

# Les « Midnight movies » : un cinéma d'engagement(s).

**Elisabeth Pouilly\***

## **Abstract**

### **« Midnight movies » : a cinema of commitment(s).**

*« Midnight movies », while staying outside the global film production, managed to create a real sphere of influence in the cinema of the 70s. Their name already explains their origin: the movie is qualified as « Midnight movie » because the picture show was scheduled at midnight. The first theater to throw this concept was Elgin Theater of New York, and the first « midnight movie » went out there in 1970: El Topo, directed by Alejandro Jodorowsky.*

*We shall review the common characteristics between these, particularly the production and the process of making these films, which distinguish them from the film production of the time.*

*These movies ask for the commitment of the spectator. First of all, to go to watch them: theaters were restricted, the advertising was made by the word-of-mouth, the picture show is similar to a rite for initiated. But some of these movies also ask for the physical commitment of the spectator, as in The Rocky Horror Picture Show of Jim Sharman.*

*They finally highlight people not or under-represented in mass media: transsexuals, transvestites, handicapped persons... By their provocative power, these movies lead to think a new fringe element of society: the marginality, to integrate it in a counterculture.*

**Keywords:** *Midnight movies, cinema, commitment, rite, provocation, counterculture.*

---

## **Résumé**

*Les « Midnight movies », tout en restant en marge de la production cinématographique globale, ont réussi à créer une véritable mouvance dans le cinéma des années 70. Leur nom explique déjà leur origine : est qualifié de « Midnight movie », le film dont la séance est programmée à minuit. Le premier cinéma à lancer ce concept a été le Elgin Theater de New York, et le premier « film de minuit » y est sorti en 1970 : El Topo, d'Alejandro Jodorowsky. Nous examinerons les caractéristiques communes à ces films, notamment leur mode de production et de réalisation, qui les distingue du reste de la production cinématographique de l'époque.*

*Ces films demandent l'engagement du spectateur. Tout d'abord pour aller les visionner : les salles sont restreintes, la publicité se fait par bouche-à-oreille, la séance de cinéma s'apparente à un rituel pour initiés. Mais certains de ces films demandent également l'engagement physique du spectateur, comme dans The Rocky Horror Picture Show de Jim Sharman.*

*Ces films enfin mettent au devant de la scène des personnes non ou sous représentés dans les médias de masse: les transsexuels, les travestis, les handicapés... Par leur puissance provocatrice, ces films amènent à penser une nouvelle frange de la société : la marginalité, pour l'intégrer dans une contre-culture.*

**Mots-clefs:** *Midnight movies, cinéma, engagement, rituel, provocation, contre-culture.*

---

## **Introduction**

Les « Midnight movies » sont des films issus d'un concept qui prend son essor au début des années 1970 dans les grandes villes américaines. Pour la plupart en marge des grandes

productions cinématographiques et des grands distributeurs, les films qualifiés de « Midnight movies » sont programmés lors d'une séance à minuit, sans publicité, dans des salles ouvertes au cinéma d'avant-garde. Très peu étudiés

encore, certains ont pourtant connu le succès commercial suite à ces programmations particulières, et ils s'inscrivent comme une véritable mouvance dans le cinéma des années 70, voire comme un phénomène de société. Quelles sont les caractéristiques qui unissent tous ces films projetés à minuit ? Quels sont les engagements portés par ces films, du point de vue esthétique, social, voire politique ?

## I. Une production en marge et d'avant-garde

L'expression « Midnight Movies » apparaît d'abord dans les années 50 pour désigner des films de série B passant à une heure avancée de la nuit sur les chaînes de télévision locales aux Etats-Unis. Au cinéma, certains films comme *Nosferatu* de Murnau sont projetés à minuit mais seulement lors d'événements ponctuels, comme des foires. En Europe également, dans les années 60, des cinémas indépendants passent des films à minuit : à Paris, au Styx, situé sur les Grands Boulevards, on passe des films d'horreur de la Hammer à minuit pour des personnes mondaines venues se faire peur. L'apparition de séances de minuit régulières dans des cinémas de grandes métropoles américaines, telles New York ou Chicago, s'explique par le contexte politique et social des Etats-Unis dans les années 60. Le pays est en guerre au Vietnam, et voit une jeunesse contestataire se soulever peu à peu. Le mouvement hippie prend son essor et on assiste à l'été 1967 à de grandes manifestations festives, notamment à San Francisco, et plus tard en 1969 au grand festival de Woodstock, dans l'état de New York. Ces années voient aussi la crise d'Hollywood. Les films à gros budgets, tels le *Cléopâtre* de Mankiewicz, ne trouvent parfois plus assez de public pour que les sociétés de production rentrent dans leurs frais. De plus, la fréquentation des salles de cinéma baisse avec l'avènement dans les années 50 de la télévision qui s'impose comme la nouvelle forme de divertissement populaire. La jeune génération contestataire et en rupture avec les modèles sociaux mais aussi artistiques des générations précédentes recherche des lieux où se retrouver et des films dans lesquels se (re)trouver. Jusqu'en 1966, la production de films aux Etats-Unis est régie par le code Hays, texte de censure restrictif sur la représentation du crime, de la patrie, de la religion et de la sexualité. Il est ainsi obligatoire de préserver une certaine décence (interdiction de la nudité) et de mettre en avant

les valeurs familiales et patriotiques. La suppression du code Hays va permettre l'expression de toutes les opinions, dans un contexte de remise en cause des modèles familiaux et patriotiques, et une plus large liberté dans l'expérimentation de formes nouvelles. Ceci est renforcé par la disparition de la règle du « happy ending » en 1970.

Dans certains quartiers de grandes métropoles américaines comme Chicago, San Francisco ou encore New York, plus ouverts à la culture underground, se créent des studios permettant la production de films expérimentaux, et des cinémas les diffusant. C'est ainsi que se crée en 1968 le Elgin Theater dans le quartier de Chelsea, à Manhattan, New York. Son gérant, Ben Barenholtz, initie la vague des Midnight movies en 1970 avec le film *El Topo*, d'Alejandro Jodorowsky. Ce film est le deuxième long métrage du réalisateur chilien, tourné au Mexique, avec un budget de 400 000 dollars. Le film est difficilement classable dans une catégorie car il se rattache à la tradition des westerns mais « utilisant les codes du western traditionnel (méchants bandits contre braves villageois, pièges du désert, duels au pistolet), Alejandro les pervertit à plaisir. Il y insuffle d'abord une rare dose de violence, mais aussi et surtout y introduit ses futurs thèmes de prédilection: la quête de soi, l'éclatement du couple, la recherche de la spiritualité, l'amour filial, le culte de l'antihéros et de la dérision, l'amour des monstres, la critique de l'Eglise ». De plus, le parcours de l'antihéros est atypique car *El Topo* réalisant sa violence, tente de se racheter et devient une sorte de moine bouddhiste. Pour cela, Jodorowsky propose de qualifier ce film de « eastern » plutôt que de western<sup>2</sup>. Il joue avec les codes du genre initial et déjoue ainsi les attentes du spectateur. Le début d'*El Topo* ressemble déjà davantage à un western crépusculaire, où la violence est omniprésente et le héros loin de représenter le Bien absolu. La fusillade finale dans *El Topo* rappelle celle présente dans *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah, sorti en 1969. Jodorowsky y ajoute une dimension spirituelle, qui trouve un écho dans les aspirations de la jeunesse de ces années. *El Topo* reste six mois à l'affiche de

<sup>1</sup> Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 146.

<sup>2</sup> Alejandro Jodorowsky, in SAMUELS, Stuart, *Midnight movies: From the Marges to the Mainstream*, Canada/USA, Pretty Pictures, 2006: « D'un seul coup je n'avais plus un western, mais un « eastern » (8<sup>ème</sup> min).

l'Elgin Theater, sept jours sur sept, remplissant la salle de 600 places.

Le film projeté après *El Topo* au Elgin à minuit est *Pink Flamingos* de John Waters. C'est le plus gros succès commercial des Midnight movies par rapport à son coût de production, 10 000 dollars. Beaucoup de scènes d'extérieurs ont été tournées caméra à l'épaule, en 16 mm. Le créneau de minuit permet à ce film d'avoir une distribution ouverte au grand public, après avoir d'abord été projeté dans un cinéma porno gay. En effet, le personnage principal est un travesti luttant tout au long du film pour garder son titre: « the filthiest person alive ». Il est difficilement exploitable dans un cinéma « traditionnel », dans les créneaux habituels, d'autant qu'il est interdit aux moins de 16 ans et comporte des scènes pouvant heurter un public non averti, comme l'absorption réelle d'excréments de chien par le personnage principal. L'authenticité est avant tout recherchée.

Beaucoup des films de minuit se caractérisent par cet engagement du réalisateur de faire avec un petit budget un cinéma plus proche de leurs aspirations, sans concessions. David Lynch, pendant les cinq ans de tournage de son premier film, *Eraserhead*, projeté en séance de minuit en 1977, assume tous les rôles, aussi bien acteur que technicien. Jodorowsky dans *El Topo* est aussi à la fois réalisateur, acteur, costumier et il réalise lui-même la bande-son. Ils essaient d'être au plus près d'un « cinéma vérité ». Ainsi le film d'épouvante *La nuit des morts vivants* de George A. Romero est tourné caméra à l'épaule, à la manière des documentaires, bousculant les codes du genre en y ajoutant un réalisme perturbant. Ce film sort d'abord comme tout autre film d'exploitation en 1968 mais à cause de son parti pris esthétique et du peu de crédit, il ne sort que dans les drive-in et les cinémas burlesques. C'est en 1971 qu'il est projeté pour la première fois à minuit dans un cinéma de Washington, avant de trouver son public parmi les jeunes de Manhattan, lors de séances de minuit régulières. De plus en plus de cinémas se créent autour du concept de « midnight movies », dans les grandes villes étudiantes. A Boston, Larry Jackson ouvre le cinéma Orson Welles en avril 1969, cinéma qui sera comme le Elgin un haut lieu du cinéma de minuit. Jackson comprend que

dans son cinéma « à minuit, un cinéma différent allait s'imposer »<sup>3</sup>.

## II. Une messe de minuit cinématographique

Lors du premier film de minuit, *El Topo*, peu de publicité est faite pour inciter les gens à se déplacer pour aller le voir à minuit. Seul un entrefilet paraît dans un journal pour indiquer la première, puis le bouche à oreille sert de publicité pour les autres séances. Or en réduisant au strict minimum le budget promotionnel, le Elgin Theater va à l'encontre du système établi. Il permet de mettre en place la notion d'appartenance à un groupe, les personnes venant à ces séances ayant été informées de « l'événement » par d'autres personnes, elles-mêmes dans la confiance. En ce sens, la séance de minuit s'apparente à une cérémonie pour initiés. Le dispositif même du cinéma soutient la comparaison avec la religion, comme le font remarquer Hoberman et Rosenbaum dans leur ouvrage *Midnight movies*<sup>4</sup>, puisque le spectateur plongé dans une salle obscure est amené à se couper du monde extérieur, à entrer dans une autre temporalité, propre au film, et à vivre des émotions par le simple pouvoir de l'imagination tout en restant dans un état de passivité physique. L'horaire de ces séances particulières rappelle aussi la messe de minuit chrétienne, l'heure du mystère et de tous les possibles, et plus généralement marque un point de bascule temporel. A minuit, une « société secrète » de cinéphiles en quête d'expérience originale prend plaisir à se réunir et à « communier » ensemble autour d'un film. Le succès du film tient beaucoup à ce nouvel horaire car non seulement certains films programmés au départ à des horaires diurnes ne connaissent le succès que lorsqu'ils passent à minuit, mais l'inverse est impossible. Au bout de six mois de salle comble aux séances de minuit au Elgin, Allen Klein rachète *El Topo* et le programme dans un grand cinéma de Times Square, cinq fois par jour à partir de 10h du matin : il est retiré de l'affiche dès le troisième jour.

<sup>3</sup> Larry Jackson in SAMUELS, Stuart, *Midnight movies: From the Marges to the Mainstream*, Canada/USA, Pretty Pictures, 2006 (25<sup>ème</sup> min).

<sup>4</sup> Hoberman James et Rosenbaum Jonathan, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1982, p.16 : « In terms of film illusion, transcendence involves a spiritual passage from the physicality of a seat in a darkened theater to the physicality of an imaginary time-space continuum [...] ».

Peu à peu, la séance de minuit devient « l'expérience à faire ». *Pink Flamingos* commence à être connu par un simple entrefilet dans le journal *Village Voice*, et déplace un public gay avant d'avoir un public plus élargi. Ce public ne se contente plus de regarder le film, et de prendre de la distance avec les plans qui lui sont projetés, par un effet de catharsis, mais il réagit directement à ce qu'il voit : « Ils étaient hystériques. Ils se mettaient debout comme s'ils étaient dans un temple et ils se balançaient d'avant en arrière. C'était une béatitude cinématographique »<sup>5</sup>. Les Midnight movies sont souvent tournés avec l'intention de faire réagir le spectateur : *La Nuit des morts vivants* provoque la peur, et donc potentiellement les cris du public (il va plus loin que les films d'épouvante précédents, en montrant des morts-vivants mangeant les entrailles de leurs victimes), *El Topo* par sa violence exacerbée, tirant vers le gore, appelle un certain dégoût et peut donc aussi susciter des cris. Mais John Waters va plus loin avec *Pink Flamingos*, puisqu'il affirme « Vomir pendant le film, c'est une ovation »<sup>6</sup>. Son but est d'aller le plus loin possible dans le « trash », tout en restant dans le cadre de la loi, afin de choquer le spectateur. Son premier film, en 1969, nommé « Mondo Trasho », s'ouvrait déjà par une séquence où un bourreau décapite des poulets sur un billot ; dans *Pink Flamingos*, Harris Glenn Milstead travesti en Divine mange réellement les excréments d'un chien. Le public vient chercher ce qu'il ne voit pas dans les autres films, projetés en séances diurnes, il recherche ce choc, qui va au-delà de la simple appréciation du film. En cela, le pouvoir du film tient de cet attrait irrésistible qu'est la fascination. Le film présenté à minuit, lors de séances « pour initiés », devient en lui-même un rite d'initiation, « the thing to do », par le choc qu'il produit sur le spectateur.

Cela va encore plus loin avec un des derniers films de minuit : *The Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman. Ce film est typique du mélange des genres opéré dans les Midnight movies : il est à la fois un film d'horreur, un film de science-fiction, un film musical rock, tout cela sur un thème de série B. Le décor est celui d'un manoir dans lequel un jeune couple d'américains doit trouver refuge une nuit, or ce

manoir est habité par « un gentil travesti qui vient de Transsexuel, en Transylvanie », et ses amis venus de la même planète. Néanmoins, ce film se distingue des précédents films de minuit par son origine et son mode de production. Avant d'être un film, *The Rocky Horror Picture Show* est d'abord une comédie musicale créée par Richard O'Brien sur la scène londonienne, qui gagne en 1973 le Evening Standard Theatre Award de la meilleure comédie musicale de l'année. Sa carrière outre-Atlantique est plus mouvementée puisque le spectacle est démolé par la critique à Broadway. Malgré cela, son adaptation cinématographique est le premier film du marché des Midnight movies à avoir été produit par une major : la Fox investit 1 250 000 dollars, fait tourner le film en studio et impose Susan Sarandon et Barry Bostwick pour jouer le couple d'américains. Lors de sa sortie, le film ne marche pas en séance normale, il passe alors en séance de minuit et rencontre un succès phénoménal. *El Topo* et *Pink Flamingos* avaient déjà créé une communauté de fans, les uns s'habillant en *El Topo*, les autres plaçant « Divine » au rang de star, voire d'idole. Néanmoins, l'appropriation du film par les spectateurs et le « fanatisme » dont il fait l'objet sont ici aidés par le fait que le film vienne d'une comédie musicale. Les chants peuvent être repris facilement en chœur, et les personnages en costumes excentriques sont caricaturaux. *The Rocky Horror Picture Show* devient un film « culte », et les séances des rites pour les fans, qui viennent revoir le film plusieurs fois. Les gens parlent à l'écran, amènent des accessoires pour participer et parfois se déguisent comme les personnages : « Whether it's water pistols squirted into the crowd during the rain scene or fans playing call-and-response with the screen, "The Rocky Horror Picture Show" is a movie experience unlike any other »<sup>7</sup>. Le spectacle n'est plus seulement le film qui est projeté, mais il se trouve également dans la salle. La partie théâtrale qui avait été laissée de côté par le passage de la comédie musicale au cinéma se retrouve dans l'interaction du public avec l'écran. Les séances se transforment ainsi en vastes happenings. Devant ce succès, des groupes de fans s'organisent pour rejouer les scènes dans le cinéma en parallèle à la projection, les « répliques » du public vont peu à peu être codifiées et les accessoires nécessaires

<sup>5</sup> John Waters in SAMUELS, Stuart, *Midnight movies: From the Marges to the Mainstream*, Canada/USA, Pretty Pictures, 2006 (35<sup>ème</sup> min).

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> STRAUSS Neil, « It must be midnight and must be weird », in *New York Times*, 7 juillet 1995.

pour réagir aux scènes listés : du riz pour la scène du mariage, un journal pour celle de l'orage, un drapeau écossais à agiter lorsque Brad s'exclame « *Great Scot!* », mais aussi un pistolet à eau, des confettis, du papier toilette, etc. L'avènement de la vidéo en 1975 marque un tournant dans le phénomène des Midnight movies, car la cassette désacralise le moment du visionnage et enlève la dimension collective de partage et de sociabilité au film. En 1990, quand *The Rocky Horror Picture Show* sort en vidéo, il est accompagné du commentaire : « Rêvez-le chez vous, vivez-le au cinéma ». Dans la version DVD de 2000, des sous-titres ont été ajoutés pour indiquer au téléspectateur, telles des didascalies pour les acteurs, les actes à faire, de manière à essayer de faire vivre, mais dans le cadre privé, l'excitation du film. La notion de communion entre les individus du public se perd et la spontanéité de l'interaction disparaît alors même que le film devient « culte ».

### III. Un engagement politique et social.

Les films de minuit ont comme point commun l'horaire auquel ils sont projetés. Ils ont bien souvent aussi un même mode de production et de distribution : ils ont un petit budget et se font connaître par le bouche à oreille. Mais les Midnight movies doivent aussi leur succès aux thèmes qui y sont abordés et aux personnages qu'ils présentent, différents de ceux que l'on trouve d'habitude sur grand écran. Le cinéma devient un lieu de tous les possibles, où une frange de la population, délaissée ou exclue, vient se retrouver. Pourtant le public qui se forme n'est jamais un groupe homogène socialement : si les premiers à aller à ces séances de minuit sont souvent les jeunes étudiants et les minorités, le public s'élargit au fur et à mesure que ces séances deviennent un phénomène de mode. Le Elgin, cinéma grand public, pratique pour ces séances un tarif très réduit pour les seniors, mais aussi un tarif réduit pour les gays, qui font alors souvent l'objet de discriminations dans les cinémas non spécialisés. De plus, la drogue y est licite, la marijuana y circule librement, plongeant la salle obscure dans une atmosphère d'autant plus étrange et confinée. Les stars de la scène rock et underground de l'époque se retrouvent dans le public : Andy Warhol, Bianca et Mick Jagger, John Lennon et Yoko Ono... Les films recréent autour d'eux une nouvelle micro société où les exclus de la société extérieure se retrouvent

soudainement inclus, voire mis en avant. Les Midnight movies en effet, mettent souvent en scène des personnages atypiques.

Dans *El Topo*, le héros après avoir pris la décision de se racheter se donne comme mission, par amour pour une naine, de creuser un tunnel pour faire sortir les « monstres » qui ont été enfermés dans une grotte par les habitants de la ville. Ces « monstres » sont en réalité des handicapés : culs-de-jatte, nains, manchots, hommes-troncs... Cette esthétique du monstrueux rappelle les films de Tod Browning, et *Freaks*, sorti en 1932, est d'ailleurs remis à l'affiche lors des séances de minuit. *Eraserhead* de David Lynch traite aussi de la figure du monstre mais de manière suggérée puisque lorsqu'Henry apprend que Mary vient d'accoucher, elle lui dit de manière énigmatique : « They don't know yet if it is a baby ». Le film ayant suivi *El Topo*, *Pink Flamingos*, en plus d'avoir comme personnage principal un travesti, comme celui de Franck dans *The Rocky Horror Picture Show*, prône l'excentricité, le « mauvais goût ». Les personnes en lice pour disputer à Divine le titre de « the filthiest woman alive » sont un couple de fétichistes, gérant un trafic d'enfants pour des couples lesbiens, et vendant de l'héroïne dans les écoles. Les films de John Waters montre une société où les valeurs sont bousculées et où les vices se transforment en vertus ou sont parfaitement intégrés par la société. Le critique de cinéma Jonathan Rosenbaum affirme : « Ca a tout bouleversé. Ca signifiait que les gens complètement marginaux, les parias absolus, étaient ceux qu'on défendait et qu'on célébrait. On ne peut pas être plus politique »<sup>8</sup>.

La politique s'invite sous d'autres formes dans *La Nuit des morts vivants*. Le rôle principal est joué par un noir américain, il peut donc être considéré comme un film pré-blaxploitation, les afro-américains étant à l'époque confinés aux seconds rôles. Il fait également écho à deux sujets graves des actualités de 1968 : la mort de Martin Luther King et la guerre du Vietnam qui s'enlise et semble ne plus devoir finir après l'offensive du Têt en janvier 1968. La manière réaliste de tourner encourage le parallèle avec la réalité : le massacre final des morts-vivants par les policiers et leurs chiens et l'exécution du héros noir font penser aux actualités filmées de l'époque. Un autre film de minuit produit en

<sup>8</sup>SAMUELS, Stuart, *Midnight movies: From the Marges to the Mainstream*, Canada/USA, Pretty Pictures, 2006 (37<sup>ème</sup> min).

Jamaïque met en avant un héros noir, et se termine par son exécution par les policiers : *The Harder They Come*, de Perry Henzell, sorti en 1972. Le héros est un chanteur et un gangster joué par Jimmy Cliff et ce film fera découvrir aux Etats-Unis et à sa jeunesse le reggae.

Ces films présentent donc au public des personnages issus de minorités ou hors normes dans lesquels ils peuvent se retrouver. Mais le rire provoqué peut également s'avérer politique. La plupart de ces films font apparaître un humour particulier, une ironie face à des scènes intentionnellement choquantes et extravagantes. Les tabous (viol, homosexualité, handicaps...), non seulement sont montrés, mais souvent aussi sont tournés en dérision. Dans *Multiple Maniacs* de John Waters, sorti en 1970, lady Divine dirige avec son compagnon une galerie ambulante de monstres, appelée « Le Défilé de la Perversion », et ce personnage de travesti sombre dans la folie après s'être fait violer par Lobstora, un homard géant ! Ce regard distancié et humoristique que le public des films de minuit exerce sur la société se retrouve aussi dans le succès inattendu qu'obtient *Reefer Madness*. Ce film en noir et blanc sorti en 1936 est un film de propagande anti-marijuana, commandité par une église. Il présente des personnes commettant une suite de crimes et de délits après avoir fumé de la drogue au cours d'une soirée. Le film ressort lors des séances de minuit et le jeu caricatural des acteurs ainsi que le propos lui-même, en totale contradiction avec ce qu'il se passe alors dans la salle, lui assure le succès. Le public le tourne en dérision et, en allant le voir, se moque de l'ordre moral dominant. Sa lecture ironique est encouragée au cinéma Orson Welles par le fait qu'il soit projeté avec un très court métrage, un film d'animation d'une minute trente, *Bambi meets Godzilla*, où le personnage de Disney se fait écraser par l'énorme patte de Godzilla.

La provocation et l'irrévérence par rapport à la culture dominante que nous trouvons dans

de nombreux Midnight movies ont permis l'émergence d'une contre-culture, dans laquelle toutes les marges de la société se retrouvent.

## Conclusion

Le phénomène des Midnight movies est très lié au contexte géopolitique et social de l'époque. Il correspond à une volonté de la jeunesse américaine à se trouver de nouveaux héros, une nouvelle esthétique et des valeurs différentes de celles prônées par la société des années 60-70. Ces films permettent de faire la synthèse entre différentes sous-cultures : homosexuelle, hippie, rock... Le fait que la fin des Midnight movies corresponde à la période de fermeture du Elgin Theater (1977), au développement de la commercialisation de la cassette vidéo (le format Betamax de Sony sorti en 1975 est destiné aux enregistrements de télévision grand public) et à l'apparition en 1978 de la télévision câblée, montre que le phénomène n'est pas qu'un phénomène de société mais aussi de socialisation. Le public des Midnight movies prend le cinéma comme lieu de ralliement et forme une communauté où toutes les marges de la société se retrouvent. Peu de films de minuit ont eu un succès commercial, mais ceux qui l'ont eu, sont devenus des films « cultes ». En plus de se distinguer à l'origine par leur heure de projection, ces films ont réussi à créer un phénomène, une catégorie à part. La difficulté est de voir un lien formel entre ces films car s'ils mettent bien souvent en scène une part cachée de la société ou mélangent des genres, il y a de nombreuses différences entre des films comme *The harder they come*, proche du documentaire, et *Eraserhead* qui se rapproche de l'esthétique surréaliste. Leur point commun essentiel serait alors leur originalité par rapport à une production globale à un moment donné et leur résonance avec une part de la société qui en a fait pour certains des films « cultes ».

---

## Bibliographie

### Ouvrages :

COILLARD Jean-Paul, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009.

EDGERTON Gary R., MARSDEN Michael, NACHBAR Jack, *In the eye of the beholder: critical perspective in popular film and television*, Popular press, Madison, 1997.

- HOBEBMAN James et ROSENBAUM Jonathan, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1982.
- JANCOVITCH Marc, *Defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- KAWIN Bruce, *The cult film experience: Beyond all reasons*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- LAROCHE, Michel, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985.
- WATERS John, *Shock Value: A tasteful book about bad taste*, New York, Dell Publishing Company, 1981.

**Articles :**

- BEALE Lewis, « The Midnight Movie », *New York Times*, 19/06/2005.
- CHIROUZE Alexandre, « Les mécanismes d'influence d'un film : entre manipulation, éthique et co-construction du sens », *Market management* n°14, 2006.
- CORLISS Richard et CATTO Susan, « The freaks come out at night », *The Time*, 12/09/2007.
- EDELSTEIN Andy, « Movies at midnight », *New York Times*, 12/10/1980.
- FISKE John, « The cultural economy of fandom », in LEWIS Lisa A., *The Adoring Audience : Fan culture and popular media*, Londres, Routledge, 1992, p. 30-49.
- GOUDAL Jean, « Surréalisme et cinéma », *La Revue hebdomadaire*, février 1925.
- LE GUERN Philippe, « Ex fans des seventies, Fans et cultes médiatiques : les enjeux de la métaphore religieuse », in *Réseaux* n° 153, 2009.
- STRAUSS Neil, « It must be midnight and must be weird », *New York Times*, 07/ 07/1995.
- WOLFF Michael, « So what do you do at midnight? You see a trashy Movie », *New York Times*, 7/09/1975.

**Mémoire de séminaire :**

- DURAND Camille, « Les Midnight Movies : une « espèce » cinématographique disparue ? », sous la direction de Jean-Michel Rampon, Lyon, 2010.

**Film documentaire :**

- SAMUELS Stuart, *Midnight movies : From the Marges to the Mainstream*, Canada/USA, Pretty Pictures, 2006.

---

**Notice biographique**

Elisabeth Pouilly est doctorante en Etudes Théâtrales à l'Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. Elle poursuit dans son doctorat, sous la direction de Joseph Danan, ses recherches menées dès son mémoire sur les liens entre le cinéma et le théâtre d'Alejandro Jodorowsky, artiste pluridisciplinaire. Elle est titulaire d'un Master en Littérature Comparée, et également détentrice d'un CAPES de lettres modernes.