporation and raise additional funds for their production. When the film was completed around \$70,000 had been spent on production. By the time deferments were paid off, the total cost came to about \$114,000. Since its initial release, NIGHT OF THE LIVING DEAD has grossed over \$3 million.

Sitting through NIGHT OF THE LIVING DEAD is like an intensive session with a good psychiatrist. You come to grips with things you would often rather not face, but having faced them is, somehow, to lessen their ultimate horror.

--Stuart Kaminsky,
Cinefantastique,
Vol. 4, No. 1,
1975.

The structure of NIGHT OF THE LIVING DEAD can be viewed in terms of what Karl Jung calls the process of individuation. The process of individuation is defined by Jung as the coming to terms between the ego (the seat of subjective identity) and the Self (the seat of objective identity). This process develops as a cycle which can be expressed by the following diagram:



III.53.4. *Cinema Texas*, vol. 13, nr 3, 16 novembre 1977

-76-

NIGHT OF THE LIVING DEAD begins with the characters in a state of ego-inflation. In the opening scene of the film, Johnny does nothing but complain about having to make the long drive to visit the grave of a man he no longer remembers. He is unable to pray at the gravesite and tells Barbara that he cannot find much purpose in going to church. Johnny is concerned only with his own ego and cannot see beyond it. Barbara is also lost within her own ego and, as the film progresses, she withdraws further and further until she finally loses contact with everything going on around her.

The living dead represent the first step toward an awareness of the unconscious. They embody what Jung refers to as the realization of the shadow. The shadow is the dark side of the ego and a projection of those impulses that are often denied in the Self, but manifested plainly elsewhere. The fear of the living dead comes from the realization that they are that part of ourselves that we do not want to acknowledge. The living dead represent, among other things, man's inhumanity to man, the loss of feelings and emotions and the destruction of individuality through mass conformity.

The manifestation of the Self is represented in the film by the media. In Jungian analysis, the Self is often interpreted as wisdom, knowledge and a source of guidance. To the victims who are trapped in the farmhouse, the radio and television symbolize their only source of information about their threatened condition. The media is also their only hope to discover a means of escape. The television advises its listeners to bring themselves to the nearest rescue station for help. With this broadcast the group in the farmhouse find themselves in agreement for the first time about what course of action to pursue. They are willing to follow the instructions of the television as a guiding source of the Self. But according to Jung, the Self can have either a good or an evil side. The Self which is represented by the media in NIGHT OF THE LIVING DEAD is the dark side of the Self. The guidance of the television only leads to the destruction of those in the farmhouse. Everyone is consumed by the living dead except for Ben, and he is destroyed by the counter-part of the dead, the sheriff's posse. Ultimately, the film offers no solution or escape, and ends once more in a state of ego-inflation with no hope of salvation for the condition of mankind.

--Linda Obalil

III.53.5. Cinema Texas, vol. 13, nr 3, 16 novembre 1977

-77-

Suggestions for further reading:

- Block, Alex B. "Filming NIGHT OF THE LIVING DEAD: An Interview with Director George Romero," *Filmmaker's Newsletter*, V (January 1972), 19-24.
- Edinger, Edward F. *Ego and Archetype*. Baltimore: Penguin Books, 1972.
- Jung, Karl G., ed. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing Co., 1968.
- Scott, Tony. "Romero: An Interview with the Director of NIGHT OF THE LIVING DEAD," *Cinefantastique*, II, no. 4 (1973), 8-15.

George Romero filmography:

1960--EXPOSTULATIONS (short). 1968--NIGHT OF THE LIVING DEAD. 1972--THERE'S ALWAYS VANILLA [THE AFFAIR], JACK'S WIFE. 1973--THE CRAZIES. 1977--MARTIN.

CinemaTexas Staff:

Ed Lowry, Director and Program Notes Editor; George Wead, Faculty Advisor; Researchers and Note Writers: Nick Barbaro, Marge Baumgarten, Greg Beal, Louis Black, Holly Chacona, David Hansard, Ed Lowry, Lauren Rabinovitz, Rita TheBerge. House Manager: Holly Chacona; Production Manager: Pamela Menteer; Production Assistant: Frank Lopez; Projectionists: Bill Woodard, Wayne Haas.

(c) Copyright 1977 by CinemaTexas, The Department of Radio-Television-Film, The University of Texas at Austin. All rights reserved. Reasonable quotation to promote cinema studies in a non-profit setting is hereby permitted (appropriate credit for such usage will be appreciated). Use for commercial purposes is expressly prohibited.

III.54.1. *The Washington Post*, 5 mai 1978

The Washington Post

May 10, 1978, Wednesday, Final Edition

Modern Master of Horror;
'Living Dead's' Creator;
George Romero: 'Living Dead' Creator Strikes Again

BYLINE: By Kenneth Turan

SECTION: Style; B1

LENGTH: 856 words

No haunted look haunts George A. Romero's eyes; nasty saliva drools not from his lips. Yet this large, friendly man, this picture of amiability, tends to be looked upon by the world as something of a Dr. Strange.

A college professor angrily asked him "how do you sleep at night" after damaging all those tender minds; a Pulitzer Prize-winning film critic excoriated him for turning a happy bunch of matinee movie kids into a timid, whimpering herd; and fanzine writers expect him to show up "looking like a costumed illustration." All because of something called "Night of the Living Dead."

Made in Pittsburgh in 1967 for the itzy-bitsy sum of \$70,000, "Living Dead" has since grossed upwards of \$9 million, found its way into the Museum of Modern Art's permanent collection, terrorized untold numbers of adolescents and given director Romero cult status in a genre he says he was never that interested in the first place.

"I'm expected to know whole lists of credits of great horror films, but I'm not really a student of the genre, I'm not an aficionado," Romero says easily. "It's more instinctive with me, and of course I grew up on all that stuff, on EC Comics and films like 'The Thing.' That one really did it to me, it took me out."

Romero's latest film is "Martin," an intriguing vampire tale which dares to ask whether a blood-sucking young man is really one of the undead or merely an unhinged type driven to his messy deeds by the superstitions of his hyperfervid relatives.

Fascinating and off-beat though it is, "Martin" is yet another horror movie from a man who claims fright is not the be-all of his life. Though he laughs and says "the real reason I keep making them is that I don't get any other offers," Romero's career does offer an unusual glimpse into how a powerful, unexpected success can rechart a director's life as much as the hugest failure.

A 38-year-old native of the Bronx who has lived in Pittsburgh ever since enrolling at Carnegie Tech 20 years ago, Romero has had the film-making urge since childhood. He formed a commercial production company right out of college and in 1967, fascinated by a Richard Matheson story, "I Am Legend," scripted "Night of the Living Dead" about the attack of **zombie**-like folks fresh out of the grave.

"We didn't think we were competing with real movies, we were just sitting in Pittsburgh with \$70,000, it was just something we were doing," Romero remembers. "Its success was the same way, not like waiting for reviews at Sardi's and saying 'Hey, we've got a hit.' You know the film is out there somewhere, but you're not with it, it all sort of creeps up on you."

Romero is pleased at how "Night of the Living Dead" triggered the classic bogeyman response: "They're out there and they're coming to get us," with 'They' very vaguely defined. Actually, it's a ballpark crowd - our friends coming back to life - which should be very benign but in fact makes it very scary.

"It's not hard to startle people, a quick movement synchronized with a loud sound will do it, but that's laughin-the-dark stuff. It's more difficult to craft something that has a real pull on you, that deals with thought-provoking fears."

Though his creation earned lots of money, Romero did not become wealthy, "not even close," and he says that "it was very strange to have your first picture take off like that, it made the movie business seem very easy." Romero for

III.54.2. *The Washington Post*, 5 mai 1978

instance turned down some Hollywood offers he might now take because, "We said 'We can do it again in Pittsburgh.'" Not quite.

Between 1968 and 1972, Romero made three pictures, two of which, "There's Always Vanilla" and "Jack's Wife," "I couldn't even get distributors to look at because they weren't horror films." The third one, "The Crazies," did okay, but nothing like "Living Dead." So Romero took a three-year hiatus from features, doing sports documentaries for television and getting ready for what will be his next release, an already rough-cut sequel to his classic to be called "Dawn of the Dead."

"Dawn of the Dead," which takes place several months after the living dead phenomenon is in full swing, involves four refugees who try and hold out in a huge shopping center against vandal hordes both living and dead. With a huge (for Romero) budget of \$1.5 million, it is described by its creator as "a real goof, a comic-book type of film. It's looking back on 'Night of the Living Dead,' which is truly a nightmare, with tongue in cheek." A couple of majors are nibbling at possible distribution, and the film will be released this fall at the earliest.

Though he's stuck for the time being with being known almost exclusively as "Living Dead's" director, Romero hasn't "gotten desperate about that yet" and still finds turning out the old horrors, "a lot of fun, oh hell yeah."

And though he could use a little more recognition in his adopted home town - "People in Paris and New York give me a lot of attention; in Pittsburgh they refuse to acknowledge me" - **George Romero** is otherwise rather content. "I'm given to whim a lot," he says, "and I feel like I'm still playing around."

LANGUAGE: ENGLISH

GRAPHIC: Picture 1, Director **George Romero**; Picture 2, a scene from "Night of the Living Dead."

Copyright 1978 The Washington Post

III.55.1. *The Washington Post*, 18 mars 1979

The Washington Post

March 18, 1979, Sunday, Final Edition

Two Movie 'Sleepers' That Woke Up Fast;
Cult or Dumb Scariness?;
Spooky Profits for a 'Cult Film in Reverse'

BYLINE: By Sam Allis

SECTION: Style; Show; HI

LENGTH: 828 words

"HALLOWEEN" IS suffering from schizophrenia; it can't decide if it's a cult movie or simply a pedestrian box-office smash.

"It's probably a cult movie in reverse," concluded David Levy, owner of the Key Theater in Georgetown. "Cult movies are supposed to take time to build and this is simply too big to be a cult movie now. But it has a hardcore following of horror-film aficionados, who will still be there long after everyone else has died away."

"Halloween's" problem is this: Although endowed with some unmistakable ingredients of a midnight classic, it has already grossed over \$12 million since it was released last Halloween -- an obscene amount of lucre for any self-respecting cult film to make in six months.

Made on less than \$1 million, without one bankable star, "Halloween" has been on *Variety's* list of the 50 top grossing films in the country for the past 18 weeks.

To put this in perspective, the legendary "*Night of the Living Dead*," George Romero's schlock horror classic, grossed under \$5 million during its two years on *Variety's* charts before its copyright problems became so byzantine that it fell into the public domain and beyond financial scrutiny. Anyone with a copy can now distribute it.

"*Night of the Living Dead*" has grossed millions since it opened in 1968, to be sure; it has been translated into 17 languages. But it has taken years and countless midnight shows to become a big moneymaker.

"The Texas Chainsaw Massacres," another gory film with a hardcore following, has grossed somewhere over \$10 million in the five years since it was released and continues to make modest amounts at drive-ins and on late night television.

Enter John Carpenter and his no-name sleeper, "Halloween." Watch him walk off with \$123,000 during the first three days that it opened in the Boston area and \$2 million in the Chicago-Milwaukee area alone in half a year.

Critics add to the conclusion by being hopelessly divided over the value of the film. But that in itself is good for sales. Pauline Kael of the *New Yorker* savaged "Halloween" in one of her reviews last month. But she directed her barbs at those nameless people who think that it has a cult potential. In effect, she acknowledged that it has something going for it, albeit repugnant to her.

"A lot of people seem to be convinced that 'Halloween' is something special -- a classic" she wrote. "Maybe when a horror film is stripped of everything but dumb scariness -- when it isn't ashamed to revie the stalest device of the genre (the escaped lunatic) -- it satisfies part of the audience in a more basic, childish way than sophisticated horror pictures do."

A prime target of Kael's wrath is Tom Allen of the *Village Voice*, who first discovered "Halloween" and wrote that "it stands alone in the past decade with *George A. Romero's 'Night of the Living Dead'* and, before that, with '*Psycho*.'"

David Ansen of *Newsweek*, another "Halloween" fan, called it "one of the scariest flicks in years." "It's a classic grade-B movie with absolutely no pretensions," he concluded.

III.55.2. *The Washington Post*, 18 mars 1979

"You've got reviewers reacting to other reviewers, which is always a good sign," said Peter Kastoff, the man who orchestrates the distribution of "Halloween" for Compass International in Los Angeles.

It would appear that the American public likes the "dumb scariness" of "Halloween"; low-brow brutality has always fared well with audiences in this country. But combine a virtually no-name cast (Donald Pleasance does appear in it), timeless and simplistic terror with underwhelming acting and you're inviting the unwavering loyalty of horror devotees as well. "Halloween" appears to have captured both audiences.

Meanwhile Kastoff is running a piece that would make Anne Corio jealous. He eschews the saturation-distribution technique of "Jaws" that would splash "Halloween" all over billboards and theater marquees. While that route would be lucrative in the short run, he feels that it would lead "Halloween" to the pastures of late-night television long before its time. Instead, he is running the film sparingly and hopes to milk a little less for a lot longer. He assures us that we won't be seeing it one television for years to come.

After a brief, unspectacular opening last Halloween at a Broadway theater, Kastoff pulled the movie out of New York completely until late in the fall, when it reappeared at the Arty Eighth Street Playhouse along with that redoubtable cult film, "The Rocky Horror Picture Show." After a two month run there, it was pulled again and will not be seen in New York at all until next Halloween, when it will reappear as part of a nationwide promotion.

"It could almost be a seasonal thing," Kastoff said. "We could run it every Halloween for a while and then pull it."

Kastoff operates on the less is more principle, which in this case, appears to be as good as gold. A little "dumb scariness" goes a long way.

LANGUAGE: ENGLISH

GRAPHIC: Picture, "Halloween": \$12 million in six months.

Copyright 1979 The Washington Post

III.56.1. *Chicago Sun-Times*, 4 mai 1979

Dawn of the Dead

BY ROGER EBERT / May 4, 1979

"[Dawn of the Dead](#)" is one of the best horror films ever made -- and, as an inescapable result, one of the most horrifying. It is gruesome, sickening, disgusting, violent, brutal and appalling. It is also (excuse me for a second while I find my other list) brilliantly crafted, funny, droll, and savagely merciless in its satiric view of the American consumer society. Nobody ever said art had to be in good taste.

It's about a mysterious plague that sweeps the nation, causing the recently dead to rise from their graves and roam the land, driven by an insatiable hunger for living flesh. No explanation is offered for this behavior -- indeed, what explanation would suffice? -- but there is a moment at which a survivor solemnly intones: "When there is no more room in hell, the dead will walk the Earth."

Who's that a quotation from? From George A. Romero, who wrote and directed "[Dawn of the Dead](#)" as a sequel to his "[Night of the Living Dead](#)," which came out in 1968 and still plays the midnight circuit as a cult classic.

If you have seen "Night," you will recall it as a terrifying horror film punctuated by such shocking images as zombies tearing human flesh from limbs. "Dawn" includes many more scenes like that, more graphic, more shocking, and in color. I am being rather blunt about this because there are many people who will not want to see this film. You know who you are. Why are you still reading?

Well ... maybe because there's a little of the ghoulish voyeur in all of us. We like to be frightened. We like a good creepy thrill. It's just, we say, that we don't want a movie to go too far. What's too far? "[The Exorcist](#)"? "[The Omen](#)"? [George Romero](#) deliberately intends to go too far in "[Dawn of the Dead](#)." He's dealing very consciously with the ways in which images can affect us, and if we sit through the film (many people cannot) we make some curious discoveries.

One is that the fates of the zombies, who are destroyed wholesale in all sorts of terrible ways, don't affect us so much after awhile. They aren't being killed, after all: They're already dead. They're even a little comic, lurching about a shopping center and trying to plod up the down escalator. Romero teases us with these passages of humor. We relax, we laugh, we see the satire in it all, and then -- pow! Another disembowelment, just when we were off guard.

His story opens in a chaotic television studio, where idiotic broadcasters are desperately transmitting inaccurate information (one hopes the Emergency Broadcast System will do a whole lot better). National Guard troops storm public housing, where zombies have been reported. There are 10 minutes of unrelieved violence, and then the story settles down into the saga of four survivors who hijack a helicopter, land on the roof of a suburban shopping center, and barricade themselves inside against the zombies.

Their eventual fates are not as interesting as their behavior in the meantime; there is nothing quite like a plague of zombies to wonderfully focus your attention on what really matters to you. Romero has his own ideas, too, and the shopping center becomes a brilliant setting for a series of comic and satiric situations: Some low humor, some exquisitely sly.

But, even so, you may be asking, how can I defend this depraved trash? I do not defend it. I praise it. And it is not depraved, although some reviews have seen it that way. It is about depravity.

cast & credits

With David Emge, Ken Foree, Scoff H. Reiniger and, Gaylen Ross.

United Film Distribution presents a film written and directed by George A. Romero and produced by Richard P. Rubenstein. Music by the Goblins with Dario Argento. Special effects by Tom Savini. Not Rated.

[Printer-friendly »](#)

[E-mail this to a friend »](#)

 [BOOKMARK](#) 

III.56.2. *Chicago Sun-Times*, 4 mai 1979

If you can see beyond the immediate impact of Romero's imagery, if you can experience the film as being more than just its violent extremes, a most unsettling thought may occur to you: The zombies in "[Dawn of the Dead](#)" are not the ones who are depraved. They are only acting according to their natures, and, gore dripping from their jaws, are blameless.

The depravity is in the healthy survivors, and the true immorality comes as two bands of human survivors fight each other for the shopping center: Now look who's fighting over the bones! But "Dawn" is even more complicated than that, because the survivors have courage, too, and a certain nobility at times, and a sense of humor, and loneliness and dread, and are not altogether unlike ourselves. A-ha.

III.57. *Los Angeles Times*, 11 mai 1979

'Dawn of the Dead' a Gruesome Gem

BY KEVIN THOMAS

Times Staff Writer

Ten years ago, a little horror picture called "Night of the Living Dead," made by Pittsburgh-based film maker George A. Romero as his first feature, surfaced on the exploitation circuit without any warning to become a key cult film of the past decade and a genuine horror classic.

In essence, what Romero did with formidable skill was to trap a group of people in a Western Pennsylvania farmhouse besieged by rapidly increasing numbers of the "living dead," those who have recently died only to come alive moments later as flesh-eating ghouls, and then let matters take a relentlessly logical course.

Romero went on to produce TV documentaries and variety shows, publish books and make a couple of features, none of which had the impact of his debut film, but now he's brought his zombies back in "Dawn of the Dead" (at various theaters) as a way of projecting an apocalyptic vision of America that is as ambitious in scope as it is terrifying. "Dawn of the Dead" is one of the most genuinely original American movies of this or any other year. It's also one of the most gruesome, and emphatically not for the squeamish.

In "Night of the Living Dead," there was the suggestion that the zombies, which can only be stopped by a bullet in the brain or by being consumed by fire, had been revived by radiation from a satellite that exploded during a probe of the planet Venus. This time, Romero offers no explanation for the grisly epidemic as he picks upon a pair of Philadelphia SWAT officers, Peter (Ken Foree) and Roger

(Scott Reiniger), who escape from the city in a traffic helicopter with Roger's friends Stephen (David Emge) and Fran (Gaylen Ross).

This quartet of determined survivors soon commandeers a vast suburban shopping mall, struggling bravely and ingeniously to rid it of the living dead and settling down to a life of seemingly inexhaustible luxuries. How will they cope with this sealed-off, sybaritic existence? How long, indeed, can they stay sealed off from the world? And what of others outside who've managed to escape the legions of the living dead?

Romero makes the answers to these questions matters of the utmost suspense as we come to like these four intelligent, sane individuals—and the film hurtles along, never flagging in its two-hour course.

Aided by his resourceful cameraman Michael Gornick and by a rich and varied score by the Goblins with Dario Argento—Argento is the well-known Italian horror director—Romero displays a remarkable sense of disturbing imagery and taut, intensely cinematic structure. The shopping-mall setting is truly inspired, emerging as a metaphor for a burned-out consumer society without any nudging. The entire film is a succession of stark images: processions of zombies wandering around the mall in jerky, robotlike movements as canned music floods the immense interior space, a sole skater—Fran—on an otherwise deserted ice-skating rink, seldom-seen sunsets contrasted with the entirely artificial world of the enclosed mall.

Because "Dawn of the Dead" (Times-rated: Adults only—for violence) is in color, its great quantities of blood and guts—there are some entrail sequences that bring to mind Herschel Gordon Lewis' infamous "Blood Feast"—are more transparently faked than in the black-and-white "Night of the Living Dead." The film's terror does not come so much from its Grand Guignol effects as from George A. Romero's outrageous absurdist view of the universe that he projects with such breathtaking force.



George A. Romero

III.58. *The Globe and Mail*, 29 juin 1979

Features Movies

Graphic Dawn of the Dead a gut-level social comment

Jay Scott

715 words

29 June 1979

[The Globe and Mail](#)

P13; (ILLUST)

English

All material copyright Thomson Canada Limited or its licensors. All rights reserved.

After Hiroshima, after Auschwitz, what on earth (or in heaven or in hell) do you do for horror? George A. Romero, who lives and works in Pittsburgh, knows. First, there was **Night of the Living Dead**, the (mercifully) black-and-white cult classic in which human thigh bones were gnawed like Barbra Streisand gnaws scenery: with a gusto bordering on the pornographic. And now there is Dawn of the Dead (opening today at the Varsity), a full-color garden of ghoulish delights with imagery from Bosch and attitudes from Swift.

Romero knows:

1. That modern man's tolerance for graphically depicted violence has reverted to the Romanesque. Therefore, in Dawn of the Dead, innards are ripped from bodies, heads are blown into subway token-sized pieces, screwdrivers are inserted into temples: with the exception of Pasolini's Salo, Dawn of the Dead may be the grossest fiction film ever made. (Tolerances differ: the Ontario Board of Censors, sensitive as sun-burned skin, has snipped the movie by several minutes - the board's elisions are, as usual, another form of violence, more dangerous in implication than anything the board elides.)
2. That when horror goes beyond the limits of human empathy - Auschwitz, Hiroshima - two responses are possible: a suspension of belief (I can't cope with this and I'm not going to think about it) or a belly laugh. Dawn of the Dead is full of belly laughs.
3. That by crediting your enemies with a malevolent and dehumanized evil - both evil and the desire to dehumanize it are, of course, all too and only human - you can remove the sting from death and the monstrosity from mayhem. In Dawn of the Dead, zombies have taken over the eastern seaboard. People die, but they keep moving: their sole purpose is to munch flesh. Before long, the gruesome deaths of the zombies - actors with a fine dust of grey make-up - are inconsequential; you may find yourself giggling when a zombie implodes, but a single gunshot wound sustained by one of the still-human protagonists is devastating.
4. That horror is one of the most saleable commodities mankind has ever known. Dawn of the Dead is making a blood-stained mint. Is that surprising? Other cultures go to bullfights. We go to movies.
5. That the most characteristic of western inventions - and, therefore, the most evocative arena for westernized horror - is the shopping mall, where the focus, the *raison d'être*, of the culture is concentrated. Dawn of the Dead takes place in a shopping mall: the surviving humans hide on an upper floor and make supply runs to J.C. Penney's while battling biker zombies, jock zombies, nun zombies. (Candidate for best moment in Dawn of the Dead: the realization that the only zombie who looks and acts exactly as he did as a human is the Hare Krishna zombie.) Why do the zombies congregate at the mall? One of the humans knows: They're doing what they used to do. This was an important place in their lives. To the end, even the undead want to charge it, and their potential victims still have the killer consumer instinct. Let's get the stuff we need, says one of them as the world collapses. I'll get a television and a radio.
6. That you must be careful, if you are to sell violence, not to disturb the customer unduly. Romero has said that Dawn of the Dead is pure schlock; he knew it would sell. His previous film, the sophisticated social satire Martin, was intellectually unsettling. It bombed. Dawn of the Dead is viscerally uncomfortable, but its satire is by comparison simple and settling (Swift wasn't all that complex, either): it says that we've all been turned into zombies who will buy anything, regardless of need. One is facetiously tempted to agree by pointing out that we're buying Dawn of the Dead, but that would be unfair to Romero's gifts - which are unique - and it would also be unfair to ourselves. Any culture that can create the kind of self-criticism exemplified in work of the Pittsburgh horror master is far from a lost cause.

III.59.1. *The Washington Post*, 2 novembre 1980

The Washington Post

November 2, 1980, Sunday, Final Edition

Horror; Bloody Illusions: The Cutting Edge of Gore

BYLINE: By Richard Harrington

SECTION: Style; Show; M1

LENGTH: 1783 words

"FROM THE moment the arrow came through the guy's neck in the bed and twisted around, you didn't know what was going to happen next. But you did know you were going to be bombarded," says Tom Savini.

He should know. He created a dozen wide-screen murders -- including a super-graphic throat slashing -- for "Friday the 13th" (current gross: \$41 million). At 34, Savini is the leader of a new wave of makeup artists who develop explicit special effects in the genre that Variety calls "nocturnal slashers."

In the past 10 years, cinema screens across the country have been increasingly splattered with blood, brains and limbs -- so much so that the Motion Picture Association of America is considering stringent new ratings for excessive violence. As producers vie to outgross each other, guns have been replaced by knives -- as well as axes, straight-edged razors, scythes, pitchforks, shears, chain saws, anything that cuts a wide enough swath for blood to gush out. "Being stabbed is much scarier than being shot" says one fan of the genre. "A knife is much more personal. You can show it a long time, getting closer, plunging in, plunging out, plunging back in. It's much more attractive as a screen presence." Hence the need for special effects. And gore-tech fans even have their own supermarket rack magazine -- Fangoria -- in which they can read about the legendary effects of Savini (who also did "**Dawn of the Dead**" and the upcoming "Maniac"), Dick Smith ("The Sentinel," "Exorcist"), Rick Baker ("It's Alive" I and II, "The Fury"), Tom Berman, Stan Winston and England's Stuart Freeborn issue to the work of Dick Smith. They're all members of a closed fraternity of studio makeup artists who, when the money is right, make up a real blood-and-cuts outfit.

Hollywood has always had its share of special makeup effects, with the glory years during the '20s, '30s and '40s -- the Universal era of Lon Chaney and Jack Pierce (who created the Mummy, Frankenstein, Dracula and the Wolf Man). Things may have been scary, but the violence was often severely constrained by censors. For Savini, "When somebody got shot, it was a very simple, painless, non-ugly, non-violent thing. He went 'OH!' and fell down. There was no blood, no hole, you never saw the body flung against the wall."

But that was before the advent of exploding plastics and blood-soaked rubber limbs that make even the ghastly oldies like Sam Peckinpah's "Straw Dogs" and "The Wild Bunch" look tame by comparison.

In 1978, George Romero's "**Dawn of the Dead**" provided a turning point as audiences for the first time flocked to see a massive amount of gore. But three earlier films already had stretched the boundaries. In 1968, Romero's original "Night of the Living Dead" had relatively little blood (it was shot in black and white) for a story about flesh-devouring zombies, but it made some viewers sick. It's out again now . . . with a PG rating.

In 1972, Francis Ford Coppola's first "Godfather" film arrived, followed in late 1973 by "The Exorcist." Some people got sick again or fainted. The special makeup effects for both were the work of Dick Smith whom one film fanzine has called "the master of sensible gore."

"I don't like pure blood-and-gore films, as such," Smith insists. "They're trash, perhaps harmful." For the "Godfather," Smith, (considered tops in his field in terms of craft and ingenuity), revolutionized the bullet wound. "Coppola didn't like the kind of bullet-hole that was created by the standard technique [an air gun that shot a small wax pellet containing a few drops of blood splat onto the forehead, making a smear]. It didn't look like a real hole." So Smith developed a new technique, first used in the Al-Pacino-kills-Sterling-Hayden scene. It was a cumbersome device, a squib (small explosive charge) underneath a foam rubber forehead. "Through the forehead I injected a small amount of blood with a hypodermic needle. When the squib blew a hole in the forehead, it blew the blood out."

You can get commercial blood from Max Factor or 3M, but Smith says it's cheaper to make your own. In 1965 he

III.59.2. *The Washington Post*, 2 novembre 1980

wrote a booklet for youngsters called "Monster Makeup Handbook." Like most of the artists in his field, Smith got interested in makeup as a kid, making himself up as a monster; in the booklet, he advocated cheap materials available from the supermarket. "Karo syrup and food coloring made a very nice blood."

A couple of years later, Smith needed to make blood spurt from a character's mouth in "Midnight Cowboy." "Rather than use Max Factor's blood, which would taste terrible, I brought in some of the kiddie stuff. It worked very nicely, was harmless and looked good." Homemade blood is the norm in films these days, particularly those with low budgets.

For "The Exorcist," Smith had other challenges: vomit projecting from a mouth, a head turning completely around, a throat inflating like a bullfrog -- effects more shocking than bloody, but ultimately pace-setting. For "Taxi Driver" he had to blow off a hand, so he made a phony stump over the fist, with a hollow wax hand filled with blood and an explosive charge. In the old days, an off-camera crew member would simply have yanked the hand off with a string. "Each time I've had these problems, I've devised newer and better means, means that were simpler and could be repeated for many takes."

Smith started out in the business in 1945, "when horror films were pretty dead." Since then, his varied work has included shockers like "Marathon Man" and "The Sentinel" ("one of the *worst*," he says). He recently finished a year on "Altered States," a modern science-fiction film written by Paddy Chayefsky and directed by Ken Russell. That film accentuated Smith's traditional makeup skills; the gore shows up in another recent project, "The Fan," with Lauren Bacall and a razor-toting psycho. "I try not to get too deeply involved [in gore] professionally, but I have to go on making a living. I've turned down some of the more flagrant scripts, but I do like inventing things and the satisfaction of solving a problem."

The work Rick Baker is most proud of is not "It's Alive" or "The Incredible Melting Man," or even the better parts of the Cantina scene from "Star Wars." It's the upcoming "The Incredible Shrinking Woman" with Lily Tomlin in which Baker plays what Smith calls "the ultimate gorilla. He steals the movie." Many feel Baker did the same in the remake of "King Kong," for which he built the ape and manipulated the facial expressions.

The 30-year-old Baker made his first rubber mask at 13. "I read about Dick Smith and some of the others in the magazines and was inspired. That's what I was gonna do when I grew up. When I was a kid, I did a lot of gore makeup because that got a response out of people. I could have a bullet hole in my head and lie in the gutter and people would panic -- an immediate response."

"I've done some really scary makeup," admits Baker, "but I pass out if I see blood, especially my own. To tell you the truth, I haven't seen too many maniac-killer movies." One of his worst effects was for "Melting Man," where a head was ripped off, tossed into a waterfall and smashed on the rocks below. Baker used a gelatin head with a wax skull and blood and brains inside. "I'd rather do the 'Wizard of Oz,' but sometimes it's the only job in town. We're the ones that are considered sick people because we're the ones who actually make the bloody stuff. But I think the people who pay the money and go see the movies are the sick ones, or the people who write the stuff and come up with these horrible ideas."

Tom Savini, considered the leader of the new wave of makeup shock troops, is certainly the most graphic. His base is not that revolutionary: making latex and plaster casts of different parts of different bodies, filling them with blood and shooting them off . . . or blowing them off . . . or cutting them off; cutting throats or slashing out hearts or appearing to punch long sharp objects through people's eyes and mouths. It all looks incredibly real. On "Maniac" he gets top-billing above everyone but the producer.

"I had a great punch of reality in Vietnam," says the former combat photographer. "My job there was to photograph battles, especially the results. I saw how *ugly* it was. But I'm not a gore monger. I don't get off on blood. I fool you into believing what you saw was real. It's illusions, magic tricks. But realism is my ultimate goal -- and if I freak somebody, well . . ."

Of course, the freak-out is not permanent. "I get packages of fan mail," says Savini, "kids 10, 12 years old. They send me pictures of themselves . . . maimed, bullet holes, deep gashes in themselves. They want my response to them, if I can use them as assistants, asking questions about how to achieve certain effects for their 8mm films."

"Tom's execution is perfect," says George Romero, who gave Savini his big break with the outrageous "**Dawn of the Dead**." Indeed, especially gory scenes are now being described as having "Savini-like effects" -- particularly when they involve cutting. "If you held a straight razor up to me, you could have everything I own," says Savini. "I'm projecting my own feelings, my own fear into it. I work with [knives] because I know how scary they are. Of course, mine aren't razor-sharp."

Savini's wrapping up several new projects: "The Burning" where shears lead to a lot of cut throats, chopped fingers and stabbings; "Eyes of a Stranger," "The Graduation" (not a sequel to "Prom Night," but an obvious choice for double bills at the drive-in), which will bring in pitchforks and bayonets. "They're having to top themselves all the time. I'm right on the crest of it, but I don't think it'll stay alive much longer. When you show it as ugly as it is, that's what turns people

III.59.3. *The Washington Post*, 2 novembre 1980

off to real violence. You make it hideous." And profitable.

And what of the future? For a while at least, there will be more bloodletting. The upcoming "scanners" features extraterrestrials who make people's heads explode. (Baker did it to a whole body in "the Fury".) The horror merchants are at war to outgross each other. And the makeup artists will continue to refine the . . . er, product. Faces will change expression as werewolves rip out throats; the shock of recognition will not be confined to the audience. And as the effects become more vivid and real, cameras will linger longer. Bloody effects will replace the stars of the films as filmmakers decide, "We're going to show you everything." Just when you thought it was safe to go back in the movie theater.

LANGUAGE: ENGLISH

GRAPHIC: Pictures 1 and 2, no caption; Picture 3, Scene from "**Dawn of the Dead.**"

Copyright 1980 The **Washington Post**



PROGRAM NOTES

Vol. 21, No. 2
November 12, 1981

The Night of the Living Dead (1968)

Interviewer: George Romero has called his original story for the film an "allegory." . . . Do you agree with him: Is NIGHT OF THE LIVING DEAD an allegory?

John Russo: I don't agree with him.

Karl Hardman: I don't either.

Russell Streiner: No, I don't.

John Russo: I think the film is an attempt to make money.

--from an interview with NIGHT OF THE LIVING DEAD's producers (Karl Hardman and Russell Streiner) and screenwriter (John Russo).

In 1975, three of the principals involved in the making of NIGHT OF THE LIVING DEAD suggested that the project they worked on was anything but the auteurist vision of George Romero. From script to screen, an active group of six to ten people purportedly made a series of choices and revisions in order to make a film that turned a profit. The choice of a black man as the lead performer apparently came by way of default and not by liberal design. The job of director was passed around and finally accepted by Romero with the relish of the Ancient Mariner receiving his albatross.

We can speculate about the accuracy of the comments of these men, but even with the tinge of sour grapes taken into account, one feels that *their* bodies and souls no doubt lent a great deal to the creation of NIGHT OF THE LIVING DEAD. The interview itself stands as an effective reminder of the limitations of an auteur theory imposed upon a collective form of expression.

No brutalizing stone is left unturned: crowbars gash holes in the heads of the "living dead," people are shot in the head or through the body (blood gushing from their backs), bodies are burned, monsters are shown eating entrails, and--in a climax of unrestrained nausea. . . .

--Variety,
October 16, 1968.

III.60.2. *Cinema Texas*, vol. 21, nr 2, 12 novembre 1981

-40-

I can't help thinking that when you drop your kids off in front of the show and the marquee says NIGHT OF THE LIVING DEAD, you should know it isn't going to be a Disney film or HANS BRINKER AND THE SILVER SKATES.

--Russell Streiner

In 1968, THE NIGHT OF THE LIVING DEAD was something of a stylistic anomaly, sporting a look that included 1) a propensity for hand-held camera work; 2) the use of amateur or unknown actors; 3) grainy black-and-white film; and 4) a story line that many viewers, such as the *Variety* reporter, assorted parents' clubs, and a young film critic named Roger Ebert, felt was strung together solely as an excuse to show graphic scenes of violence. In short, many felt that NIGHT OF THE LIVING DEAD was a porno film that had merely substituted violence for sex.

Of course, from the retrospective viewpoint of 1981, we might feel that viewers and critics overreacted to the "pornography of violence" angle of NIGHT OF THE LIVING DEAD. Films such as FRIDAY THE 13TH, HAPPY BIRTHDAY TO ME, SCANNERS, and I SPIT ON YOUR GRAVE transform LIVING DEAD into an anemic bystander by comparison. But even before NIGHT OF THE LIVING DEAD, individual scenes and even complete films had displayed similar outrageous acts of violence. Under the sanctified umbrella of Art, for example, UN CHIEN ANDALOU (1929) had slit an eyeball in extreme close-up (though God knows Bunuel and Dali's film continues to outrage and shock plenty of viewers), and VIVA LA MUERTE (1966) repelled audiences with dismemberments, punctured eyes, rains of defecation and vomit, and a finale in which a cow is slaughtered and the main actress sewed inside its belly.

The most startling filmic predecessors to NIGHT OF THE LIVING DEAD (and which spilled far more blood) were the exploitation movies directed by Herschell Gordon Lewis in the mid-1960s (BLOOD FEAST, TWO THOUSAND MANIACS). John McCarty, in his chronicle of film gore entitled *Splatter Movies*, feels that Lewis' films, when stripped of their dubious humor, resemble "Nazi death camp films restaged as entertainment."

How, then, did NIGHT OF THE LIVING DEAD receive so much publicity as state-of-the-art gore? Three vital factors influenced this phenomenon: 1) A sort of social boiling point with regard to violence had been reached by the fall of 1968 (the Viet Nam conflict on the evening news; the assassinations of King and Kennedy; the riots in slums and campuses, etc.); 2) NIGHT OF THE LIVING DEAD introduced to audiences the proper

-41-

etiquette for eating raw animal entrails (members of the crew dubbed this scene "the last supper," and it involved hand-held camerawork, minimal match-action cutting, and possibly some discomfort and even degradation on the part of the actors); 3) The use of Russell Streiner's daughter, Kyra Schon, in similar scenes of graphic violence, raised the metaphorical ante from the notion of pornography of violence to *child* pornography of violence, a filmic taboo rivaled only by the "snuff film."

Today, NIGHT OF THE LIVING DEAD receives an "R" rating at theatrical screenings. This would seem to be testimony either of a more flexible, tolerant society or of one that is rapidly decaying.

NIGHT OF THE LIVING DEAD is one of those films combining the science-fiction theme of loss of identity with the horror fear of death . . . a horror film without hope, a film about facing death that gives us no reassurance.

--Stuart Kaminsky

There is one hypothesis that seems to me consistent with all the foregoing: The evolution of the limbic system involved a radically new way of viewing the world.

--Carl Sagan,
The Dragons of Eden.



-42-

What do Carl Sagan and NIGHT OF THE LIVING DEAD have in common? Both, it seems, have a great interest in the neurophysiology of the human brain. To qualify this statement, let's first look at the latest breakdown in the workings of the brain, known as the triune brain model.

The Reptilian Complex (irrelevant to our discussion) operates like a permanent motor governor to control aemotional ritualizing, territoriality, and social hierarchies. The neocortex, among other things, controls our linguistic skills, mathe-matic computations, abstrac-ting abilities, and our attempts at rationalization and analysis.

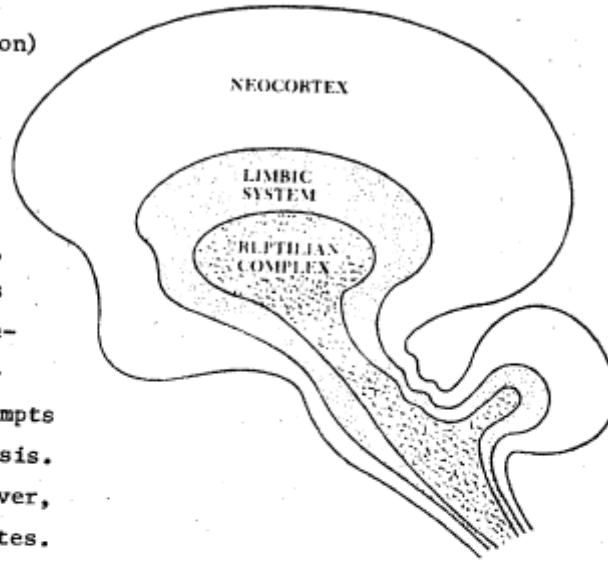
The limbic system, however, determines our emotional states. Its functions range from happiness, sadness, fear, rage, and sex drives to the control of the endocrine systems and the pituitary gland. When we dream, or when we trip on LSD, mushrooms, peyote, etc., the neocortex becomes largely dormant as the limbic system in our brain lights up in a storm of electrical activity.

Carl Sagan theorizes on a world view dominated by the limbic system as one in which:

. . . we encounter vivid sensory and emotional images and active intuitive understanding, but little rational analysis; where we are unable to perform tasks requiring extensive concentration; where we experience short attention spans and frequent distractions and most of all, a feeble sense of individuality or self, which gives way to a pervading fatalism, a sense of unpredictable buffeting by uncontrollable events.

In this statement, Sagan has described what sounds like a thematic credo of horror movies in general, and of NIGHT OF THE LIVING DEAD in particular. This implies to me a strong correlation between an active limbic system and an appreciation of the Romero film.

For instance, a rational or intellectual reading of LIVING DEAD hardly leaves the viewer shaking in his or her boots. The viewer would tend to



-43-

question the validity and/or likelihood of a world ruled by ghouls that eat their victims, who then become ghouls. Arithmetically, it makes no sense, unless the devoured bodies are recycled. Furthermore, the capacity of these slow, somnambulant creatures to somehow catch their nimbler human prey reveals a distinct disdain for certain tenets of natural selection.

This sort of rationalization, stimulated by an active neo-cortex, should be suspended if one wishes to enjoy NIGHT OF THE LIVING DEAD as a horror film, and not as bizarre slapstick (although it is certainly that as well). Some of us can do it willfully (Coleridge called it the "suspension of disbelief"). Others must be lulled into the world of the limbic system by LIVING DEAD's dream-like imagery. By this I mean the characters' loss of control (a trademark of most dreams), their acceptance of their situation on an emotional level despite its irrationalities (how many dreams make sense when we retell them?), and even the film's black-and-white nighttime photography (one body of dream research holds that dreams take place in a dark, colorless world, although there is as yet plenty of controversy on this point).

When the limbic system takes over in the viewing process of NIGHT OF THE LIVING DEAD, snorts of scepticism become gasps of fear. The analogy of a horror film to a nightmare or a bad drug trip becomes a physiological reality. We squirm and sweat, turn from the screen, test the reality of the floor, talk nervously to the person next to us, only to be drawn back to the film more intensely than ever. It's only a movie, of course, but when we go home to our empty apartment, we check the closets. . . .

A conclusion to these musings would suggest that the horror film genre demands this overpowering engagement of the limbic system (more than any other genre), due to its dreamlike nature. One suspects, however, that the scientific testing of this hypothesis may be infinitely delayed in its realization.

--Kelly Greene

Suggestions for further reading:

"Anatomy of a Horror Film," *Cinefantastique*, IV, No. 1, (1975).
McCarty, John. *Splatter Movies*. Albany NY: Fantaco Enterprises, 1981.
Sagan, Carl. *The Dragons of Eden*. New York: Random House, 1977.

III.60.6. *Cinema Texas*, vol. 21, nr 2, 12 novembre 1981

-44-

George Romero filmography (features):

1968--THE NIGHT OF THE LIVING DEAD. 1972--THERE'S ALWAYS VANILLA [THE AFFAIR], JACK'S WIFE. 1973--THE CRAZIES. 1977--MARTIN. 1979--DAWN OF THE DEAD. 1981--KNIGHTRIDERS.



CinemaTexas Staff:

Co-director and Editor: Steve Fore. Co-director and Business Manager: Louis Black. Production Manager: Pamela Menteer. Faculty Advisor: George Wead. Researchers and Notewriters: Louis Black, Scott Bowles, Olive Graham, Ann Laemle, Jim Reeves, Gwen Rowling, Chuck Shapiro, Warren Spector. Production Assistant: Mary Lyons. House Managers: Lynn Lawler, Roger Reese, Ray Ydoyaga. Technical Advisor: Nick Barbaro. Projectionist: Gene Stroop.

(c) Copyright 1981 by CinemaTexas, The Department of Radio-Television-Film, The University of Texas at Austin. All rights reserved. Reasonable quotation to promote cinema studies in a non-profit setting is hereby permitted (appropriate credit for such usage will be appreciated). Use for commercial purposes is expressly prohibited.

THE VILLAGE VOICE
JAN. 13, 1982 PAGE 52

N.Y.

NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968). Directed by George Romero. Black and white, 90 minutes. Video Dimensions (110 East 23rd Street, New York, N.Y.), \$49.95. (C.1968)

Still scary after all these years, George Romero's raw, unrelenting first feature—a film in which fresh corpses rise from their graves to kill and eat the living (roughly the same premise as *Plan Nine*)—was discovered by horror buffs on 42nd Street and went on to become one of the most popular “midnight movies” of the early '70s. The film is ultra low-budget, but cheapness works in its favor: Romero's verité-style, hand-held camera, contrasty black-and-white film stock, and rural-nowhere locations have a news report immediacy, underscored by his adroit use of radio and television broadcasts to further the plot. (For this reason, *Night of the Living Dead* suffers relatively little in reduction to the TV format.) (C.1968)

AVAILABLE ON THIS VIDEOTAPE

Romero's *Night of the Living Dead*
(C.1968)

The film's tension is considerably heightened by the incessant bickering between the protagonists as they hole up in a ghoulish besieged farmhouse. Indeed, *Night* is leavened only by a certain grim humor, which becomes increasingly evident on repeated viewings. “I think we're either gonna have to move mother out here or move the grave to Pittsburgh,” a brother whines to his sister as they grudgingly leave a wreath on their father's tomb, moments before the first ghoul lurches into the picture. Pointedly, the ghouls constitute an almost comic cross-section of middle-American types. For *Night of the Living Dead* is to the Vietnam war as *Invasion of the Body Snatchers* and *Invasaders from Mars* are to the Cold War—a brilliant, open-ended metaphor for topical anxieties. The evident distrust with which many of the characters regard the film's black hero, the images of family members feasting on each other's flesh, the climactic scene of redneck vigilantes shooting down “ordinary” citizens are apt reflections of 1968's social hysteria. (C.1968)

Appropriately, *Night's* cult popularity peaked during the period when the trauma of Vietnam was being most actively repressed. The film is not only a horror classic, but a remarkable vision of the late '60s—it offers the most literal possible image of America devouring itself.

COLOR ME BLOOD RED (1964). Directed by Herschell Gordon Lewis. Color, 74 minutes. Video Dimensions, \$49.95.

Romero's major precursor as a purveyor of cheap, regional Grand Guignol was the Florida-based Herschell Gordon Lewis who, like the vastly more sympathetic Wood, has long been the subject of an underground cult. (Told he'd been categorized by *Cahiers du Cinema* as “a subject for further research,” Lewis—a onetime college lit prof—riposted, “That's what they say about cancer.”)

With their grotesquely untalented performers, atrocious lighting, haphazard compositions, stilted dialogue, generous use of archive music, and dogged avoidance of direct sound, Lewis's films resemble 1960s porn—which is exactly what they are. Except, rather than sex, they feature gruesome murders and eviscerations whose verisimilitude depends mainly on the judicious deployment

CRITIC
J. HOBERMAN

III.62. *Cahiers du Cinéma*, nr 348, 1983

ZOMBIE de George A. Romero (USA), avec David Emge, Ken Foree, Scott H. Reininger, Gaylen Ross.

Intervilles « Spécial Morts-Vivants ». Dans un grand complexe commercial, une partie des joueurs tient le rôle fort simple des zombies : ils marchent mécaniquement avec une raideur robotique, apparemment sans but, si ce n'est de bouloter un morceau de l'imprudent être sain qui passe à leur portée. Leur visage où se fige une expression hagarde, est peint en gris-vert (mais pas leurs mains). De l'autre côté, une poignée d'hommes non encore morts, inférieurs en nombre, mais armés jusqu'aux dents, s'exerce au tir au pigeon sur ces humains simplifiés, parfaites cibles mouvantes. (Comme James Bond, il semble que ces morts-vivants ne vivent que deux fois). A cela, on ajoute après la mi-temps, sans doute pour corser ce jeu faisandé de chat (-rogne) et de souris, une troisième équipe ; cette fois, des Hell's Angels, en pillards motorisés qui malgré leur entraînement, ne viendront à bout d'aucune des deux factions précédentes et seront tous éliminés, mystérieusement.

Voilà une lecture de la structure générale du deuxième volet de la trilogie projetée par George Romero sur ces fameux morts-vivants (il annonce déjà la suite, *Day of the Dead*), fantaisie sous forme de films « d'horreur », très librement inspirée de la

tradition du vaudou, version tropicale du mythe transylvain du vampirisme, plus chic et mondain dont on connaît l'abondante littérature cinématographique.

On ne regrette qu'une chose, au vu de ce film au scénario dont la minceur conviendrait mieux à un jeu vidéo, au demeurant grotesque, par une multiplication d'effets spéciaux peu ragoûtants et, peu convaincants, c'est de ne pas avoir assez souvent l'occasion de rire devant ce jeu de massacre. En effet, la répétition de scènes identiques confine, à la longue, à l'ennui pur et simple. Si l'on atteint dans *Zombie*, un sommet de mauvais goût, cela n'étonne personne, par contre, cette nouvelle conception du défoulement laisse planer des doutes quant au genre de frustrations que comptent exorciser, par cet exercice, les concepteurs de cette « œuvre » (dont Dario Argento, fourvoyé dans ce jeu de guignol). Remarquons que cette ressucée (déjà vieille de 5 ans) de *La Nuit des morts-vivants* (1968) du même réalisateur, confirme l'opinion mitigée que certains avaient pu exprimer à la projection de ce « classique » du cinéma d'épouvante, qui avait l'avantage artistique du noir et blanc et dans lequel un huis-clos de quelques acteurs favorisait une intensité dramatique absente dans ces supermarchés sans mystère, que révèle la laideur de l'Eastmancolor.

V.O.

III.63.1. *Daily Mail*, 6 juin 1997

DAILY MAIL (London)

June 06, 1997

TWISTED WRECK OF A MOVIE

BYLINE: Christopher Tookey

SECTION: Pg. 44

LENGTH: 991 words

Crash (18)

Verdict: One of the sickest films ever made, a landmark in censor-approved pornography. No stars

CRASH depicts a man and his wife (James Spader and Deborah Kara Unger) exploring car **crashes** as a way to achieve sexual ecstasy. Despite the inflammatory subject-matter, **Crash** is a crashing bore.

The film's monotonous style, repetitive story, sketchy characters (**crash** dummies have as much personality) and its failure to make any point combine to make **Crash** a fiasco artistically and an ordeal if you are hoping for entertainment.

As always happens when a film is at the centre of a storm about censorship, **Crash** has attracted reviews hailing it as a work of artistic genius and high moral tone. This week I went to see it a second time in an effort to recognise the redeeming features which others claim to have seen.

Crash's defenders claim that it is no worse than other films which have explored the dark side of human sexuality, such as *Blue Velvet*, *Peeping Tom* and *The Night Porter*. But all three of those had some moral and social context - elements which have deliberately been removed from **Crash**.

In **Crash**, perversion is the norm, and it's a form which

involves the mutilation of others.

Crash's writer-director, **David Cronenberg**, and his acolytes have argued that such acts occur in the film with the consent of those involved. This is untrue of at least three of the **crashes**.

For example, when a stunt man called Seagrave (Peter MacNeil) kills himself and others while trying to re-enact the **crash** which ended in the mutilation of Jayne Mansfield, there is no indication that those injured and killed gave their consent.

And when the most aggressive of the perverts, Vaughan (Elias Koteas), drives his car into the back of the car being driven by the film's heroine, Catherine Ballard (Unger), there is no suggestion that she gave her consent either - only that she is sexually aroused by his having done it.

Similarly, after the hero of the film Ballard (Spader) has sodomised Vaughan, we are given no indication that Vaughan's post-coital attempt to **crash** into Ballard in a stationary vehicle is with Ballard's agreement.

The death and injury of innocent, or non-consenting, parties is disregarded by the self-obsessed characters and the terminally cool Cronenberg.

Defenders of **Crash** have argued that it is not intended to be erotic - a pathetically unconvincing pretence, since the author, J. G. Ballard, confesses in the novel's preface that it is pornography, and even Spader has described the film as 'erotic'.

The casting of Rosanna Arquette, Holly Hunter and Unger tells a story; if Cronenberg had wished to de-eroticise Ballard's novel, he could have chosen less attractive actresses - or reduced the number of sex scenes. At the most conservative estimate, he crams 16 sex acts into 100 minutes.

A few defenders of **Crash** claim that it has something

III.63.2. *Daily Mail*, 6 juin 1997

serious to say about man's relationship with the automobile, about how the car has become an outer skin to the human body. It doesn't. In one scene, the chief pervert, Vaughan, acknowledges that this is claptrap and that his interest is purely in recruiting for his psychopathic purposes.

A film inspired by J. G. Ballard's novel might have made interesting points about the way technology has extended our physical powers but deadened our moral outlook, or about how cults can take over people not otherwise grounded in society.

But Cronenberg steers away from any serious message to concentrate on showing - lengthily and lubriciously - how the characters achieve sexual stimulation.

I've never argued that normal people will see **Crash** and be inspired to engineer pile-ups on the M25.

Crash is a landmark in cinematic pornography because it will encourage those who have a sadistic sexual bent (or discover they have one as a result of seeing this film) to feel that they are not alone, that attractive people feel the same way and that no significant harm will come to others as a result of sado-masochistic acts.

The film preaches a damaging and irresponsible lie - and one which has never been promulgated before in a mainstream feature film.

The response from a few of my colleagues has been to downplay the film's sleaziest aspects, and accuse me - and the *Daily Mail* - of opportunism and sensationalism. Most have pointed out that there are sexier films than **Crash**, and more violent ones. I agree. But that is not the issue.

The release of **Crash** is of enormous cultural significance, not only because of its potentially damaging effects, but because it will act as a precedent. Now the censors have allowed this art-house film an 18 certificate, how can they refuse one later to some equally decadent

film along similar lines, made by a more populist, entertaining film-maker?

Among the most ludicrous attacks on those such as myself, who have argued that the film should not be allowed a general release, is that we are guilty of condescension, that we are middle-class paternalists.

It is true that among those most at risk from **Crash** - and other anti-social films - are the stupid and uneducated; but perverts come from all classes and professions.

Even film critics are not immune from desensitisation. Two weeks ago, I saw a man bleeding to death from 17 stab wounds not 50 yards from my front door, and I was shocked by my detachment, caused - no doubt - by my having witnessed hundreds of similar murders in fictitious form.

Neighbours who'd had the same experience talked of having had nightmares.

I never lost a moment's sleep. Perhaps I should have.

On a second viewing - not an experience I would recommend lightly to anyone - **Crash** comes over more clearly as a sick, immoral film. If its defenders seriously think that films such as this have no effect on people, they should get out of the cinema and look at the real world.

LOAD-DATE: June 9, 1997

LANGUAGE: English

GRAPHIC: DRIVING FORCE: WRITER-DIRECTOR
**DAVID CRONENBERG HAS WHIPPED UP A
STORM WITH HIS FILM CRASH**


PUB-TYPE: Paper

Copyright 1997 Associated Newspapers Ltd.

III.64.1. *Variety*, 22 novembre 1999

REGISTRY TAKES TIME TO ADD TIMELESS PIX.(Library of Congress adds 25 motion pictures to its National Film Registry)(Brief Article)

From: [Variety](#) Date: [November 22, 1999](#) Author: [MADIGAN, NICK](#) More results for: ["George Romero"](#)

 HOLLYWOOD Boosting the roster of classic American films to be preserved for future generations, the Library of Congress last week added 25 pies to the National Film Registry, including "Raiders of the Lost Ark," "Roman Holiday" and "The Wild Bunch."

Librarian of Congress James H. Billington released the list of pies to be added Nov. 23 to the 200 already ensconsed, saying the registry represents "a stunning range of American filmmaking."

The oldest film on the new roster is the silent, black-and-white pie "The Kiss," released in 1896 by Edison Manufacturing Co. with a cast of just two: May Irwin and John Rice. No running time is listed; Instead, it is said to be 50 feet in length.

The most recent addition is Spike Lee's "Do the Right Thing" (1989), from Forty Acres and a Mule Filmworks/Universal, with Danny Aiello, Ossie Davis and Ruby Dee.

Other pics on the list include the seven-minute Warner Bros. cartoon "Duck Amuck" (1953), directed by Chuck Jones, with Mel Blanc performing the voices of Daffy Duck and Bugs Bunny; Josef von Sternberg's "The Docks of New York" (1928), from Famous Players Lasky/Paramount, with George Bancroft and Betty Compson; and **George Romero's** "Night of the Living Dead" (1968), from Image Ten/ Continental, with Judith O'Dea and Russell Streiner.

Big-hit choices include Steven Spielberg's "Raiders of the Lost Ark" (1981), from Paramount, with Harrison Ford and Karen Allen; William Wyler's "Roman Holiday" (1953), also from Par, with Gregory Peck and Audrey Hepburn; and "The Wild Bunch" (1969), from Warner Bros./Seven Arts, directed by Sam Peckinpah and starring William Holden, Ernest Borgnine and Edmond O'Brien.

Cultural mandate

Under the National Film Preservation Act, the Librarian of Congress each year names 25 "culturally, historically or aesthetically" significant movies to the registry. The list is designed to reflect "the full breadth and diversity of America's film heritage, thus increasing public awareness of the richness of American cinema and the need for its preservation," the Library of Congress said in a statement.

The list includes Hollywood features, docus, avant-garde and amateur productions, films of regional interest, and ethnic, animated and short-film subjects.

"As we approach the millennium, the registry stands among the finest summations of American cinema's wondrous first century," Billington says.

Race against decay

The effort to preserve the films is also guided by urgency. Fewer than 20% of U.S. feature films from the 1920s survive in complete form. Of the American features produced before 1950, only half survive.

"Sadly, our enthusiasm for watching films has proved far greater than our commitment to

III.64.2. *Variety*, 22 novembre 1999

preserving them," Billington says. "And, ominously, more films are lost each year -- through the ravages of nitrate deterioration, color-fading and the recently discovered 'vinegar syndrome,' which threatens the acetate-based film stock on which the vast majority of motion pictures, past and present, have been preserved."

Once in the registry, pics are safeguarded through the Library of Congress' preservation unit in Ohio or through collaborative ventures with other archives, studios or filmmakers.

This year's titles were chosen after the Librarian evaluated more than 1,000 films nominated by the public. Several titles on the list resulted from public input gathered through special screenings in Washington, D.C.

RELATED ARTICLE: CLASSIC COMPILATION

25 American motion pictures, ranging from the years 1896 to 1989, were added to the country's National Film Registry last week. The list, in alphabetical order:

Civilization 1916
Do the Right Thing 1989
The Docks of New York 1928
Duck Amuck 1953
The Emperor Jones 1933
Gunga Din 1939
In the Land of the
Head-Hunters 1914
aka In the Land of the
War Canoes
Jazz on a Summer's Day 1959
King: A Filmed Record....
Montgomery to Memphis 1970
The Kiss 1896
Kiss Me Deadly 1955
Lambchops 1929
Laura 1944
Master Hands 1936
My Man Godfrey 1936
Night of the Living Dead 1968
The Plow That Broke the Plains 1936
Raiders of the Lost Ark 1981
Roman Holiday 1953
The Shop Around the Corner 1940
A Streetcar Named Desire 1951
The Ten Commandments 1956
Trance and Dance in Bali 1938-39
The Wild Bunch 1969
Woman of the Year 1942

COPYRIGHT 1999 Reed Business Information. This material is published under license from the publisher through the Gale Group, Farmington Hills, Michigan. All inquiries regarding rights should be directed to the Gale Group. For permission to reuse this article, contact [Copyright Clearance Center](#).

III.65. *The Village Voice*, 14 janvier 2003

Village Voice (New York, NY)

January 14, 2003, Tuesday

THE DEAD ZONES

BYLINE: *elliott stein*

SECTION: Film; Pg. 106

LENGTH: 640 words

George A. Romero

January 11 through 26, at the American Museum of the Moving Image

Night of the Living Dead (1968) came out of nowhere, or to be more precise, Pittsburgh, and turned into the most influential horror film since Psycho. **George Romero's** remarkably assured debut, made on a shoestring, about a group of people barricaded inside a farmhouse while an army of flesh-eating zombies roams the countryside, deflates all genre clichés. It traded the expressionistic sets of the traditional fright flick for a neorealistic style--Romero's use of natural locations and grainy black and white gave his gorefest the look and feel of a doc. And this was not Transylvania, but Pennsylvania--this was Middle America at war, and the **zombie** carnage seemed a grotesque echo of the conflict then raging in Vietnam. In this first-ever subversive horror movie, the resourceful black hero survives the zombies only to be killed by a redneck posse, and a young girl nibbles ravenously on her father's severed arm--disillusionment with government and patriarchal nuclear family is total.

Almost universally panned by reviewers when released, the film gradually became a cult phenomenon, playing on the midnight movie circuit for more than a decade. Its success has spawned innumerable sequels, remakes, clones, and forgettable imitations, here and abroad, as zombies of all nations replaced vampires as the centerpiece of the world's horror movies. Romero himself made two sequels. Dawn of the Dead (1978), as droll as it is grim, delivers the goods both as shocker and macabre social satire. Here, the consumer zombies--decidedly members of the "me generation," though dead--rise from their graves to descend on a huge shopping mall where in scenes of sicko slapstick they tumble into fountains while Muzak drones in the background. The memorably grisly makeup effects are by Tom Savini, who had been a combat photographer in Vietnam. Day of the Dead (1985) is set in a giant bunker where a team of scientists and a military unit are pioneering the domestication of the monstrous hordes. Its first hour is a bit of a slog as the humans chatter away about their plight. Later, the **zombie** effects feature jaw-dropping baroque festoons of rotting flesh, and things pick up considerably once the guts start hitting the fan.

Between **zombie** epics, Romero turned out a vampire movie--of sorts. Martin (1978), arguably the director's masterpiece, clearly his most deeply felt work, is a riveting, formally experimental tale about a sexually insecure alienated youth, a psychotic innocent, acting out his vampire fantasies in a dying steel town. In the underrated Monkey Shines (1988), his leanest film, Romero moves away from apocalyptic horror to an area of more domestic tensions and controlled thrills in an intelligent monster-from-the-id tale about a hunky paraplegic (Jason Beghe) and his tiny trained monkey, which picks up on his repressed anger and becomes a deadly nocturnal avenger.

Since Monkey Shines, the director's films have been less notable. The Moving Image series is a complete retrospective and includes a rare program of his early short commercial and television works, along with the New York theatrical premiere of his most recent feature, Bruiser (2000), made in Canada with French financing. Thematically, Bruiser is timely enough--a satire on corporate greed and financial skulduggery. Its antihero Henry (Jason Flemyng), the office mouse, discovers that his wife is having an affair with his sleazy boss and his best friend is robbing him blind. Unfortunately, this story of a worm who turns is laboriously handled. However erratic, Romero remains a formidable and adventurous talent who paved the way for the visions of filmmakers as diverse as John Carpenter, David Cronenberg, Sam Raimi, and Wes Craven.

LOAD-DATE: January 8, 2003

LANGUAGE: ENGLISH

III.66.1. *Positif*, 1 janvier 2007

La violence, tarte à la crème ou catastrophe naturelle ?

From: [Positif](#) Date: [January 1, 2007](#) Author: [Thoret, Jean-Baptiste](#) More results for: "[George Romero](#)"



Dans la foulée du Point de non-retour, de Bannie and Clyde, de La Nuit des morts-vivants, des Douze Salopards, de la trilogie des dollars de Sergio Leone et de la chute du code Hays en 1968, sous la pression des images gore de la guerre du Viêt-nam et de celle, fondatrice, de l'assassinat de JFK en novembre 1963, le cinéma américain a accompli en deux ans (1967-1969) une révolution esthétique monumentale, conduisant à une libération tous azimuts de ses représentations sur fond d'ouragan contreculturel. Soit un gigantesque reflux de tout ce que Hollywood, inféodé à un code de censure datant des années 30, avait jusque-là occulté : le sexe, la violence et les minorités qui réclamèrent leur droit à la visibilité, leur bout de cadre et l'obtinrent, à l'image de la masse des zombies de **George Romero** prenant d'assaut le cadre américain un jour d'octobre 1968. D'un point de vue d'une histoire des formes cinématographiques, le cinéma américain a toujours progressé par paliers, comblant périodiquement et à coups de sauts esthétiques violents l'écart entre les images issues de la réalité et celle du monde tel que Hollywood le fabrique. Si, à la fin des années 60, le finale écarlate de Bannie and Clyde enfonça un coin important dans le mur figé des représentations, la dernière séquence de La Horde sauvage (1969), par son outrance, sa démesure graphique, et son irrespect des règles classiques du point de vue, cristallisa le débat autour de la violence qui se poursuit aujourd'hui via d'autres relais (De Palma, Woo, Tarantino, Stone et Verhoeven, pour ne citer qu'eux), selon les mêmes limites et les mêmes termes. Depuis, la question de la violence colle au nom de Sam Peckinpah, comme Sacco à celui de Vanzetti. Pas un article ou un livre consacré au réalisateur des Chiens de paille qui ne fasse l'économie d'un laïus sur cette violence propre à ses films, et plus largement au cinéma américain des années 70 dont Peckinpah fut l'une des figures tutélaires. Comme si tout texte consacré à son oeuvre ne pouvait prétendre à une quelconque légitimité critique sans avoir, au préalable, montré patte blanche. Autrement dit, après avoir situé celui que l'on surnomma joliment « Bloody Sam » sur l'échelle d'une éthique des regards qui, bien entendu, ne tolère infime que deux positions : la plus haute (dénonciation virulente et efficace de la violence) ou la plus basse (complaisance et roublardise à son égard). La plus haute : en digne héritière d'Aristote, la violence peckinpienne oeuvre d'abord sur le terrain de la catharsis, de la décharge symbolique et du soulagement des pulsions. Le style de Peckinpah (multiplication des positions et des caméras, distorsion du facteur temporel, maniérisme des postures, giclures de sang et chutes des corps filmées au ralenti...) produit certes une fascination du spectateur (violence sublimée), parfois même une forme de jouissance esthétique. Mais, nous rassurent les défenseurs de Sam (et le cinéaste lui-même dans de nombreux entretiens), cette jouissance est de courte durée et laisse bientôt la place à une espèce de nausée salutaire. Après l'excitation, le dégoût. Moralité : Peckinpah, le cinéaste, s'avère être, pour qui sait regarder ses films, un formidable thérapeute. La plus basse : pour ses détracteurs, le constat est le même, mais les conclusions divergent radicalement. Le réalisateur d'Osterman Week-end fabrique des images de violence irresponsables, parce que détachées d'un point de vue déterminé et identifiable (qui tire et pourquoi ?). Et dangereuses : la virtuosité formelle de son style, sa puissance de séduction, fait écran à la prise de conscience du spectateur (la violence, c'est mal) et convertit la réalité de ce qu'il montre (la violence, c'est moche) en un spectacle galvanisant. Pour autant, il ne s'agit pas de remettre en cause le bien-fondé de la question qui innerve le cinéma de Peckinpah (Quid de la violence ? D'où vient-elle ? Est-elle une spécificité américaine ?), mais de montrer comment ses images se retournent contre l'intention louable de son auteur. Cela étant, à ce petit jeu de l'évaluation, savoir de quel côté on se place importe finalement peu. Opposés, les arguments des uns et des autres n'en demeurent pas moins réversibles, puisqu'ils postulent l'existence d'une frontière objective qui permettrait de faire le tri entre bonnes et mauvaises images, entre images condamnables et images responsables, une limite par

III.66.2. *Positif*, 1 janvier 2007

rapport à laquelle il suffirait de se situer justement. Vieux débat. Comme l'écrit Marie-José Mondzain dans *L'image peut-elle tuer ?*, « la violence désigne un excès, si bien que le discours portant sur cet état se constitue plutôt comme un jugement que comme un savoir et suppose un état de droit organisé par des lois permettant d'évaluer la norme et sa transgression ». Ces lois, au nom desquelles défenseurs et contempteurs statuent, se fondent sur une dialectique binaire (violence utile/violence gratuite) et n'envisagent pas les images indépendamment du point de vue d'un personnage ou d'un groupe. Par conséquent, toute image de violence non rattachée à un projet qui la contextualise, à un point de vue qui la médiatise ou à une cause qui l'explique, voire la justifie, devient suspecte. La violence, certes, mais pour quoi faire et pour qui ? Telle pourrait être la question à épingler au fronton du cinéma de Peckinpah, désireux d'en finir avec la violence « juste » (et donc acceptable) du cinéma hollywoodien classique. Mais, avant de pénétrer dans le vortex de quelques-unes des images de violence de Peckinpah, rappelons une évidence : en soi, une image ne dit rien. Elle ne contient aucune vérité objective ou discours impartial. Elle n'est qu'une hypothèse, une proposition faite au regard d'un spectateur en particulier. Tant qu'on reste rivé à une évaluation strictement morale de l'image, tant qu'on situe son regard à hauteur exclusive de la Loi, on confond la production d'une image et sa réception. Or une image montre aussi ce qu'on y voit, elle ne prend forme que dans son rapport à un regard qui l'objective. C'est pourquoi aucun film ne parviendra jamais à nous faire collaborer aux horreurs ou à la violence qu'il nous montre si dans notre regard, le lit n'est pas déjà fait pour les recevoir. Autrement dit, il n'y a pas de frontière transgressée qui ne l'ait d'abord été par le regard.

Viols d'amour ?

Soit la séquence de viol des Chiens de faille (1971). Tandis que David Sumner (Dustin Hoffman) tente de tirer les perdrix qu'on lui envoie, Charlie Venner, l'un des membres de ce qui deviendra une horde sauvage, frappe à la porte de sa femme, Amy (Susan George), avec laquelle, autrefois, il a flirté. Au cours des instants qui précèdent le « viol », on assiste à un jeu du chat et de la souris entre les deux personnages. À deux reprises, Charlie demande à Amy si celle-ci désire qu'il reste. Amy veut une chose mais aussi son contraire, la présence de Charlie et son départ. L'engrenage de la contradiction s'enclenche donc bien avant le viol proprement dit et lorsque Charlie la pénètre violemment, Peckinpah intercale des plans de David, assis dans une clairière en attente de volatiles. Passé la métaphore (la véritable chasse a lieu ailleurs, et la proie n'est pas celle que l'on croit), ce montage alterné pointe exactement le paradoxe qui embue l'esprit d'Amy puisque, en juxtaposant l'image des deux hommes, Peckinpah donne corps aux désirs contradictoires de la jeune femme et ouvre la séquence à deux lectures inverses. Un seul plan, mais deux images. L'image fugitive de David intervient comme un écran mental et incarne l'aveu d'un déni : l'homme qu'Amy désire sexuellement ne possède pas le visage de celui qu'elle aime. Entre eux, donc, un courant alternatif : à la fois aimante et rétive, disponible et réfractaire, les deux sentiments confondus. Dès lors, comment distinguer l'acte d'amour du viol ? Comment faire la part des images ? Comment séparer ce que la mise en scène s'obstine à entremêler ? Plus tard, Peckinpah réemploie le procédé mais inverse les positions. Cette fois, David s'apprête à faire l'amour à sa femme, mais, au moment où il retire son pull, l'image de Charlie fait retour, comme s'il s'agissait pour Amy, de la seule vision susceptible de réactiver un désir sexuel asséché. S'agit-il alors d'une scène d'amour filmée comme un viol ou l'inverse ? De son côté, David est confronté lui aussi à une contradiction de fond : en se laissant prendre au jeu de la chasse, il pactise avec ce qu'il réprouve - la violence qui secoue l'Amérique du début de la fin des années 60 et qu'il a fui en s'installant dans les Cornouailles. Mais, quand il tue enfin sa proie, l'excitation laisse la place au remord (il repose le cadavre de l'animal dans les buissons) et au dégoût (une tâche de sang sur son vêtement qu'il frotte rageusement). Fascination et répulsion. La séquence centrale des Chiens de paille se caractérise non pas par une alternance de points de vue (un coup avec la victime, un coup avec le bourreau, et le malaise du spectateur à la clé), mais par un mélange

III.66.3. *Positif*, 1 janvier 2007

indécidable de désirs et de puissances contradictoires. Ce que vise le cinéma de Peckinpah n'est pas l'ambiguïté d'un désir (de sexe, de violence, etc.), joker rhétorique qui suppose l'existence de points de vue opposés que l'on adopte les uns après les autres, mais la dimension inextricable des forces contraires qui le structurent. Le réalisateur de *Croix de fer* filme du point de vue du « et », et non pas du « ou ». Il ne cherche pas à atteindre le point idéal, et forcément artificiel, de résolution des conflits et des contradictions humaines (approche classique), mais celui de leurs déplits maximal.

Au milieu de *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia*, Peckinpah filme à nouveau une séquence de viol, mais cette fois avortée. Quelque part à l'écart de la route où ils ont décidé de passer la nuit, Benny (Warren Oates) et Elita (Isela Vega) voient surgir deux motards, Paco (Kris Kristofferson) et son comparse (Donni Fritts). Paco demande à Elita de lui chanter une chanson, la drague outrageusement puis sort un revolver avec lequel il menace Benny. Elita, ancienne prostituée, rassure son homme (« Laisse-moi faire, je suis déjà passée par là ») et s'éloigne avec Paco. Après une paire de gifles échangées, Paco renonce au viol et se retire au pied d'une petite montagne. Elita, les seins à l'air, le rejoint, « Please, dont », lui dit-elle avant de l'embrasser avec tendresse. D'une extraordinaire complexité, cette séquence ne peut se réduire à une succession logique de causes et d'effets univoques (Elita craint les réactions de Paco donc elle se donne à lui, ou bien Elita est une fille facile qui éprouve du désir pour son agresseur...), mais soulève une série de questions, et donc de lectures, qu'il s'agit d'embrasser simultanément. Le sens à donner à sa supplique (« Please, dont »), et ce qui fonde son inépuisable mystère, ne tient pas dans une interprétation particulière mais dans la somme inextricable et indivisible de tout ce que elle peut signifier : Elita comprend que la survie de son couple passe par le viol et demande à Paco d'aller jusqu'au bout/ C'est au moment où Paco découvre le corps d'Elita qu'il rebrousse chemin : pour Elita, le viol devient le moyen par lequel elle vérifie que son corps vieillissant est encore désirable/Touché par la détresse du jeune homme, Elita se donne à lui et inverse le rapport de forces/ Elle prend le dessus sur son partenaire et le viol attendu se transmue en une relation sexuelle désirée... La question de la violence, telle que la critique moraliste et autres législateurs du visible l'approchent, postule un dispositif fondé sur l'identification, lequel suppose que l'on choisisse un camp contre un autre. Or l'effort, parfois éprouvant, que requièrent les films de Peckinpah consiste, pour le spectateur, à adopter tous les points de vue en même temps, sans exceptions, y compris ceux que l'on refoule naturellement, par réflexe. C'est pourquoi le viol constitue pour lui la configuration limite par excellence, donc idéale, une sorte de leitmotiv présent dès *Coups de feu dans la Sierra* et repris dans *Les Chiens de faille*, *Le Guet-apens*, *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* et *Croix de fer*. Sur le tournage des *Chiens de paille*, un débat opposa Dustin Hoffman et Sam Peckinpah : pour le rôle d'Amy, l'acteur souhaitait une interprète plus mûre que Susan George (âgée de 21 ans lors du tournage) et surtout moins désirable. Pour Peckinpah, la jeunesse de l'actrice, son apparence dévergondée et son physique séduisant, garantissait qu'au moment de la séquence du viol, le spectateur soit sensible à la beauté de cette femme et puisse lui aussi s'identifier, même un court instant, au désir sexuel de l'agresseur.

En écornant ainsi le mythe des bonnes images, celles qui permettraient au regard du spectateur de se mettre à l'abri et de jouir de leur contenu en toute impunité, les films de Peckinpah n'ont cessé d'éprouver notre propre ambiguïté et d'insister sur notre ambivalence naturelle face aux images de violence. À la fin de la séquence inaugurale de *La Horde sauvage*, deux couples d'enfants assistent, en retrait, à la tuerie. À la fois apeurés et fascinés, un garçon et une fille plissent des yeux mais continuent de regarder les scènes de carnage qui se déroulent devant eux. Puis, au bout de quelques secondes, le garçon détourne le regard, tandis que sa complice résiste et garde l'oeil rivé sur le spectacle de l'horreur. Déjà, dans *Coups de feu dans la Sierra*, Peckinpah avait utilisé le même dispositif : quand les frères Hammond se ruent sur le juge Tolliver pour le lyncher, la caméra vient cadrer deux prostituées. L'une d'elles se repaît du spectacle de la

III.66.4. *Positif*, 1 janvier 2007

violence en dévorant symboliquement un morceau de volaille. L'autre, dégoûtée, tourne la tête. À chaque fois donc, des personnages témoins apparaissent comme les dépositaires, dans le film, du spectateur du film. Ils indiquent les deux rapports possibles aux images de violence : fermer les yeux (pas d'images) ou les ouvrir (des images mais avec lesquelles, inmanquablement, tout spectateur pactise). Sam Peckinpah, lui, avait choisi de les ouvrir.

La violence pour elle-même

Les deux séquences qui bornent *La Horde sauvage* (le massacre de San Rafaël et celui d'Aqua Verde) procurent une profonde impression de chaos et témoignent à merveille du style de Peckinpah. La multiplication des angles de prises de vue, des échelles de plans et des vitesses, la fragmentation des actions, la prolifération des groupes et des lignes d'opposition, empêche la construction d'un point de vue unique (de quel côté sommes-nous ?), cohérent (qui s'oppose à qui ?) et structuré. Rapidement ne subsistent plus que des moments saisis sur le vif, discontinus, semblables aux clichés d'un reporter de guerre (rappelons ici que Peckinpah s'inspira d'un reportage photographique paru dans *Life* en 1969, et consacré au massacre de My-Lai). De fait, ce refus de toute progression classique, cette incapacité qu'ont les personnages de combattre avec lucidité (il n'y a plus que des cibles et des individus dedans) travaille à l'éclatement du point de vue, autrement dit du sens plus que jamais indécidable. Peckinpah ne donne jamais prise à l'identification optique. C'est là sa morale. Rarement, il nous montre successivement le champ (le tir) et le contrechamp (la victime) d'une même action. La violence qu'il dépeint est insensée, elle ne sert pas la réaffirmation d'un ordre providentiel (le western), politique ou social, mais la seule logique pulsionnelle et instinctive des hommes.

Au début de *Pat Garrett et Billy le Kid*, Peckinpah confond les époques, les positions, les cibles et les tireurs : Billy tire sur un poulet, un homme embusqué tire sur Pat Garrett, Billy tire sur Garrett, l'homme embusqué tire sur ranimai, etc. Les forces s'entrecroisent, s'échangent et permutent sans cesse. Toute la puissance du cinéma de Peckinpah tient dans ce paradoxe : tout ce que prouve une chose, prouve aussi son contraire. C'est la séquence du cimetière dans *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia*. Benny reprend connaissance dans une tombe, il se relève lentement, la bouche remplie de terre. Il est vivant. Mais à côté, gît le cadavre d'Elita : tout ce qui prouve la vie, prouve aussi la mort. Même effet de réversibilité dans *La Horde sauvage*, avec cette image célèbre d'une femme mexicaine bardée d'une cartouchière et donnant le sein à son enfant, ou encore dans *Croix de fer*, lorsque le Sergent Steiner (James Coburn) revêt un jeune russe d'un uniforme allemand afin de le protéger, mais à peine sorti du camp, un groupe de soldats russes le prend pour un ennemi et l'abat : tout ce qui donne la vie, donne aussi la mort. Dans *Les Chiens de paille*, enfin, Amy, au début du siège, s'avoue prête à livrer Henry Niles (David Warner) au lynchage et demande à David de laisser entrer les assaillants. Celui-ci refuse, elle menace de s'en aller et se dirige vers la porte. David la rattrape et lui donne une gifle : tout ce qui prouve l'amour prouve aussi le mépris.

Dans les films de Peckinpah, la violence rassemble les individus quelle touche, les réunit dans un même mouvement de fureur, un même élan chaotique qui les traverse également. Le carnage qui ouvre *La Horde sauvage* concerne bien sûr les hors-la-loi et ceux qui leur tirent dessus, mais aussi tous les habitants de la ville, les femmes, les hommes, les enfants et les bêtes. Dans les films de Peckinpah, la violence se manifeste comme une tornade, un ouragan dévastateur qui affecte tout, les hommes, les matières et les plans. Le réalisateur de *La Horde sauvage* filme la violence pour elle-même, du point de vue son énergie, du climat qu'elle instaure, et non pas de l'action individuelle ou collective qui la légitime. De la violence, comme s'il en pleuvait. C'est pourquoi Peckinpah privilégie le motif du cercle et ces lieux fermés (le camp retranché du général Mapache dans *La Horde sauvage*, la maison des Summer dans *Les Chiens de paille*, les tranchées de *Croix de fer*) au centre desquels la violence, lorsqu'elle naît, ne peut que

III.66.5. *Positif*, 1 janvier 2007

tournoyer, s'emballer, acquérir de la vitesse et de la densité. Savoir qui tire, qui tombe, qui a raison ou qui a tort, n'a plus aucune importance puisque le film se place au centre de la violence envisagée comme une pure puissance de perturbation, indépendante des personnages et de leurs actions respectives. Peckinpah n'a alors que faire de cette ambiguïté morale à laquelle on a tant voulu le réduire puisqu'on filmant la violence comme phénomène, il pulvérise les points de vue, les limites et donc la possibilité même de leur transgression. Si la question morale nécessite toujours d'être recalée, c'est au spectateur qu'il revient de le faire.

Jusqu'à là, le cinéma hollywoodien ne filmait pas la violence mais des individus violents. On appelait cela le régime de l'image-action, un régime dans lequel la violence était rattachée à des individus en particulier et s'exerçait à toutes fins utiles. Avec Peckinpah, le cinéma américain bascule dans le régime de l'image-énergie et accède enfin à son essence. La distinction entre la bonne et la mauvaise violence s'effondre et fait place à une violence démotivée, incontrôlable et ontologique, enfin affranchie de l'idéologie du cinéma hollywoodien classique qui la légitimait.

Copyright Positif Editions Jan 2007. This material is published under license from the publisher through ProQuest Information and Learning Company, Ann Arbor, Michigan. All inquiries regarding rights should be directed to ProQuest Information and Learning Company. For permission to reuse this article, contact [Copyright Clearance Center](#).

Le Monde diplomatique

<http://www.monde-diplomatique.fr/2008/03/MEININGER/15705>
MARS 2008 - Page 27

SUR LES ÉCRANS DE L'APOCALYPSE

Le retour des morts-vivants

Quarante ans après « *La Nuit des morts-vivants* », de George A. Romero, les films sur ces créatures qui nous menacent se multiplient, de « *Je suis une légende* » à « *Planète terreur* ». C'est toujours de la société américaine et occidentale qu'il est métaphoriquement question, mais la vision a désormais changé, plus « gore », moins politique.

Par SYLVESTRE MEININGER

Traducteur et chercheur.

Une ville en ruine, plongée dans un silence absolu, les rues désertes hantées par des voitures immobiles. Soudain, des bruits de pas. Trois silhouettes approchent. La première est celle d'une petite fille ; elle court, le visage crispé par une terreur muette. Derrière elle, deux adultes, un policier et une serveuse, avancent d'une démarche raidie. Leurs vêtements déchirés sont noircis de sang séché. Les yeux fixés sur l'enfant, ils tendent vers elle des mains avides. De leur bouche jaillit un hurlement inhumain.

Une maladie extrêmement contagieuse transforme les personnes infectées en cannibales qui transmettent à leur tour la maladie à leurs victimes en les mordant. L'idée simple mais efficace, imaginée par le père du genre, le cinéaste américain George A. Romero, et reprise par plusieurs films récents, dont *L'Armée des morts* et *Vingt-Huit Jours plus tard* (lire « *A voir* »), a remis les morts-vivants au goût du jour – et en bonne place au palmarès des meilleures entrées.

Toujours en marge de Hollywood, Romero sait instiller dans ses films un discours politique très en phase avec son époque, centré sur les États-Unis et clairement engagé à gauche, sans jamais être didactique. En ce sens, ses films se démarquent radicalement des nombreuses copies qu'ils ont inspirées aux cours des années 1970 et 1980, dont la raison d'être se trouvait souvent dans la surenchère des effets « gore ».

Sa trilogie emblématique fonctionne sur un même principe narratif, qui consiste à enfermer des personnages dans un lieu cerné par les morts-vivants, puis à faire monter la tension entre les survivants jusqu'à ce que leurs dissensions donnent aux zombies la possibilité de pénétrer dans les lieux. Reflets déformés des Américains qu'ils dévorent, les morts de Romero divisent les vivants autour des grandes lignes de faille qui traversent la société à l'époque où chaque film a été réalisé.

Ainsi, *La Nuit des morts-vivants* (1968) est profondément travaillé par les trois grands traumatismes qui ont fait éclater la cohésion nationale au cours des années 1960. Construit sur l'alternance d'images très crues, d'une violence inédite pour l'époque, et de faux reportages mettant en scène le discours lénifiant ou absurde des autorités, le film est d'abord le retour du refoulé de la guerre du Vietnam, dont la barbarie a rattrapé les États-Unis en ternissant l'image d'une nation qui, depuis la seconde guerre mondiale, s'imaginait héroïque et désintéressée. Comme les images atroces qui hantent les actualités et les journaux en 1968, les morts-vivants font remonter d'outre-tombe toute la violence et la sauvagerie dont l'Amérique se sait désormais capable.

Autre blessure mise à vif par le film, la fracture raciale. Alors que les Noirs luttent pour leurs droits civiques, le héros du film, Ben, est afro-américain. Lui seul survivra à cette effroyable nuit, mais le film ne se fait aucune illusion. Au petit matin, Ben sera abattu par un shérif blanc qui le prendra pour un zombie, et son cadavre sera jeté sur un bûcher.

Enfin, les personnages du patriarcat autoritaire incapable de protéger sa famille et de la petite fille zombifiée qui assassine sa mère et dévore son père font écho au conflit entre générations qui a si profondément marqué les années 1960.

III.67.2. *Le Monde Diplomatique*, mars 2008

Dix ans plus tard, en 1978, c'est dans un centre commercial, la nouvelle Mecque de la société de consommation américaine, que les protagonistes de *Zombies* ont trouvé refuge. Barricadés et coupés d'un monde qu'ils ont préféré abandonner, ils jouissent sans retenue des ressources quasi illimitées qu'ils peuvent gaspiller. Mais, sous le regard vide de morts-vivants qui semblent se souvenir qu'ils aimaient eux aussi venir ici, leur hédonisme apparaît bientôt dans toute son absurdité. Synonyme d'enfermement, la consommation effrénée devient un rituel mécanique et dénué de sens, qui engendre la solitude et éloigne irrémédiablement les uns des autres. Et, lorsque des maraudeurs attaquent le centre commercial, c'est le personnage le plus attaché aux biens matériels qui ouvre le feu, attirant l'attention des pillards et des zombies, qui finissent par trouver le moyen d'envahir les lieux.

Se déroulant dans un complexe militaire souterrain, *Le Jour des morts-vivants* (1985) oppose des scientifiques impuissants à comprendre l'épidémie à des militaires incapables de contrôler leurs pulsions de violence. Cette fois, l'héroïne est une femme. En la définissant comme le seul personnage équilibré face à une galerie d'hommes aliénés, le film se penche sur les travers de l'identité masculine américaine : immaturité, culte des armes à feu et de la virilité, et, surtout, misogynie. Ainsi, la haine qu'éprouvent les militaires envers cette femme indépendante renvoie au grand *backlash* des années 1980 contre l'émancipation des femmes américaines (1). Lorsque son compagnon est mordu par un zombie, la jeune femme lui sauve la vie en lui tranchant l'avant-bras. Incapable de faire face à cette émasculatation symbolique, il finira par ouvrir l'entrée du complexe aux hordes de morts-vivants, qui dévoreront scientifiques et militaires.

Qu'en est-il de la vague actuelle ? Les zombies, et plus généralement les thèmes de la contagion et du cannibalisme, sont revenus en force dans la littérature et le cinéma anglo-saxons depuis 2001 (2). Surpris et déstabilisés par les attentats du 11-Septembre, les pays occidentaux se trouvent depuis lors confrontés à un monde d'autant plus illisible qu'il n'est plus organisé en deux blocs, mais apparaît éclaté et saturé de menaces terroristes, sanitaires, environnementales et économiques aussi nombreuses qu'incontrôlables.

Première différence avec le travail de Romero, ces films cherchent à se donner une dimension internationale, qui les place davantage dans le registre postapocalyptique. Aussi variés soient-ils dans leur esthétique et dans leur positionnement socioculturel, tous imaginent l'écroulement irréversible des sociétés occidentales, la fin du monde tel que nous le connaissons. Mais celui-ci n'est pas menacé de l'extérieur, comme il l'est par les extraterrestres de *La Guerre des mondes* (Steven Spielberg, 2005). Il s'écroule de l'intérieur, sur lui-même, régression à un chaos primitif dont les causes et la forme renvoient au phénomène inédit qui caractérise notre modernité : la mondialisation d'un capitalisme de plus en plus brutal.

Terreur face à l'écroulement du monde, nostalgie pour l'ordre disparu

En effet, ce sont les conditions mêmes de la mondialisation – la multiplication des échanges, la rapidité des transports et la transmission instantanée de l'information – qui répandent la maladie et la panique. Interconnecté, interdépendant et dérégulé, le village global imaginé ici semble d'autant plus fragile que tout, y compris les maladies et la violence, y circule sans rencontrer aucun obstacle. Même constat face à la forme que prend le fléau. Ces récits puisent leur énergie dans la peur, vivace dans des sociétés où le capital tente d'imposer la règle du chacun pour soi, de voir nos concitoyens, et même nos proches, devenir autant d'ennemis potentiels. Ainsi, le premier effet de la contamination est de détruire tout lien social et de livrer chaque individu à la prédation de tous les autres, les Américains dévorant les Américains, et les parents, leurs enfants. Transformé en machine à consommer son prochain, le mort-vivant, ou l'« infecté », est une représentation saisissante du stade terminal de l'individualisme néolibéral, où le déchainement de l'« intérêt bien compris » de chacun va détruire la civilisation.

Si ces représentations ont le mérite de mettre en scène un malaise de civilisation très contemporain, elles ne font que constater le caractère inévitable de la catastrophe. Elles ne parviennent pas à exprimer autre chose qu'une terreur aveugle face à l'écroulement du monde, ou une nostalgie convenue pour l'ordre disparu. Là où Romero ramenait à la surface les contradictions de la société, ces récits se contentent de porter un regard fasciné sur sa destruction. Ce faisant, ils retombent souvent dans la certitude, profondément ancrée dans l'identité culturelle américaine, que, sans autorité, les êtres humains redeviennent des animaux (3).

III.67.3. *Le Monde Diplomatique*, mars 2008

Ainsi, lorsque les protagonistes de *Vingt-Huit Jours plus tard* (Danny Boyle, Royaume-Uni, 2002) trouvent refuge dans un supermarché, les produits aux couleurs chatoyantes qui s'entassent dans les rayons ne sont plus synonymes d'aliénation, comme dans *Zombies*, mais de réconfort et d'espoir. Fous de joie, les personnages remplissent leur chariot à ras bord, la séquence mettant en parallèle volonté de survie et désir de consommer. Plus tard, ils se trouvent confrontés à des militaires qui s'avèrent aussi dangereux que les infectés, notamment pour les femmes. Mais le comportement hostile et suicidaire des soldats n'est plus le produit de la militarisation des esprits, comme dans *Le Jour des morts-vivants*, le film se bornant à affirmer que, si on les laisse livrés à eux-mêmes, les hommes s'empressent de violer toutes les femmes qui leur tombent sous la main.

Vingt-Huit Semaines plus tard mène cette logique cynique à son terme en rendant les protagonistes soucieux du collectif responsables de la contagion. Ayant découvert un enfant porteur du virus mais immunisé, les seuls personnages héroïques du film décident de tout faire pour le sauver, dans l'espoir que ses gènes permettront de mettre au point un vaccin. Grâce au sacrifice de leur vie, l'enfant parviendra à quitter le Royaume-Uni, dépeuplé par le virus. Mais il répandra à son tour la maladie, et les dernières images du film montrent un groupe d'individus infectés qui sortent d'une bouche de métro devant... la tour Eiffel.

Je suis une légende (Francis Lawrence, Etats-Unis, 2007) est adapté d'un livre de Richard Matheson (1954). Robert Neville, le héros du roman, est persuadé d'être le seul survivant d'une épidémie ayant transformé la plupart des humains en vampires. Obsédé par l'idée de débarrasser le monde de ce fléau, il s'acharne à tuer les créatures de la nuit pendant leur sommeil diurne. Finalement capturé par ses ennemis, il découvre, trop tard, que ceux qu'il prenait pour des animaux ont fondé une nouvelle civilisation. L'ironie implacable du titre est révélée dans les dernières pages, quand Neville finit par comprendre que c'est lui le monstre, le croquemitaine « légendaire » qui terrorisait des innocents.

Prenant le contre-pied exact du livre, et figé dans la nostalgie d'un monde placé sous la domination bienveillante des Etats-Unis, le film transforme les vampires en bêtes sauvages ayant perdu l'usage de la parole et pose son héros américain en ultime rempart contre les hordes barbares qui menacent d'engloutir la civilisation. Devenu un grand biologiste, Neville a désormais pour alliée la technologie, ce fétiche dont l'Amérique contemporaine croit tirer sa puissance. Et il sacrifiera sa vie pour offrir au monde le vaccin contre le fléau, devenant ainsi le « légendaire » sauveur de l'humanité.

En 2005, Romero a ajouté un quatrième volet à sa trilogie. Dans le droit-fil de ses précédents films, *Land of the Dead* reste focalisé sur les Etats-Unis, représentés cette fois par une ville fortifiée où se sont réfugiés les humains qui ont survécu au désastre. Mais ici, c'est justement parce que cette communauté reproduit l'ordre ancien qu'elle s'écroulera à son tour. Confortablement installés dans le seul gratte-ciel encore debout, les riches règnent sur une population misérable qu'ils manipulent en lui faisant miroiter l'accession à la propriété dans le luxueux bâtiment. Pour obtenir les marchandises nécessaires à l'économie de la ville, ils ont organisé le pillage des environs. Armés jusqu'aux dents, des mercenaires exterminent les zombies qui se trouvent sur leur passage, prennent tout ce qu'ils peuvent et repartent avec leur butin.

Métaphore transparente du rapport que les élites américaines entretiennent avec leur propre population et avec les pauvres du reste du monde, *Land of the Dead* se conclut par la révolte des zombies, qui font irruption dans le gratte-ciel et massacrent ses habitants. Fidèle à lui-même, Romero évite les pièges de la nostalgie et du cynisme pour rappeler que l'être humain reste un être social, même si la recette semble s'essouffler.

Produit par Universal, *Land of the Dead* suit un scénario plus conventionnel que celui des précédents films de Romero, qui n'a pas vraiment réussi à s'adapter aux contraintes hollywoodiennes. Convenu et sans surprise, le film souffre de maladresses qui le font tomber dans le didactisme auquel échappait brillamment la « trilogie des Morts ». Peut-être soucieux d'effacer ce demi-échec, Romero a tourné un cinquième opus, *Diary of the Dead*, qui sortira en France en 2008. Selon la rumeur, les morts-vivants y retrouvent tout leur mordant.

(1) Lire Susan Faludi, *Backlash, la guerre froide contre les femmes*, Editions des Femmes, Paris, 1993.

(2) Lire Cormack McCarthy, *La Route*, Editions de l'Olivier, Paris, 2008, qui décrit un monde postapocalyptique où l'humanité a régressé jusqu'au cannibalisme, ainsi que Max Brooks, *World War Z*, Three Rivers Press, New York, 2007 (non traduit, bientôt adapté par Hollywood), qui renoue avec l'esprit des films de George A. Romero

III.67.4. *Le Monde Diplomatique*, mars 2008

en utilisant les zombies pour pointer les dysfonctionnements de la mondialisation.

(3) Lire Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou*, La Découverte, Paris, 2004.

<http://www.monde-diplomatique.fr/2008/03/MEININGER/15705> - MARS 2008

III.68.1. *Mad Movies*, nr 209, juin 2008



George Romero réalisateur et scénariste

Nous commémorons nous aussi l'anniversaire de mai 68 en demandant au maître de Pittsburgh d'évoquer les liens que son nouvel opus tisse avec ses œuvres précédentes, et notamment le séminal **La Nuit des morts-vivants**. En prime, Big George nous livre quelques pistes sur un hypothétique... **Diary of the Dead 2** !



Sur cette double page : Romero, l'œil toujours malicieux, supervise les déambulations de ses zombies adorés...

J'aimerais pouvoir traiter d'autres thèmes, et je dois dire que **Martin** reste mon œuvre préférée, tandis que **Knightriders** est peut-être la plus personnelle. Mais si on me demandait ce dont je suis le plus fier, je citerais la série sur les morts-vivants, car elle m'a permis de travailler dans le genre, tout en donnant mes sentiments sur les choses et en faisant des observations sur le monde. Ces cinq opus sont ainsi des sortes d'instantanés de l'époque où ils ont été tournés. Or, j'imagine que peu de gens ont eu l'occasion de laisser un tel héritage. Cela dit, à chaque fois, l'idée de base m'est venue d'abord, puis les zombies se sont greffés dessus. Ils constituent mon ticket d'entrée, vous voyez ?

Eh bien, je voulais m'inspirer du fait que le monde entier soit devenu une caméra, et des obsessions qui en découlent. À chaque fois qu'il y a une tornade quelque part, les médias en cherchent des images, si bien que beaucoup de gens parcourent

les États-Unis avec des appareils vidéo et des téléphones portables, dans l'espoir d'enregistrer un événement. Et d'un coup, ils ont autant de pouvoir que les journalistes légitimes, sans en avoir les qualifications. Cette obsession se retrouve chez les gosses de **Diary**... qui sont excités à l'idée d'aider les autres, de sauver des vies. Mais on se rend vite compte que le héros est aussi préoccupé par sa propre célébrité : « *Combien de clics sur le site, combien de personnes ont vu mes images ?* » L'idée de base était donc que nous sommes tous branchés sur cette pieuvre numérique, qui nous nourrit et que nous nourrissons en retour. Or, je ne pense pas que ce soit très bon : cette connexion électronique a-t-elle encore quelque chose à voir avec la vie ?

D'aucuns ont dit que la caméra subjective était un procédé génial : « *Vous n'avez qu'à y aller et tourner directement.* » Mais non, mec ! (rires) D'abord, nous n'avons eu que 20 jours pour mettre en boîte toute l'action principale, car le temps passé sur le plateau est celui qui coûte le plus cher. Et surtout, nous avons filmé des plans très complexes,

III.68.2. *Mad Movies*, nr 209, juin 2008



qui représentaient pas moins de 8 pages de script et décrivaient le décor à 360 degrés. Mais alors, comment éclairez-vous la scène ? Le travail le plus difficile de ma carrière a été de chorégraphier ces prises incroyablement longues, tout en veillant à demeurer réaliste et à ne pas « laisser voir mon slip », c'est-à-dire ne pas mettre les sources de lumière dans le champ ou bien demander à l'équipe de se coucher par terre au passage de la caméra ! C'était

un véritable défi, que je n'aurais jamais pu relever sans le concours des comédiens.

Il y avait effectivement une grande communauté d'esprit sur le plateau, ce qui est très difficile à obtenir avec des acteurs connus, qui sont tou-

DIARY OF THE DEAD

>INTERVIEW

jours entre deux avions. Pour eux, c'est « *juste un job* », vous voyez ? Par exemple, sur *Land of the Dead*, Dennis Hopper me disait : « *Que faisons-nous aujourd'hui ?* ». Puis il apprenait la page en question, mais si je lui demandais d'aller un peu plus loin, il me retournait : « *Ah mais, je ne pensais pas qu'on tournerait ça.* ». Ici, les comédiens avaient pour la plupart une formation théâtrale, si bien qu'ils connaissaient tout le script. Ils savaient donc toujours où ils en étaient, et ils n'ont jamais fait un dialogue. Pour moi, c'était vraiment un retour aux sources.

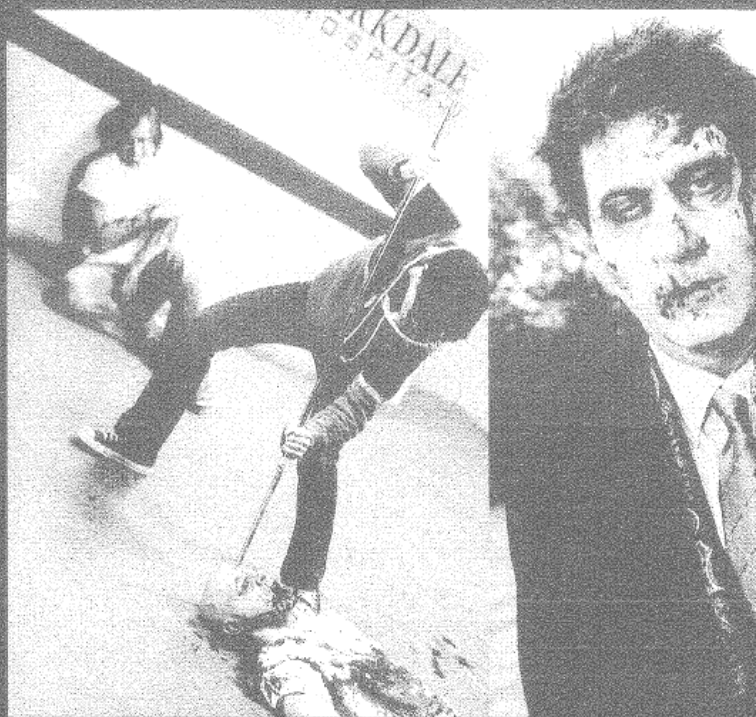
Oui ! Mais hélas, nous n'avons pu trouver l'exact style de demeure que nous cherchions, car il n'y a rien de semblable aux alentours de Toronto, et nous avons juste utilisé le bâtiment qui se rapprochait le plus d'une atmosphère gothique. Quand j'ai été assez grand pour aller seul au cinéma, j'ai vu les vieux films Universal comme *Dracula* ou *La Fiancée de Frankenstein*, qui ressortaient en salles. J'ai aussi été soufflé par *L'Homme au masque de cire*, bien plus que par ces horribles productions Corman avec des bestioles géantes. En revanche, j'avais été déçu par *La Momie* avec Boris Karloff, que j'ai vraiment appréciée quand j'étais plus âgé. D'ailleurs, j'ai connu la plus grosse déception de ma carrière lorsque j'ai écrit une version de *La Momie*, pour laquelle Universal avait donné le feu vert. Mais c'était juste après *Incidents de parcours* et j'étais alors sous contrat à la MGM, qui n'a pas voulu me relever de mes obligations. Pour *Diary...*, je voulais revenir à la vieille momie à la Christopher Lee, qui avance inexorablement à pas lourds, puis frappe très vite comme un serpent. C'est pourquoi le réalisateur ne cesse de crier à l'acteur : « *Marche plus lentement !* », me permettant en outre de lancer une pique à Zack Snyder, qui avait mis des zombies ultra-rapides dans son remake de *Zombie*. C'est ainsi que les éléments se sont assemblés.

Quand je disais que c'est mon film le plus personnel, je voulais dire que l'histoire parlait de nous, qui voulions établir une communauté cinématographique à Pittsburgh, en réaction contre Hollywood. Après le succès de *La Nuit...*, j'ai en effet reçu quelques propositions, mais il ne s'agissait que de petites bandes d'horreur ringardes, qui ne paraissaient avoir aucune résonance. Nous avons donc tenté de résister, de ne pas partir à Los Angeles pour prendre leur argent. Et il en est résulté une poignée de longs-métrages que personne n'a jamais vus, car à mesure que les blockbusters sortaient

sur plus d'écrans, les distributeurs indépendants sont tombés comme des mouches.

En fait, l'idée de Martin a germé dans mon esprit comme une comédie. Mais quand j'ai entamé l'écriture, je me suis rendu compte que de cette manière, je loupais le coche, et j'ai essayé de raconter l'histoire tragique d'un jeune homme qui, sous l'influence de sa famille (et probablement aussi, du cinéma), se persuade d'être un vampire. Je voulais composer une sorte de poème funèbre, où l'on verrait mourir une mythologie en même temps que l'infrastructure industrielle de la ville

s'extirpent de leur tombe, et d'ailleurs, le résultat est juste sorti dans un circuit de drive-in et de salles de quartier, puis a vite disparu. Ensuite, il y a eu un grand article dans *Les Cahiers du cinéma*, qui a fait pour la première fois le rapprochement avec les zombies vaudou, alors que notre titre original était *Night of the Flesh Eaters*. À partir de là, la critique américaine s'y est intéressée, et le film est revenu d'entre les morts ! (pres) Il est vrai que nous étions un peu radicaux, car nous voulions montrer notre colère après que la génération « Peace and love » avait échoué à sauver le monde comme nous l'espérons. Mais cela concerne surtout les 15 dernières minutes, que j'ai essayé de traiter comme une bande d'actualités, en référence à des événements tels que les émeutes raciales de l'époque.



tombe en ruines. Il n'y a plus de magie : le rêve américain se délabre de la manière dont les corps se décomposent. Pour autant, tout cela était très instinctif, et je n'ai jamais songé à faire exploser le mythe. De la même façon, avec *La Nuit...*, nous cherchions juste à pousser les choses un peu plus loin. D'abord, j'avais piqué l'idée dans le roman *Je suis une légende* de Richard Matheson, qui est lui vraiment révolutionnaire, puisqu'il commence alors qu'il n'y a plus qu'un homme et que le reste du monde est peuplé de vampires. Or, nous nous sommes concentrés sur la première nuit où les morts

J'étais vraiment dans un trip nostalgique avec *Diary...*, dont les personnages me rappelaient le tournage de *La Nuit...*, quand nous essayions de mener à bien notre petit film d'horreur. Il y a donc plusieurs références, dont cette conclusion où le rythme ralentit pour montrer des zombies très lents, presque comme des images fixes. Cependant, j'ai toujours pensé qu'on nous avait fait trop d'honneur pour *La Nuit...*. En effet, nous avons choisi Duane Jones car parmi

III.68.4. *Mad Movies*, nr 209, juin 2008

DIARY OF THE DEAD

>INTERVIEW

nos amis, c'était le meilleur acteur. Quand il était abattu par les forces de l'ordre, il n'y avait donc pas de sous-texte racial, puisque dans le script original, son personnage était un Blanc et non un Noir. Mais une fois la production achevée, nous sommes partis pour New York avec les bobines dans le coffre de la voiture, en espérant trouver un distributeur. Et durant le voyage, la radio a annoncé l'assassinat de Martin Luther King, qui rendait soudain l'histoire beaucoup plus forte, sans que nous y soyons pour rien !

changer d'allégeance. En effet, j'ai de plus en plus de sympathie pour les monstres : au moins, ils ne mentent pas.

Dans *La Nuit...*, je les montrais telles qu'elles étaient toujours représentées à l'époque, prostrées contre un mur ou tombant dans leur course, perdant leurs chaussures... Mais quand des années plus tard, j'en ai produit et écrit un remake, les protagonistes féminins étaient beaucoup plus actifs. De ce point de vue, je n'ai jamais cessé de m'excuser de

mais qui a besoin de se cacher derrière le masque de la sorcellerie pour se débarrasser d'un sentiment de culpabilité. Or, c'est peut-être un point de vue masculin sur le mouvement des femmes à l'époque, et je ne sais pas si je suis vraiment rentré dans l'âme du personnage.

Je n'étais pas très enthousiaste à la perspective de donner une suite à *Land...*, car ça aurait encore été une trop grosse production, et je ne savais pas où ça allait me mener. Mais j'avais quand même pensé suivre les mêmes personnages, qui se seraient installés sur une île. Et je compte bien utiliser cette idée si une suite est donnée à *Diary...*, ce qui n'est pas encore décidé. En effet, les producteurs se réservent toujours par contrat le droit d'entreprendre une séquelle, alors soit je les laisse faire, soit je m'y attelle moi-même.

Dans *Land...*, ils sont encore coincés dans la ville, et s'ils s'en échappent avec le camion blindé, ils finiront bien par arriver quelque part. Quant à *Diary...*, les personnages sont en tournée à l'extérieur et comme ils disposent d'un véhicule, ils essaient de

rentrer chez eux. En fait, c'est le processus inverse : ils passent de la route à cet abri où ils se réfugient. Certains y vont vu le signe que je me sentais piégé dans le genre, enfermé dans une pièce minuscule. Mais je ne pense pas profondément à ces choses, je m'applique juste à trouver une idée, et à développer de manière à ce que l'histoire conserve un sens logique. S'il y a une suite à *Diary...*, j'aimerais l'axer sur la religion et la notion de tribalisme, car ce qui me frappe le plus avec le phénomène de la biosphère, c'est que ça crée de plus en plus de tribus. Voyez la présidentielle américaine, ce n'est plus la nation qui se prononce, mais des blocs d'électeurs : « *Comment les femmes, les Noirs, les Latinos votent-ils ?* ». Et si un type de Cincinnati lance un blog, il peut se retrouver du jour au lendemain avec un million de supporters. Les gens se divisent ainsi en camps antagonistes, et je pense que c'est très dangereux. Il y a tellement de voix différentes, là dehors.

Propos recueillis et traduits par Gilles ESPOSITO
(Merci à Laurence GRANEC et Karine MEWARD)



C'était plutôt en réponse à l'ouragan Katrina. Après son passage, les quartiers noirs de la Nouvelle-Orléans ont été laissés à l'abandon. Les gens ont alors dû créer leurs propres milices pour prévenir les pillages. J'avais conservé le principe d'un acteur principal noir dans mes trois premiers films de zombies. Pour *Land...*, je voulais qu'il en aille de même pour le personnage finalement joué par Simon Baker. Toujours pas permis ! À moins bien sûr que ce soit (note de pédanterie dans la voix) « *Denzel*. » En réaction, j'ai fait de Big Daddy un Noir, ce qui tombait bien, car c'était le moment de

La Nuit..., avec aujourd'hui le personnage incarné par Michelle Morgan.

C'est un cas particulier, car il s'agit du seul de mes films dont je voudrais tourner un remake. En effet, je crois que ce serait plus intéressant si l'héroïne n'était pas une femme au foyer, mais une personne forte dans le monde extérieur, qui se laisse néanmoins dominer dans le foyer conjugal. En l'état, c'est l'histoire de quelqu'un qui souhaite se libérer,

