

Jordan Peele
US
2019



♂♀ le genre & l'écran
pour une critique féministe des fictions audio-visuelles

COSTUME DESIGN BY KYLE BATHRETT CINEMATOGRAPHY MIKE GIOIELLO EDITED BY NICHOLAS MONAGHAN PRODUCED BY JORDAN PEELE SEAN MCGRATH



THIS FILM IS NOT RATED

JASON BLUM IAN COOPER ARTWORK BY NETO RIBEIRO WRITTEN AND DIRECTED BY JORDAN PEELE



MARCH 14

Célia Sauvage

Us est le second film de Jordan Peele, après le très remarqué *Get Out* (2017), critique du racisme blanc récompensée par l'oscar du Meilleur scénario original. Le réalisateur américain revient au cinéma d'horreur et prolonge son exploration du sous-genre spécifique des *home invasion movies* (l'invasion d'une maison par des intrus). Dans *Get Out*, Chris, jeune homme afro-américain invité dans la famille blanche de sa petite amie, comprend avec horreur que les intrus (les parents racistes sous leurs faux airs tolérants) sont déjà présents dans la maison. Dans *Us*, les intrus viennent de l'extérieur, mais se révèlent être des doubles de la famille attaquée.

En 1986, Adelaïde, jeune fille de 6 ans, échappe à la surveillance de ses parents dans une fête foraine au bord de la plage californienne de Santa Cruz. Elle se rend dans un mystérieux palais des glaces où elle se retrouve nez à nez avec son double. Des années plus tard, Adelaïde, adulte (Lupita Nyong'o), est toujours traumatisée par ce souvenir d'enfance. Elle passe l'été non loin de la plage de Santa Cruz, en vacances avec son mari, Gabe Wilson (Winston Duke), ses deux enfants, ainsi qu'un couple d'amis blancs voisins, Josh et Kitty Tyler (Elizabeth Moss). Son fils disparaît aux toilettes sur la même plage des années plus tôt que sa mère. Une série de coïncidences troublantes apparaissent aux yeux d'Adelaïde. Elle supplie son mari de rentrer. Le soir même, quatre intrus, qui se révèlent être leurs doubles (appelés les « Tethered », « les attachés »), les attendent devant leur maison de vacances. L'horreur commence.

[Pour faciliter l'analyse du film, la révélation finale sera divulguée.]

On apprend à la fin du film, qu'Adelaïde adulte est en réalité la véritable « Tethered » de Red (l'Adelaïde originale) qui a usurpé la place de la jeune Adelaïde (dénommée désormais Red) lors de leur rencontre dans le palais des glaces. Les parents ont involontairement adopté le double monstrueux de leur fille. Le film explique également que l'existence des « Tethered » est à l'origine d'une expérience secrète menée par le gouvernement américain qui a cloné chaque habitant. Après l'échec du projet, les « Tethered » sont abandonnés avec des milliers de lapins de laboratoire dans des tunnels souterrains. Red, prisonnière dans ces tunnels au lieu de son double, organise sa vengeance et son retour à la surface.

Le titre du film indique sa portée symbolique : « Us » interpelle le spectateur par un « nous » collectif ; mais « US » est aussi l'acronyme de « United States ». Gabe s'adresse à Red, le double d'Adelaïde, et lui demande qui sont ces doubles : « Nous sommes américains. » La violence des doubles est donc à la fois le refoulé de la violence individuelle de chacun·e et celui de la violence nationale. Les doubles incarnent la part sombre que chacun·e masque mais aussi la part sombre de l'histoire des États-Unis que le pays masque.

DOUBLES, VIOLENCE INDIVIDUELLE ET HORREUR DOMESTIQUE

Les doubles expriment la peur collective de la dualité dans le cinéma d'horreur depuis l'adaptation du *Docteur Jekyll et M. Hyde* (Victor Fleming, 1941). Dans *Us*, les doubles de la famille Wilson sont dans la lignée du genre, des doubles négatifs, des versions plus primitives et agressives. La sœur affiche un rictus maléfique ; le frère pyromane court à quatre pattes avec une cagoule sur le visage qui masque son visage brûlé ; le père grogne ; et Red, la mère, profère des menaces avec une voix étranglée.



Le film reprend les codes du sous-genre des *home invasion movies*. Comme les intrus du genre, les doubles sont mal intentionnés et envahissent l'espace domestique pour détruire la famille, le couple ou la femme seule (moins souvent l'homme seul). Les *home invasion movies* expriment la dérive sécuritaire et la peur xénophobe de l'intrus, de l'étranger. Le dernier plan du film montre des doubles alignés sur plusieurs kilomètres, mains dans les mains, au milieu de la vallée californienne, et nous rappelle une frontière symbolique, un mur humain, qui empêche ici les riches de fuir (et non les immigrés de rentrer), écho à la politique contre l'immigration de Donald Trump. Ironiquement la famille Wilson pense fuir au Mexique si le pays est envahi. *Us* subvertit cependant l'identité des intrus. Nos doubles maléfiques se cachent dans nos familles, semble dire le film et ne sont pas des étrangers à la société américaine. La révélation finale du film accentue la familiarité de l'ennemi.

Les Afro-Américains ont longtemps été considérés comme des étrangers effrayants dans la société américaine. *Us* permet de repenser la prise de pouvoir des Afro-Américains dans le cinéma d'horreur, et plus particulièrement des femmes noires². Dans *Us*, Adelaïde est d'abord présentée comme la mère traumatisée et paranoïaque qui supplie son mari de rentrer. Finalement c'est elle qui

1 L'image de cette ligne rouge peut aussi rappeler la pratique discriminatoire du « redlining ». Dès 1935, le gouvernement américain et la banque fédérale créent des cartes résidentielles, délimitées par des lignes rouges (« redlining »), pour indiquer le niveau de risque d'investissement financier et contrôler notamment l'emménagement de la population afro-américaine dans les quartiers blancs plus aisés. La référence à cette pratique du « redlining » s'inscrit parfaitement dans la violence de classe dénoncée par le film.

2 On se rappelle l'ouverture de *Scream 2* (Wes Craven, 1997) où, avant même le générique d'ouverture, Jada Pinkett Smith meurt dans d'atroces souffrances au milieu d'une projection et devant un public sous le choc. Dans *Scream 3* (2000), Wes Craven moquera lui-même ce code raciste selon lequel les Noirs meurent toujours en premier dans les films d'horreur.

guide la famille et mène le combat. Gabe, le père plutôt bon vivant et bout en train, est peu crédible (lorsqu'il tente d'intimider les doubles lors de leur arrivée), maladroit (sur le bateau contre son double, il tombe à l'eau). Il est le seul blessé, à la jambe, il boite et se traîne avec sa batte de baseball. En cédant la conduite de la voiture à sa fille puis à sa femme, il cède définitivement l'autorité de la famille. Les deux femmes comparent « leur compteur de morts ». La survie de la famille dépend d'elles.

DOUBLES, VIOLENCE DE CLASSE ET HORREUR SOCIALE

La famille afro-américaine Wilson et la famille Tyler, leurs amis blancs en vacances à proximité, incarnent la classe moyenne aisée, l'Amérique bourgeoise. Ils possèdent des résidences secondaires de vacances. *Us* rend visible la classe bourgeoise noire, réalité aux États-Unis, mais absente de la majorité des médias qui privilégient une image paupérisée des Afro-Américains. La famille Wilson est tout à fait intégrée. Le film laisse cependant sous-entendre une différence entre les deux familles. Les Blancs sont plus aisés. Gabe, l'époux d'Adelaïde, envie d'ailleurs les codes de la bourgeoisie blanche, notamment leur villa luxueuse et leur double générateur. Alors que leur résidence subit une panne d'électricité au moment où les doubles font irruption, la villa des Tyler, elle, garde symboliquement le « power » (pouvoir/courant). Les codes culturels afro-américains sont par ailleurs rares. Gabe porte le sweat-shirt de l'Université d'Howard (surnommée la Black Harvard) alors que son fils porte un t-shirt avec un faux smoking noir et blanc (symbole de la réappropriation des codes de la bourgeoisie blanche).

L'omniprésence de la *middle class* américaine fait, un temps, oublier l'extrême misère qui règne également dans le pays. Pourtant *Us* s'ouvre sur une publicité pour la campagne caritative de 1986 « *Hands Across America* »³ en faveur de la lutte contre la pauvreté aux États-Unis. On y voit une chaîne humaine de milliers d'Américains réunis, main dans la main, le long des routes du pays pour manifester leur indignation contre la pauvreté. La jeune Adelaïde regarde à la télévision, ce qui sera l'inspiration des « *Tethered* ». Plus tard, les doubles, guidés par Red, refont surface et encerclent le pays en se donnant la main. *Us* rappelle les films de zombies. À l'origine, esclaves vaudou sans âme hérités de la culture haïtienne (*Vaudou*, Jacques Tourneur, 1943), les zombies s'adaptent à la culture occidentale et deviennent des monstres socio-politiques, des citoyens oubliés esclaves de la société de consommation capitaliste (*La Nuit des morts vivants*, George R. Romero, 1968). L'invasion des doubles dans *Us* qui refont surface des tunnels souterrains abandonnés, fait émerger l'inégalité sociale et les différences de classe. Ils rappellent ceux qui vivent cachés, souffrent, loin du confort et des privilèges de l'Amérique gentrifiée. Red explique d'ailleurs à la famille Wilson : « C'est notre tour d'être en haut. » On peut également noter que l'accès aux souterrains se fait grâce à un escalator descendant. Aucune remontée n'est possible à moins d'aller à contresens. Ceci illustre symboliquement l'impossibilité pour les classes défavorisées de remonter l'échelle sociale.

À l'inverse, la *middle class* blanche est montrée comme indifférente aux problèmes qui ne la concernent pas directement. Lorsque sa femme, Kitty, désigne à Josh un danger potentiel

³ La campagne « *Hands Across America* » fut sponsorisée par l'association humanitaire USA For Africa, responsable également de la chanson de 1985, « *We Are The World* ». 6,5 millions d'Américains (anonymes et célébrités) formèrent une chaîne humaine à travers 48 états, de New York à Los Angeles, pendant 15 minutes. Elle fit cependant polémique car seulement 15 millions sur les 34 millions de dollars récoltés, furent redistribués à des associations luttant contre la pauvreté, la faim et pour les sans-abris.



à l'extérieur de leur villa, il refuse de venir voir : « Je ne veux pas me lever, je suis assis confortablement à ma place. » Lors de l'invasion de la famille Tyler, les doubles attaquent tout particulièrement les signes de richesse : la table basse en verre, l'équipement hi-fi dernier cri. La destruction de la villa luxueuse est une attaque contre la *middle class* américaine blanche que le film prend soin de tuer deux fois : les Tyler sont tués par leurs doubles et les doubles sont à leur tour tués par les Wilson⁴. Les enfants Wilson les attaquent à leur tour avec un minerai précieux et un club de golf (sport de riches par excellence), trouvés chez les Tyler.

La révélation finale est glaçante lorsqu'on découvre que le double d'Adelaïde a pris sa place en 1986. Elle était destinée à une vie de misère, prisonnière dans les tunnels abandonnés. En usurpant la place de la jeune Adelaïde, elle a eu le privilège et le confort qui ne lui étaient pas destinés. L'horreur a ainsi permis de faire triompher la femme noire prolétaire. C'est donc la « Tethered » qui s'est normalisée, a appris la danse classique, s'est mariée avec un homme qu'elle aime, a fondé une famille – sans que personne ne se doute de l'étrangeté du double. La « Tethered » prouve ainsi que la classe défavorisée peut s'intégrer et s'adapter aux exigences de la classe supérieure à condition qu'on lui en donne les moyens et non qu'on l'enferme loin de l'Amérique gentrifiée.

DOUBLES, VIOLENCE DU PASSÉ ET HORREUR HISTORIQUE

Les doubles du film désignent également la violence du passé et de l'histoire américaine. Vêtus d'uniformes rouges, ils évoquent des évadés de la prison militaire de Guantánamo (où sont détenus principalement des terroristes

⁴ Lors de l'attaque, Kitty fait appel au système de sécurité à distance pour prévenir automatiquement la police, à la place, le système lance le titre « *Fuck the Police* » du groupe de *gangsta rap* NWA. Cette référence aux violences policières est particulièrement ironique face au massacre de cette famille blanche.

islamistes ou désignés comme tels) ou des évadés des prisons américaines – rappel des liens structurels entre les incarcérations de masse, la justice américaine et les Noirs⁵. Dans *Us*, avec leur paire de ciseaux, les « Tethered » coupent d’abord les liens avec les privilégiés. Les menottes que porte Adelaïde ne ressemblent pas à des bracelets métalliques de police mais bien à des chaînes lourdes directement héritées de l’esclavage. Les tunnels abandonnés dans lesquels vivent les doubles évoquent également les chemins de fer clandestins (les « *underground railroads* »), réseaux clandestins utilisés par les esclaves afro-américains pour fuir principalement vers le Canada, mais aussi vers le Mexique⁶.

Us fait enfin référence au génocide des natifs amérindiens. On aperçoit une peinture stéréotypée d’un Amérindien sur la devanture du palais des glaces où se rend Adelaïde en 1986. L’attraction s’appelle alors « *Shaman Vision Quest Forest* ». Plus tard, lorsque son fils, Jason, se rend devant l’attraction, la peinture a disparu au profit d’un magicien. Elle a même été renommée « *Merlin’s Enchanted Forest* ». Cette réappropriation culturelle efface ainsi le passé colonial raciste et évoque le tabou du génocide des natifs amérindiens⁷. Tout comme l’esclavage, désigné par les doubles cachés dans des souterrains, la société semble ainsi vouloir oublier son passé monstrueux.

Us est typiquement un film de son époque. Jordan Peele a une réelle volonté d’ouvrir le film à l’interprétation, d’offrir des lectures multiples. La cinéphilie 2.0 à l’ère d’internet s’est emparée du film et de sa richesse interprétative. Jordan Peele présente d’ailleurs son film comme un test de Rorschach : « Des gens différents peuvent voir des choses différentes dans ce film parce que nous avons tous nos propres démons⁸. » *Us* est à la fois un film d’horreur référencé et cinéphile, un commentaire socio-politique sur les inégalités de classe et de race dans les États-Unis depuis Reagan jusqu’à Trump, une allégorie du passé violent de l’histoire américaine. *Us* parle de nous. À nous de nous approprier le film afin d’en comprendre les différentes strates culturelles. Pour le public français, le film peut rappeler le retard du cinéma à intégrer les minorités racisées à l’écran, tout comme son retard à traiter des inégalités sociales et raciales, sauf sur le mode du déni.

Célia Sauvage est docteure en études cinématographiques et audiovisuelles et chargée d’enseignement à Paris III Sorbonne Nouvelle ; elle a publié notamment *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable* (Vrin, 2013) et co-écrit avec Adrienne Boutang, *Les Teen Movies* (Vrin, 2011).

5 La réalisatrice Ava DuVernay montre bien dans son documentaire *Le 13e* (2016), comment le 13e amendement de la constitution américaine a certes aboli l’esclavage, mais a été remplacé par la criminalisation et l’incarcération de masse notamment des Afro-Américains défavorisés.

6 Les chemins de fer clandestins n’étaient pas à proprement parler des voies ferrées. Ils pouvaient aussi être des tunnels, des stations, des routes, vers des lieux sûrs. Le terme « *underground* » désigne d’abord le caractère souterrain, clandestin des missions. Et le terme « *railroad* » désigne la terminologie utilisée pour indiquer la fonction de chaque membre : les « chefs de train » (les guides), les « agents » (les passeurs), les « stations » (les lieux secrets), les « passagers » ou la « cargaison » (les esclaves en fuite), etc.

7 Cette référence subtile au génocide des natifs amérindiens rappelle un autre classique du cinéma d’horreur, *Shining* (Stanley Kubrick, 1980). Le film, ainsi que le roman de Stephen King (1977), dévoilent que l’hôtel hanté a été bâti sur les fondations d’un cimetière amérindien, métaphore de la construction de la nation américaine sur un génocide et sur l’appropriation de terres volées (« *Stolen Land* »).

8 <https://www.youtube.com/watch?v=035-h2orfhg&t=108s>