

Qui sommes-nous ? Jordan Peele et l'horreur noire

Bruno Dequen

Numéro 192, septembre 2019

L'horreur politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91944ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2019). Qui sommes-nous ? Jordan Peele et l'horreur noire. *24 images*, (192), 18–25.



Qui sommes-nous ?

**Jordan Peele
et l'horreur noire**

PAR BRUNO DEQUEN



En 2019, il est impossible de penser au cinéma d'horreur politique sans avoir en tête le nom de Jordan Peele.

Mariant habilement l'humour et l'épouvante, Jordan Peele a su s'imposer en deux films seulement comme l'une des voix les plus originales et percutantes du cinéma de genre américain. Propulsé par le succès fulgurant de *Get Out* (2017), cet ancien humoriste mordu de films d'horreur a remis à l'avant-plan la nécessité d'un cinéma de genre ancré dans la critique sociale et la pertinence d'un regard afro-américain sur l'état actuel des tensions raciales aux États-Unis. Bien entendu, Peele n'est pas le premier cinéaste à développer une telle démarche. Observateur lucide de l'état actuel de sa société, Peele se distingue par l'originalité de ses concepts et la densité des références que ses films véhiculent. Cinéphile redoutable, il s'inscrit notamment comme héritier d'un cinéma d'horreur afro-américain qu'il réactualise autant qu'il le détourne. Particulièrement méticuleux, il complexifie chaque scène par un sens du détail qui joue brillamment avec les attentes et les références culturelles des spectateurs. Chez Peele, le diable est dans les détails. Et ceux-ci font souvent rire, avant de faire mal.

La scène finale de *Get Out* est l'exemple parfait de la méthode du cinéaste. Après avoir enfin réussi à se débarrasser de sa belle-famille blanche démoniaque, Chris, épuisé, voit arriver une voiture de police. Totalement abattu, notre héros est surpris de découvrir qu'il s'agit en fait de son meilleur ami Rodney, avec qui il repart sain et sauf. Un *happy end* d'autant plus satisfaisant et troublant qu'il est improbable. En effet, toute l'histoire des États-Unis et du cinéma semblait jouer contre Chris. Impossible de ne pas avoir en tête les innombrables scènes réelles de brutalité policière raciste. Impossible d'oublier que cette arrivée subite de la police s'apparente beaucoup trop à la fin tragique de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), dans lequel Ben est cruellement assassiné par une milice blanche. En faisant référence à ce qui est peut-être LA scène fondatrice du cinéma d'horreur politique afro-américain à venir, Peele rend hommage à l'impact du film de Romero, tout en procurant au spectateur un bref soulagement cathartique amplifié par le fait que le « sauveur » se prénomme Rodney... La fiction qui répare les injustices de la réalité. Bien entendu, personne n'est dupe. Et l'artificialité d'une telle finale ne peut effacer la multitude de réminiscences qui jouent contre elle.

GET OUT ET LA MISE À NU DU MYTHE POSTRACIAL

Outre les références externes qu'elle met à contribution, la finale de *Get Out* est d'autant plus improbable qu'elle s'oppose ironiquement à la nature même du film. Sorti en février 2017, quelques mois à peine après l'élection de Trump, *Get Out* n'aurait pu être davantage d'actualité. En pleine douche froide post-Obama, cette allégorie horrifique du racisme sous-jacent des classes libérales pose un regard particulièrement perçant sur la réalité d'une société américaine plus divisée que jamais et fondée sur une exploitation insidieuse de l'autre qui ne fait que prendre de nouvelles formes.

La force du film réside dans sa capacité à nous faire voir la réalité à travers les yeux de son héros. Jeune photographe habitant un bel appartement new-yorkais, en couple avec une jeune femme blanche, Chris a tout de l'Afro-Américain *intégré*. Après

↑ → → → Get Out (2017)





↑ → → → Us (2019)

tout, son nom de famille est Washington ! Pourtant, comme il le dit lui-même, il ne peut s'empêcher de ressentir un malaise à chaque fois qu'il est entouré de Blancs, aussi bien intentionnés puissent-ils paraître. Et Dieu sait à quel point *Get Out* va lui donner raison ! À l'image de sa scène d'ouverture, dans laquelle un jeune homme se fait attaquer apparemment sans raison sur le trottoir, le film n'a de cesse de confirmer jusqu'au grotesque son idée maitresse : aux États-Unis, tout Afro-Américain est une victime potentielle. Et ce n'est certainement pas l'éducation qui peut protéger. Au contraire, l'accomplissement (physique ou intellectuel) devient ici le principal critère de sélection de ses proies pour une riche communauté de démocrates pro Obama. Car, dans cet univers (à peine) dystopique, devenir *Blanc* est le destin inévitable de tout Noir suffisamment intégré. À travers le concept du *sunken place* (une prison mentale dans laquelle sont enfermés les Noirs afin qu'on puisse leur transplanter un cerveau de Blanc), Peele satirise l'essence des relations raciales actuelles : une fois les masques sociaux retirés, l'Afro-Américain ne demeure qu'un corps dénué de libre arbitre destiné à perpétuer la domination de la race blanche. L'esclavage est bien présent. Il a simplement changé de forme.

Par son statut social, Ben s'inscrit dans la lignée de nombreux personnages victimes de racisme que le cinéma d'horreur afro-américain a mis en scène. À commencer par le prince Mamuwalde, noble Africain transformé en vampire par Dracula pour avoir osé lui demander d'abolir l'esclavage dans *Blacula* (William Crain, 1972). Ou encore Daniel Robitaille, artiste peintre lynché pendant la Guerre civile pour une relation amoureuse interracial et condamné à devenir un croquemitaine dans *Candyman* (Bernard Rose, 1992). Deux personnages punis pour avoir tenté de transcender les barrières entre les races. Dans le premier épisode de *Tales from the Hood* (Rusty Cundieff, 1995), on retrouve cette même idée à l'œuvre, puisqu'un homme politique militant se fait battre à mort par des policiers, avant de revenir de l'au-delà pour exercer sa vengeance. C'est le racisme qui engendre des monstres dans l'horreur noire. Un racisme qui prend des formes différentes selon les époques.

Cela dit, contrairement au monde réel, la fiction peut servir d'exutoire. Bien malin qui pourrait comptabiliser le nombre de policiers tués par *Blacula*. Difficile également de ne pas éprouver un réel plaisir à observer les policiers meurtriers et le politicien raciste de *Tales from the Hood*, de même que la famille Armitage de *Get Out*, rencontrer leurs destins sanglants. Aucun film n'a exploité ce filon avec autant de jouissance sans réserve que *Sugar Hill* (Paul Maslansky, 1974). Ne tentant même pas de développer le moindre suspense, ce pur produit de la blaxploitation met en scène une femme séduisante et sure d'elle qui élimine avec un plaisir contagieux des mafieux à l'aide du vaudou. La démarche n'est pas subtile, mais le discours a le mérite d'être clair : sur l'écran, il est possible d'être autre chose qu'une victime. *Get Out* s'intègre ainsi à tout un pan du cinéma d'horreur conçu comme miroir grossissant qui permet d'exorciser les démons du réel à travers le fantasme de possibles repréailles. Plus complexe qu'un *Blacula*, *Get Out* propose néanmoins un discours tout aussi limpide.

US ET LA RÉVOLUTION IMPOSSIBLE

Confirmant les ambitions grandissantes de Peele, *Us* (2019) est un film plus oblique que son prédécesseur. Encore une fois fondé sur l'exploitation d'un concept original, le film suit la lutte de la famille Wilson pour sa survie face à la soudaine révolte des *untethered*. Ces derniers sont des doubles apparemment maléfiques de chaque être vivant. Possédant la même âme que leur modèle, les *untethered*, confinés dès leur naissance dans des souterrains, auraient été conçus afin de « contrôler les êtres en surface ». Abandonnés depuis des années, ils auraient décidé d'organiser une révolution menée par Red, double d'Adélaïde Wilson et seule doppelgänger douée de parole. Truffé de références à Hitchcock et Kubrick, *Us* semble vouloir élargir son discours social au-delà de l'expérience afro-américaine afin d'englober toute la société. Après tout, Red elle-même murmure « We are Americans ». Sous cet angle, le film présente la révolte sanglante et inévitable des classes sociales exploitées. Et la question raciale passe en arrière-plan, puisque tout le monde subit la vengeance des *untethered* de la même façon. Est-ce à dire que le fait que les Wilson soient noirs n'a aucune importance ? Bien au contraire, mais la méthode de Peele s'est affinée.

Alors que *Get Out* s'inscrivait dans l'après-Obama, *Us* fait référence dès ses premiers plans à *Hands Across America*, opération de solidarité surmédiatisée en 1986 et présentée lors du prologue qui lie Adélaïde et Red. À l'image des doubles qui finiront eux aussi par se donner la main à l'échelle nationale, le passé n'a de cesse de ressurgir dans *Us*, déformé par l'horreur du présent, dans un jeu d'échos impitoyable. Michael Jackson apparaît sur le T-shirt porté par Adélaïde en 1986 avant d'être évoqué par le gant unique que portent les doubles. La chanson *I Got 5 On It*, entendue une première fois dans la voiture de façon nostalgique, revient sous une forme instrumentale et sombre pour rythmer la danse mortelle entre Adélaïde et Red. L'immolation du fils de Red rappelle les protestations du passé. *Good Vibrations* des Beach Boys joue en fond sonore lors du carnage chez les Tyler, la riche famille blanche qui semble être le modèle que Gabriel, le patriarche Wilson, cherche à égaler. *Fuck tha Police* de N.W.A. vient apporter un contrepoint cruellement ironique à l'agonie de Kitty Tyler. Sans parler évidemment du Vision Quest, cette maison hantée (palais des glaces) ornée d'un chef amérindien et transformée en 2019 en Merlin's Quest.

Dans *Get Out*, Peele évoquait le racisme sous-jacent de la classe libérale blanche de façon littérale. Dans *Us*, le récit semble davantage universel, mais tous les détails pointent vers une autre direction : celle d'une satire incisive du racisme intériorisé des Afro-Américains. Comme le père Wilson qui n'a de cesse de comparer ses biens avec ceux des Tyler, le film observe méthodiquement à quel point la culture américaine parvient à *blanchir* la population et/ou à quel point les Blancs s'approprient sans vergogne d'autres cultures. Si le père Wilson rêve du bateau des Tyler, le père Tyler lui n'éprouve aucune gêne à baptiser le sien « B-Yacht ». En fin de compte, il est logique qu'il meurt sur la musique de N.W.A., devenu un fond sonore parmi d'autres pour enceintes intelligentes.

De même, alors que le décor de Merlin's Quest permet également d'effacer le malaise ressenti envers l'héritage autochtone du pays, le look de Michael Jackson, peut-être le Noir le plus blanc de l'histoire, fait partie de l'uniforme des *untethered* sans arrière-pensée (avec la salopette de prisonniers bien entendu). Mais aucune de ces références n'est aussi percutante que le tube de 1995 de Luniz *I Got 5 On It*. Entendu à la radio une première fois dans sa version originale, sa signification est minimisée par Gabriel. Soudainement, cette ode à la possibilité d'acheter un sac d'herbe devient une chanson antidrogue. Or, cette « blague de parents » resterait anecdotique si la chanson n'était pas reprise de façon sinistre lors du duel final entrecoupé de flashbacks liés au passé de danseuse classique d'Adélaïde. La tentative d'intégration de celle-ci au sein de la culture dominante devient ainsi une source d'angoisse rythmée par une version instrumentalisée et orchestrale de *I Got 5 On It*. Qui plus est, le malaise est amplifié par les mouvements de la jeune Red, qui se rapprochent davantage de la transe vaudou que du ballet. Car, comme la plupart des doubles, Red agit souvent (sans le savoir ?) comme un miroir critique du comportement de son alter ego.

À travers la révélation quant à l'identité véritable d'Adélaïde, Peele cherche tout compte fait moins à valider une explication rationnelle de son concept (car, disons-le, toute l'explication semi-scientifique ne fait aucun sens) qu'à pousser jusqu'au bout sa logique métaphorique. Adélaïde est « l'antihéroïne » prête à tout, bien décidée à « envahir » le Mexique, pour protéger ses acquis sociaux et conserver cette place qu'elle a volée à une autre... alors que Red organise une révolution de surface qui ne fait que reprendre les symboles d'un racisme intériorisé voué à perpétuer le statu quo. Malgré eux, les doubles forment une chaîne humaine rouge qui ne peut que rappeler le « redlining », cette police interne des compagnies qui refusaient systématiquement de servir ou de financer les quartiers pauvres et les Noirs. Le symbole visuel est fort, mais tout comme *Hands Across America*, il ne mènera nulle part tant que la population n'aura pas pris conscience de sa propre aliénation. *Nous*, ce sont certes tous les Américains. Mais ceux qui intéressent Peele avant tout, ce sont les Afro-Américains incapables d'échapper au conditionnement de la société blanche et néolibérale.

De ce point de vue, *Us* est plus acerbe que *Get Out*, puisqu'il questionne davantage la responsabilité de sa propre communauté. Il se rapproche davantage de films tels que *Scream Blacula Scream* (Bob Kelljan, 1973), *Candyman* (Bernard Rose, 1992) ou encore deux des segments de *Tales from the Hood* (Rusty Cundieff, 1995), qui portent tous un regard particulièrement critique sur le manque de solidarité au sein de la communauté afro-américaine. À l'image de *Candyman*, qui s'attaque à tous ceux qui cherchent à effacer de la mémoire collective les origines racistes de son existence, *Us* ramène le passé à la surface et nous regarde dans les yeux. Contrairement à ses prédécesseurs cependant, son discours évite toute forme de ton moralisateur. Ce qui n'empêche pas d'avoir terriblement mal en se rappelant le dernier sourire d'Adélaïde.