

Jordan Peele et le canon poésque : revisiter l'horreur



GEORGES PILLEGAND-LE RIDER

Université Sorbonne-Nouvelle, Paris

Abstract: This article aims at pointing out how Jordan Peele's films (*Get Out*, *Us*, and *Nope*) echo the Poe literature, and how American *New Horror* resonates quite particularly with it, more than traditional horror cinema ever did – at pointing out, also, how Peele's *New Horror* stands out by the Gothic legacy it operates in and revisits.

Keywords: Jordan Peele, Edgar A. Poe, Cinema, Gothic Literature, Racism, United States

Résumé : Dans cet article, il sera question des liens que Jordan Peele tisse entre ses films (*Get Out*, *Us* et *Nope*) et la littérature d'Edgar Allan Poe, ainsi que de la résonance que la Nouvelle Horreur états-unienne trouve en celle-ci, encore plus que le cinéma d'horreur traditionnel ; également, de la manière dont Peele négocie et revisite son héritage gothique.

Mots-clés : Jordan Peele, Edgar A. Poe, cinéma, littérature gothique, racisme, États-Unis

Introduction



Edgar Allan Poe est une figure majeure de l'intertextualité états-unienne ; ses ambiances et schémas narratifs sont constamment empruntés, copiés, volés (« *purloined* », pour reprendre le titre d'une de ses nouvelles les plus célèbres, « The Purloined Letter »¹). Le cinéma d'horreur états-unien du milieu des années 2010, dont fait partie le réalisateur afro-américain Jordan Peele, s'ancre alors presque inévitablement dans un héritage poésque. La particularité de l'horreur de Jordan Peele est qu'elle

1. En français : « La Lettre volée ».

utilise ses influences gothiques d'une manière bien précise : d'une part elle réconcilie le canon poésque avec des problématiques sociales contemporaines, par exemple les liens entre personnages blancs et communautés discriminées ou marginalisées, ou la place des femmes dans la société ou en fiction – deux thématiques sur lesquelles Poe a souvent pu être considéré ambivalent ; d'autre part, cette horreur contemporaine permet au public états-unien de questionner son identité d'une façon tout à fait similaire à celle du maître du gothique, mais dans de nouvelles directions que cet article s'attachera à décrire et comprendre.

L'objectif de cette analyse va être d'identifier et de décrypter les motifs poésques présents dans les trois longs-métrages de Jordan Peele (*Get Out*, *Us* et *Nope*) pour comprendre comment ces schémas s'infiltrent dans la Nouvelle Horreur états-unienne. Prenant également en considération qu'Edgar Poe est, indiscutablement, « une figure omniprésente à tous les étages de l'édifice culturel occidental, et notamment celui de la culture populaire » (Dupont, Menegaldo, 2020 : 15), en particulier aux États-Unis et que, d'une certaine façon, les références à ses œuvres et à ses mécaniques narratives en sont devenues incontournables, il va s'agir de montrer comment celles-ci prennent forme dans la Nouvelle Horreur états-unienne, la distinguant du cinéma d'horreur traditionnel – pour qu'elle en devienne un mouvement à part entière.

Jordan Peele a rencontré un très grand succès avec son premier film, *Get Out* (2017), qui met en scène Chris, un jeune homme noir rencontrant pour la première fois ses beaux-parents blancs dans leur demeure de Nouvelle-Angleterre – réunion de famille qui va prendre une tournure cauchemardesque. Le film a été nommé trois fois aux Oscars, remportant celui du meilleur scénario. En 2018, le deuxième film du réalisateur, *Us*, campe une famille états-unienne dont les membres se font poursuivre par leurs doubles maléfiques. Le dernier film de Peele, *Nope*, date de 2022. L'histoire met en parallèle deux intrigues : d'un côté celle d'un frère et d'une sœur soupçonnant une présence extraterrestre au-dessus de leur ranch californien ; et, d'un autre, celle d'un singe tuant de façon sanginaire toute l'équipe de tournage d'une série télévisuelle familiale. Chacun de ces trois films dresse un portrait dérangent de l'identité états-unienne, faisant resurgir les fantômes d'Edgar Poe, plus de cent cinquante ans après sa mort. Prenant en compte ce que le double de la protagoniste, dans *Us*, déclare quand elle présente sa ténébreuse famille : « *We are Americans* », voyons comment l'américanité est représentée par Jordan Peele, dans la lignée d'Edgar Allan Poe.



Pendant un séjour de vacances dans leur résidence secondaire, les Wilson (*Us*) remarquent sur leur trottoir quatre personnes se tenant les mains, complètement statiques, et qui fixent leur résidence dans l'obscurité. Après que les Wilson menacent d'appeler les autorités, les étrangers commencent soudainement à se déplacer et s'introduisent chez eux en les poursuivant, finissant par les tenir captifs dans leur propre maison. Assis, terrifiés, face à leurs agresseurs, les Wilson ne peuvent que constater – « *It's us* », observe le petit Jason. En effet, c'est bien eux. Chaque membre de la famille a devant lui un double qui le persécute. Adelaide, la mère, reconnaît Red, son ombre, qu'elle avait rencontrée enfant lorsqu'elle s'était égarée dans une fête foraine de Santa Cruz (comme on peut le voir dans la scène d'ouverture du film). Red explique aux Wilson la situation : ayant grandi toute sa vie comme l'ombre d'Adelaide, elle veut désormais prendre sa revanche. Si l'on fait abstraction des mouvements de son corps, qui la rendent complètement désarticulée et flexible, Red se différencie d'Adelaide par un élément distinctif : elle ne parle qu'en chuchotements, avec une voix cassée, comme si elle était en constante rémission d'une strangulation. De façon tout à fait similaire chez Edgar Allan Poe, William Wilson (dans la nouvelle éponyme) est poursuivi et hanté par un double obscur, reconnaissable à son « profond, maudit *chuchotement*² » (Poe, 1989 : 441). Le fait que Peele ait choisi de nommer cette famille les Wilson rend le parallèle avec la célèbre nouvelle de Poe encore plus évident. La façon dont l'histoire se développe est aussi très similaire : dans « William Wilson », le narrateur « se rend de lieu en lieu, à plusieurs reprises, pour laisser son passé (et son double) derrière lui et retrouver son intériorité³ » (Reuber, 2012 : 99) ; dans *Us*, Adelaide Wilson quitte sa maison de vacances pour un bateau, puis va de la résidence d'un couple d'amis à la plage de Santa Cruz, puis au palais des glaces de la fête foraine de son enfance, dans le souterrain duquel se trouvent les « *Tethered*⁴ » (ainsi que ces doubles obscurs se font connaître). Exactement comme dans la nouvelle gothique, la protagoniste de *Us* tente d'échapper à son ombre avant de se décider à la confronter dans un final inattendu. Adelaide correspond au traditionnel protagoniste poésque : « obsédé⁵ » (McCoppin, 2012). Elle aussi est obsédée par son antagoniste jumelle, qu'elle fuit mais finit par suivre sous terre, une obsession qui l'ancre dans un désir de se retrouver et entrer dans une forme de résilience, tels ces narrateurs poésques qui « empruntent un chemin auto-destructeur, mus par des obsessions inventées qui s'avèrent n'être que des

2. « *ever-remembered, damnable whisper* » (Poe, 2012 : 86).
3. « *relocates several times in order to leave his past (and double) behind and find his true self* ».
4. Littéralement, les « attachés » ; les « captifs ».
5. « *obsessed* ».

moyens détournés de faire face à leur propre inconscient⁶ » (McCoppin, 2012 : 106). Mais l'obsession d'Adelaide d'en savoir plus se révèle à la fin du film totalement feinte, comme on le réalise grâce au rebondissement final inattendu. L'idée de double, induite par l'intertextualité de « William Wilson », est par ailleurs particulièrement soulignée pendant tout le film, notamment parce que l'antichambre du monde des *Tethered* est un palais des glaces (l'accent est ici mis sur le reflet et la reproduction), mais aussi parce qu'Adelaide ne cesse d'être confrontée dans de nombreuses scènes à sa propre image, que ce soit dans du verre brisé ou des surfaces réfléchissantes de toutes sortes. Mais, contrairement à Poe, qui faisait se confronter un personnage solitaire à son ombre, Peele oppose les États-Unis tout entiers à leur ombre. En effet, au fur et à mesure de l'intrigue, les Wilson comprennent que, non seulement eux puis leurs amis sont poursuivis par leurs ombres meurtrières, mais que c'est le cas de chaque habitant du pays. La partie oubliée, abandonnée des États-Unis se soulève pour renverser celle qui vit dans la lumière. Peele comprend ici les États-Unis comme un corps pourvu d'une conscience, qui doit questionner ses traumatismes nationaux. Poe quant à lui enfermait plutôt ses lecteurs dans le corps et l'esprit d'une seule personne (d'un seul homme), alors que l'objectif de Peele est d'évoquer des groupes entiers : la communauté noire (dans ses trois films) ou même le pays dans son entier. L'Amérique, construite sur un projet d'individualité est ici transformée en multitude – l'horreur, chez Peele, n'est alors plus dans un individu, mais dans les États-Unis, qui semblent être dotés de leur propre inconscient, construit collectivement. Quand Red déclare « *We are Americans* », elle ancre dès le début l'intrigue dans une idée de nation et de collectivité qui, par ailleurs, a été amorcée avant même que le film ne commence. Le titre, *Us*, écrit en lettres capitales sur des affiches étasuniennes, joue déjà sur une ambiguïté : qui est le « *us* » (« nous ») ou les « *U.S.* » (« *United States* », États-Unis) dont le film va parler – en tant que public états-unien, qui allons-nous voir dans le film *Us* ?

L'américanité, Poe et l'horreur de Peele vont également trouver un point de convergence dans la symbolique de la maison. L'intrigue des films de Jordan Peele est fortement structurée autour des frontières de la maison, ainsi qu'à la manière dont les personnages évoluent à l'intérieur de celle-ci. Le film *Get Out* tire son nom de cette idée-là. Alors que la tension ne cesse d'augmenter, à la fois les personnages noirs diégétiques et toute l'audience états-unienne veulent crier au jeune Chris : « *Get out! Get out!* » (« Va-t'en ! ») ; mais il est coincé dans cette maison et le jardin qui l'encerclent ; l'horreur se crée sur cet enfermement. Comme dit précédemment, dans *Us*, la maison est un lieu de refuge – les protagonistes vont de l'une à l'autre pour échapper à leurs agresseurs. Pourtant, ces abris ne semblent pas suffisants : les assaillants parviennent à déjouer la sécurité que la

6. « *follow a self-destructive path propelled by these invented obsessions, which are really misdirected attempts at facing their own unconscious* ».

maison aurait dû prodiguer à la famille Wilson. Dans le cas de *Nope*, il y a pour le frère et la sœur Haywood une opposition claire entre l'extérieur de la maison, leur lieu d'enquête où l'extraterrestre est censé se dissimuler, et son intérieur, où ils sentent leur protection garantie – la maison s'avérera en réalité perméable aux ingérences météorologiques de l'extraterrestre (se plaçant au-dessus du ranch Haywood, celui-ci déclenche une pluie torrentielle qui s'infiltré dans la bâtisse et s'abat sur Emerald et Angel, l'acolyte des Haywood dans leur enquête). Pour Poe également, la maison est un lieu de danger dans de nombreux récits : dans « La Chute de la maison Usher », bien sûr, où la maison est un corps en décomposition qui devient presque un personnage à part entière ; dans « Double Assassinat dans la rue Morgue », où un crime énigmatique s'est déroulé dans une maison fermée à double-tour et qui est finalement résolu entre les murs d'un petit appartement ; dans « Le Chat noir », un bâtiment réduit en cendres puis, plus tard, une cave, sont des éléments clés de l'intrigue ; et enfin, l'idée générale de l'étrange manoir sombre et inquiétant, que l'on trouve dans « Le Portrait ovale », « Le Masque de la Mort rouge », « Le Cœur révélateur », « Hop-Frog »... La Nouvelle Horreur états-unienne, dans le travail de Jordan Peele, emploie le motif de la maison ainsi qu'on le trouve dans la littérature de Poe. Mais encore une fois, ce n'est plus un individu qui doit l'appréhender, mais un groupe de personnes (la communauté noire dans *Get Out* ; la famille nucléaire dans *Us* ; et un frère et une sœur dans *Nope*). On peut d'ailleurs rappeler dans ce sens que la famille est une cellule sociale récurrente de la Nouvelle Horreur – entité presque entièrement absente (en tant que protagoniste) des récits de Poe qui sont plutôt centrés, comme dit précédemment, sur un personnage masculin solitaire (face à son intériorité), confronté à des événements étranges. Peele lie la maison menaçante, l'un des tropes majeurs du gothique états-unien, au contexte familial, qui se retrouve, lui, fréquemment dans la fiction d'horreur traditionnelle. En effet, horreur et cellule familiale se sont rencontrées au cinéma bien avant les films de Jordan Peele ou la Nouvelle Horreur :

Lier famille et horreur n'a bien entendu rien de nouveau : les hantises familiales étaient en vogue dans le cinéma d'auteur des années 1970 – *L'Exorciste*, *Rosemary's Baby* ou *Shining* par exemple. [...] Mais ce nouveau mouvement de films [la Nouvelle Horreur] semble, encore plus que par le passé, se construire sur cette profondeur émotionnelle propre aux drames familiaux middle-class – comme c'est le cas dans *Manchester by the Sea*, [...] *Le Monde de Charlie* ou *American Beauty* – pour se conclure sur la même sublimité gothique⁷ (Bridges, 2018).

7. « *The relationship between family and horror is nothing new, of course: family haunting films were in vogue in the arthouse horror of the 1970s – The Exorcist, Rosemary's Baby, and The Shining for example. [...] But this new set of films seems, more so than in the past, to develop with the emotional depth of middle-class family dramas – for instance, Manchester by the Sea, [...] The Perks of Being a Wallflower, or American Beauty – and conclude with high gothic sublimity* ».

Comme évoqué en introduction, la Nouvelle Horreur se distingue par le fait qu'elle combine les mécaniques traditionnelles de l'horreur avec des schémas d'intrigues d'autres genres cinématographiques, généralement perçus comme plus hermétiques (par exemple des « *middle-class family dramas* », ainsi que les identifie Bridges, mais aussi des comédies ou des thrillers, comme c'est le cas chez Jordan Peele). Les représentations contemporaines de maisons dans le cinéma d'horreur abordent des problématiques bien différentes de celles présentes à l'époque de Poe : Bridges explique dans son article que « les maisons [...] suggèrent l'ambivalence des millenials à l'égard de la propriété immobilière depuis la crise financière⁸ » : les *millenials* (personnes nées entre le début des années 1980 et la fin des années 1990) représentent l'un des publics cibles de la Nouvelle Horreur et ont été éduqués par des parents pour qui le rêve américain (voire l'américanité) a pu être atteint par la propriété immobilière. Une peur générationnelle des *millenials* pourrait alors se situer en partie dans l'idée qu'une maison est inhospitalière, que ses frontières sont fragiles : dans *Nope*, la maison a des limites poreuses, est perméable au monde extérieur, rappelant le manoir déclinant des Usher ; les maisons dans *Us* sont des lieux qui n'ont plus rien de protecteur ou de privé ; et, dans *Get Out*, les *baby-boomers* (i.e. nés entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le début des années 1960, représentés dans le film par les beaux-parents de Chris, les Armitage) utilisent la maison qu'ils ont acquise dans une Amérique plus prospère pour asseoir leur hégémonie économique, raciale et eugéniste. Par ailleurs, dans les films de Peele, la maison représente aussi une menace en ce que quelque chose d'inexplicable et de dangereux se tapit parfois dans ses souterrains.

Le dessous des maisons a été utilisé à de nombreuses reprises comme le lieu de secrets et de tabous familiaux – comme, parmi de nombreux exemples, dans la série *Desperate Housewives* ou les films *Le Silence des agneaux*, *Psychose*, *L'Effet papillon* ou la saga *Saw*. Envisager le sous-sol comme un lieu d'horreur fait écho à la nouvelle « Le Chat noir », dans laquelle le narrateur finit par emmurer le corps de sa femme « dans la cave, comme les moines du Moyen Âge muraient, dit-on, leurs victimes⁹ » (Poe, 1989 : 699). Dans *Get Out*, la tension ambiante est enfin compréhensible lorsque Chris découvre qu'il a en fait été piégé par sa compagne Rose et les parents de celle-ci. Après cette révélation, ils l'endorment et transportent son corps dans le sous-sol où tout le stratagème lui est expliqué sur un écran, pendant que l'équipement de lobotomie est mis en place par M. Armitage dans la pièce voisine. À son réveil, Chris scrute la pièce où il est attaché : un baby-foot, un jeu de fléchettes, un trophée de chasse – « une caricature de l'intérieur chaleureux des années 1950 [...],

8. « *The homes [...] suggest millennials' post-financial crisis ambivalence toward housing* ».

9. « *in the cellar, just as the monks of the Middle Ages are recorded to have walled up their victims* » (Poe, 2012 : 247).

une tentative désespérée des Armitage d'empêcher le temps d'avancer¹⁰ » (Walber, 2017). Il semblerait que la cave des Armitage arbore leurs idéaux inavouables. Cette maison, telle que la conçoit Peele, montre au monde un intérieur moderne et conventionnel mais cache, en son sous-sol, des idéaux de suprématie blanche qui ne peuvent être exposés directement à la surface – ce n'est que lorsque personne ne peut plus observer (lorsque Chris part errer dans les bois alentour) que les plans horrifiques de la *garden party* sont révélés au grand jour, dans le cadre d'un *bingo* ayant lieu en plein jour dans le jardin. Sinon, tout reste dans le sous-sol, qui n'est alors pas seulement le lieu de l'inconscient, mais aussi celui de sentiments et idéologies volontairement celés. Puis dans *Us*, les États-Unis tout entiers possèdent un sous-sol, dont ils ne peuvent plus s'occuper – comme l'indique l'épigraphie du film : « À travers les États-Unis, il y a des milliers de kilomètres de tunnels souterrains oubliés depuis bien longtemps¹¹ ». Peele imagine ces dédales sinueux comme le lieu d'inégalités sociales. Comme dans le mythe de la caverne de Platon, les *Tethered* sont tenus éloignés du monde, jusqu'à ce que Red/Adelaide se retrouve accidentellement à la surface et leur en rapporte la lumière dont ils avaient besoin pour se soulever. Encore une fois, Peele étend l'idée du sous-sol au pays tout entier, un pays qui tient volontairement à l'écart et ignore des problématiques qui finissent par éclater. Comme les autres films de Peele, *Us* questionne la condition des populations et communautés marginalisées, et notamment celle des Noirs états-unien : l'égalité des chances peut paraître accomplie en surface, mais un souterrain d'inconscient et de personnes mutiques révèlent le contraire. Et, bien que, dans *Get Out*, le père Armitage se targue qu'il aurait volontiers voté une troisième fois pour Obama si cela avait été possible (« *Best president of my lifetime!* »), ce qu'il cache sous sa maison nous prouve l'inverse. Chez Peele, il n'y a aucun chat qui puisse faire éclater la vérité, comme dans « Le Chat noir » : le sous-sol n'est pas un lieu de révélation, mais le lieu d'horreurs à jamais enterrées. Dans *Us*, Red, jusqu'alors laissée ombre parmi les ombres, cherche à regagner de l'agentivité et prendre sa place dans le monde ; dans la partie éclairée de celui-ci, en tous cas. Et, en effet, il est intéressant d'analyser la manière dont Peele confère une agentivité à des personnages et des corps longtemps oubliés par Poe.

10. « A caricature of the homey 1950s "den" [...], a desperate attempt to freeze their [the Armitages'] own lives ».

11. « Across the U.S., there are thousands of miles of underground tunnels that have been long forgotten ».

Dans *Nope*, Peele oppose deux récits : d'un côté, le frère et la sœur Haywood, descendants d'Alastair Haywood (un jockey noir de la fin du XIX^e siècle, première personne à être jamais apparue sur une image mouvante), qui enquêtent sur la présence extraterrestre qu'ils soupçonnent aux abords de leur ranch ; et, d'un autre, le tournage d'une série télévisuelle nommée *Gordy's Home*, des décennies auparavant, au cours duquel Gordy, singe vedette, a sauvagement massacré toutes les personnes présentes. D'une part un singe ; de l'autre, un extraterrestre. Ce parallèle n'est pas rare dans l'imaginaire occidental, où le primate est souvent considéré comme l'origine de l'homme, là où l'extraterrestre représente au contraire une sorte d'aboutissement technologique et ontologique (on pense par exemple à *2001 : L'Odyssée de l'espace*). Comme l'écrit le sociologue Jean-Bruno Renard, « l'image de l'extraterrestre s'est construite – consciemment ou non – par inversion de l'image de l'homme sauvage ; toutes deux ayant en commun d'appartenir désormais à une même mythologie : l'imaginaire évolutionniste » (Renard, 1984 : 71). Le sauvage – le primate – figurant ainsi la condition bestiale et erratique de laquelle l'humain s'est extrait ; et l'extraterrestre symbolisant un futur éloigné, un aboutissement social et intellectuel, où le voyage intergalactique a été rendu possible. L'idée du singe meurtrier convoquée dans *Nope* résonne évidemment avec les nouvelles d'Edgar Poe avec « Double Assassinat dans la rue Morgue », où un orang-outang tuait violemment une dame âgée et sa fille derrière les portes verrouillées d'une demeure parisienne – le but du protagoniste étant alors de résoudre cette affaire mystérieuse à partir des témoignages auditifs des passants, faisant de cette nouvelle l'une des premières histoires de détective. Il est assez étonnant de voir Jordan Peele utiliser un motif si explicitement poésque (le singe meurtrier), alors que

[c]ompte-tenu des liens racistes existant entre les singes et les personnes noires, les meurtres de deux femmes dans « Double Assassinat dans la rue Morgue » mettent ingénieusement à l'épreuve les lignes conceptuelles existant entre espèces et entre races. [...] Ces meurtres semblent enracinés dans la crainte raciste que les personnes noires se soulèvent – d'autant que ces soulèvements se porteraient alors sur des corps de femmes blanches¹² (Person, 2001: 213).

De nombreux critiques ont rappelé que l'amalgame entre le primate et le corps noir était si répandu au XIX^e siècle qu'il est difficile de penser que

12. « Given the racist link between apes and blacks, the murders of two women in "The Murders in the Rue Morgue" ingeniously test the conceptual lines between species and between races. [...] [T]he murders seem rooted in white racist fears of black uprisings – especially as those uprisings would register on the bodies of white women ».

l'intrigue de Poe y soit complètement étrangère : l'idée d'un orang-outang concupiscent, dangereux et incontrôlable fait écho aux discours racistes de son époque. La figure de l'orang-outang est aussi grandement évocatrice puisque cette espèce a été utilisée comme point pivot entre la bestialité et l'humanité dans l'anthropologie coloniale de la fin du XVIII^e siècle (notamment en Angleterre) : l'esclavage put être alors justifié par un rapprochement fallacieux entre les orangs-outangs et les Noirs (Sebastiani, 2013). Quelle utilité Jordan Peele peut-il donc faire de ce motif particulièrement chargé historiquement, lorsqu'il met en scène le primate Gordy au milieu d'une équipe de personnes blanches qu'il finit par toutes massacrer (à l'exception d'un enfant-acteur, qui s'avère être la seule personne non-blanche du plateau) ?

Pour comprendre ce problème, il va nous falloir nous pencher sur l'antagoniste des Haywood : l'extraterrestre qui survole leur ranch. Lorsque, à la fin du film, il se déploie pour prendre la forme d'un gigantesque voile blanc, il peut alors métaphoriser un vaste écran de cinéma s'abattant sur les deux travailleurs noirs de l'industrie. En effet, le métier des deux Haywood est de dresser des chevaux pour Hollywood. Non seulement ils sont les seules personnes noires à travailler dans ce secteur (bien qu'ils descendent, comme dit plus tôt, de la première personne apparue sur une image mouvante), mais ils se rendent aussi bien compte qu'ils font maintenant partie d'une économie mourante, puisque Hollywood va aujourd'hui préférer les effets spéciaux à l'utilisation de vrais chevaux. Il faut se rappeler, par ailleurs, que cet extraterrestre en voile blanc a déjà englouti violemment le public d'un spectacle extérieur qui avait lieu dans un ranch voisin. Le film *Nope* est une critique explicite de la société du spectacle (Hogan, 2022). Il commence en effet par une citation biblique sur le spectacle, puis décrit avec beaucoup de cynisme comment le voisin des Haywood, propriétaire d'un parc d'attractions western, a décidé de faire un spectacle de l'arrivée de l'extraterrestre, qu'il a lui aussi pressentie. Le voile blanc, aspirant et broyant d'abord tout le public de ce spectacle en plein-air, puis essayant d'écraser dans un second temps les Haywood, permet un constat plutôt saisissant : l'écran du cinéma hollywoodien et/ou de la télévision dévore son public d'un côté ; et, de l'autre, étouffe les travailleurs noirs de son industrie. Avant d'aller plus loin, il est également important de garder en tête que le voile un blanc est aussi un motif poésque récurrent :

Est donc particulièrement manifeste, dans ces trois récits de Poe [*Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, « Une descente dans Maelström » et « Manuscrit trouvé dans une bouteille »], la manière dont l'auteur joue des possibilités fantastiques d'une figure blanche énigmatique, liée à un phénomène météorologique inouï,

aux caractéristiques fluidiques, ductiles, polymorphes. (Lécole Solnychkine, 2023 : 53)

L'autrice de ces lignes soutient par ailleurs dans son travail que ces représentations poésques constituent une préfiguration de l'écran blanc et du geste cinématographique : chez Poe, de surfaces et volumes blancs pouvaient déjà émerger des figures « instables et labiles » (63). En utilisant une forme blanche poésque, cette fois-ci écrasante, Peele met l'horreur dans le corps du cinéma même, qui devient alors une source d'effroi pour les protagonistes noirs.

Si l'on compare maintenant ces deux utilisations de Poe dans *Nope* – le singe meurtrier (qui véhicule nécessairement une intertextualité raciste) et le voile blanc – il semble que Peele fait un constat de la condition des personnes noires à Hollywood : elles sont soit, en tant qu'actrices, réduites à des représentations très réductrices au sein d'atmosphères excluantes, entièrement blanches et aliénantes (comme montré avec *Gordy's Home* où le primate renvoie aux imaginaires racistes du canon poésque) ; soit, en tant que techniciennes, étouffées par une industrie du cinéma qui les ignorent ou les rabaissent (comme montré avec l'extraterrestre oppressant et broyant qui terrorise les Haywood). Assumant sur certains aspects l'hérité poésque, Peele réussit également à s'en affranchir en donnant à ses personnages noirs une certaine agentivité (alors qu'ils sont quasi, voire complètement absents des œuvres du maître du gothique), puisqu'ils parviennent à affronter l'extraterrestre, puis à l'abattre.

Jordan Peele fait aussi référence à Poe dans la manière dont il décrit ses protagonistes. Bien que *Nope* soit plus pluriel, *Get Out* et *Us* font s'identifier le spectateur à un(e) seul(e) protagoniste/narrateur(trice), dont on va suivre le point de vue. Contrairement à l'horreur hollywoodienne classique, Chris (*Get Out*), les Haywood (*Nope*) et Adelaide Wilson (*Us*) sont présentés comme des personnages tout à fait sensés qui, face au danger, restent pragmatiques et prennent les décisions les plus raisonnables. Quand on pourrait fréquemment reprocher aux personnages du cinéma d'horreur traditionnelle de prendre de mauvaises décisions, ce n'est pas le cas pour ceux de Peele. Et les protagonistes de Poe, eux aussi, se justifient d'un esprit raisonnable : dans « Double Assassinat dans la rue Morgue », le très cartésien monsieur Dupin résout l'affaire réputée insoluble ; dans « Manuscrit trouvé dans une bouteille », le personnage évoque « l'aridité de [s]on génie¹³ » (Poe, 1989 : 113) ; dans « Le Chat noir », le narrateur précise : « Dès mon enfance, j'étais noté pour la docilité et l'humanité de mon caractère¹⁴ » (Poe, 1989 : 693) ; etc. – ils le font principalement pour assurer

13. « *the aridity of my genius* » (Poe, 2012 : 1).

14. « *From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition* » (Poe, 2012 : 239).

leur clarté d'esprit au vu des événements tout à fait étranges qu'ils s'approprient à relater. Jordan Peele réutilise la raison comme outil principal de ses protagonistes, alors même que la raison, dans la mythologie poésque, était montrée comme une qualité de la blancheur, comme on peut le voir dans « Double Assassinat dans la Rue Morgue », où sont mises en contraste la raison de l'homme blanc et la description raciste d'une bête féroce et furieuse (Barret, 2001 :160). Encore une fois, Peele use d'un motif poésque et l'applique à ses personnages noirs : Chris est très analytique et suspicieux, dès qu'il passe le seuil de la maison des Armitage ; Adelaide prend les décisions les plus stratégiques pour sa famille, leur permettant de rester hors de danger ; quant aux Haywood, ils installent un système de vidéosurveillance dont ils visionnent ensuite minutieusement les bandes. L'une des différences majeures est qu'ils vont apparaître comme dignes de confiance, ce qui était rarement le cas chez Poe, où les protagonistes mettaient tant d'énergie à vouloir prouver leur absence de folie qu'ils en paraissaient très vite d'autant plus suspects. Dans *Us*, cependant, on va bien s'identifier à la narratrice puis croire en elle, mais celle-ci nous trompe en réalité complètement. Chris, dans *Get Out*, s'étant révélé fiable, les audiences peuvent penser qu'Adelaide va tout autant être digne de confiance – et l'intrigue, jusqu'à son dénouement, nous incite à en faire de même. Mais *Us* finit sur un rebondissement. La double d'Adelaide explique pendant la scène finale que lorsqu'elles se sont rencontrées, enfants, dans le palais des glaces de Santa Cruz, les deux fillettes ont échangé leurs places : au début du film, une ellipse laisse croire que la jeune fille que l'on suivait revient mystérieusement indemne de la rencontre avec son ombre, mais c'est en réalité cette dernière que l'on voit ressortir, après qu'elle a étranglé puis faite prisonnière la protagoniste dans le souterrain. On comprend ainsi que la narratrice adulte que l'on a suivie n'est pas Adelaide mais son antagoniste ; que cette narratrice n'est donc pas ingénue mais connaît bien tout des *Tethered* et de l'endroit où ils se terrent (puisque ce de là qu'elle vient), alors que c'était un personnage tout à fait sincère et fiable. Peele renverse ici l'intrigue de « William Wilson », dont il s'est inspiré de manière si transparente. Dans la nouvelle de Poe, le double du protagoniste « commence avec de bonnes intentions mais transforme sa bienveillance en malveillance¹⁵ » (Reuber, 2012 : 99), alors que le sosie de l'héroïne de Peele est d'abord présenté comme une menace, avant de devenir l'instance à laquelle le spectateur aurait dû s'identifier. Dans *Get Out*, on peut identifier un retournement de situation similaire lorsque Chris se rend compte que Rose, sa petite amie, prend également part à l'industrie familiale. Ses parents et son frère ont en effet un comportement très ambigu et Rose était la seule sur laquelle Chris et les spectateurs pouvaient compter dans cette maison où la tension devenait insupportable. À l'exception de Chris, c'est également le seul personnage apparaissant avant l'arrivée chez les Armitage,

15. « starts with good intentions but transforms from the good to the bad self ».

puisque le jeune couple partage une scène dans leur appartement citadin avant de prendre la route, puis une autre scène lorsqu'ils sont dans leur voiture – deux scènes au cours desquelles Rose est présentée comme particulièrement au fait des discriminations raciales subies par Chris. Lorsque ce dernier comprend enfin le double-jeu de sa compagne, l'ingénuité de Rose s'effrite et on voit disparaître la dernière possibilité qu'il avait de fuir l'étrange tension présente dans la demeure. Dans *Get Out* et *Us*, Peele présente des personnages innocents, sincères au premier abord – auxquels on peut facilement s'identifier (différents donc de ceux de Poe, très vite caractérisés par une sincérité ou une rigueur d'esprit questionnables). Mais Jordan Peele revient à un certain héritage gothique à la fin de ses intrigues puisque dans *Get Out* un personnage secondaire (Rose), puis dans *Us* la protagoniste (Adelaide), se révèlent stratèges et malhonnêtes. Cette façon de construire l'intrigue est aussi une référence à Poe, puisque les rebondissements finaux (*plot twists*), très présents chez l'auteur, sont repris volontiers par le réalisateur états-unien.

Il y a aussi une tendance au « twist » dans les films d'horreur contemporains et, une fois encore, c'est un procédé qui, selon moi, est aussi connecté aux récits de narrateurs égocentriques¹⁶ (McCoppin, 2012 : 109).

Cette critique datant d'avant l'émergence de la Nouvelle Horreur – puisqu'on fait généralement débiter le mouvement au *It Follows* de David Robert Mitchell en 2014 (Church, 2021 : 8) – montre que l'utilisation de *plot twists* n'a rien de nouveau dans le cinéma d'horreur mais, dans les films de Peele, et surtout *Us*, le *plot twist* se crée sur la fiabilité d'un personnage stable, sain, rassurant pour le spectateur ou les autres personnages, et qui est remis en question vers la fin de l'intrigue, ce qui, d'un côté, le distancie de l'héritage poésque (le personnage est présenté au début comme bon et fiable), tout en l'y inscrivant d'autant plus d'un autre (le personnage est en fait un imposteur, voire même un génie du mal).

Voix et sensations

Les protagonistes des films de Jordan Peele sont également pourvus d'une grande agentivité sensorielle. Comme évoqué plus tôt, Edgar Poe est considéré comme le pionnier du récit d'enquête¹⁷. Ses personnages

16. « *There is also a fairly new tendency toward the "twist" technique in contemporary horror films, and again, it is this technique that I argue is also connected to Poe's texts of self-obsessed narrators ["The Black Cat" and "The Tale-Tell Heart"]* ».
17. Edgar Poe est reconnu comme un auteur particulièrement novateur, à l'origine de nombreux procédés et genres narratifs. Certains le voient même comme l'inventeur des récits de voyage sur la Lune, avant Jules Verne (Petersen, Bishop, 2012 : 167).

(pragmatiques, fins, analytiques) regardent et observent beaucoup (« Double Assassinat dans la Rue Morgue », « La Chute de la maison Usher », etc.). C'est également l'une des caractéristiques primordiales de Chris (photographe de métier), des Wilson et des Haywood. Ces derniers, après avoir installé tout un système de vidéosurveillance autour de leur ranch, passent des heures à scruter les enregistrements, ce qui finit par les mener à la vérité sur la matérialité de l'extraterrestre. Cela permet une nouvelle fois d'insister sur l'agentivité de ces personnages noirs qui s'affranchissent des attentes racistes que l'industrie hollywoodienne a d'eux. Peele confère également à tous ses protagonistes une certaine agentivité vocale, notamment dans la sphère extradiégétique. Les titres des trois films sont en effet tous tirés du langage parlé – et ne pourraient être compris isolément : ils sont, soit une réponse (avec « *nope* » : un « non » familier), soit une forme impérative dirigée vers un interlocuteur (« *get out* », que l'on pourrait traduire ici par « va-t'en »), ou encore un pronom dépendant d'un contexte linguistique (« *us* » = « nous » objet) – là où les titres de Poe sont, assez conventionnellement, plutôt des noms de personnages (« William Wilson », « Éléonora », « Hop-Frog ») ou des groupes nominaux (« L'Homme des fous », « Le Masque de la Mort rouge », « Le Portrait ovale », etc.). Le titre de *Get Out* inscrit immédiatement Chris dans un huis clos. *Us*, au contraire, est une horreur à ciel ouvert, dont le titre, comme évoqué précédemment, se concentre sur le corps collectif que forme le pays – encore que « nous » peut aussi bien référer à la communauté noire, la famille Wilson, ou encore Adelaide et son double Red, dépeintes comme les deux facettes du rêve américain. Ces deux titres créent une atmosphère avant même que les intrigues ne soient lancées – c'est notamment le cas pour *Get Out*. La tension croissante est apportée non seulement par les personnages dérangeants qui entourent Chris, mais aussi par le titre, que les spectateurs ont bien en tête depuis que le film a commencé, et qui peut porter à croire que le protagoniste s'engouffre dans un piège duquel il ne réchappera que difficilement. Cette annonce assez explicative fait écho à l'urgence que les spectateurs (autant que les personnages noirs du film) ont d'ordonner à Chris de s'enfuir dès qu'il le peut. Pour ce qui est du dernier film, *Nope*, il y a un clair effet d'ironie – il s'agit d'un adverbe familier exprimant la négation. Il revient plusieurs fois dans les dialogues du film : d'abord comme une moquerie, puis comme aveu d'ignorance et, enfin, pour représenter le déni d'un personnage. Les personnages se voient dotés là d'une agentivité à deux vitesses : ils sont réduits à leur incompréhension ou à leur incapacité à réagir ou à répondre. Le mot « *nope* » représente, en fait, assez bien l'horreur de Jordan Peele. Puisqu'il clôt un dialogue, laissant les personnages décontenancés, irrités ou effrayés, il permet de préparer le terrain pour la mécanique de « *jumpscare* », un effet qu'on retrouve couramment dans l'horreur traditionnelle (une séquence calme est suivie d'un son soudain, provoquant le sursaut des spectateurs) – de la même manière, le mot « *nope* » conduit au silence, tout en promettant une

tension montante, prête à éclater. Cet adverbe véhicule une possibilité d'effroi, tout en gardant la valeur humoristique qu'il a dans la langue quotidienne, résumant ainsi tout à fait l'horreur telle que Peele la conçoit : chargée d'angoisse et d'humour dérangeant.

Pour finir, revenons à *Us* et au fils d'Adelaide, Jason, dans la scène particulièrement marquante où il fait marcher son double (Pluto) dans les flammes pour s'en débarrasser. Depuis le début du film, la dangerosité de Pluto est augmentée par son obsession pour le feu – son visage a été partiellement brûlé lorsqu'il était enfant, il déambule avec un briquet, etc. Le duo Jason/Pluto résonne encore plus avec « William Wilson » que celui formé par leurs mères respectives, puisqu'il s'agit de deux enfants, comme dans la nouvelle. Bien que ce ne soit pas le parcours de Jason que le film *Us* suit, ce personnage gagne de l'agentivité à deux niveaux : d'abord, c'est lui qui se dirige dans les souterrains des *Tethered* à la fin du film, où sa mère le suit ; la scène finale laisse par ailleurs bien entendre qu'il a découvert le secret de sa mère (que c'est elle la *Tethered*, qu'elle a échangé sa place dans l'enfance), ce qui fait de lui le seul personnage au fait de cette révélation finale bouleversante. D'autre part, cette scène où Jason fait donc face à son double pyromane. Pour empêcher les Wilson de s'enfuir pour le Mexique, Pluto leur tend une embuscade et met feu à la voiture dans laquelle la famille est encore assise. Après qu'ils parviennent à s'en sortir *in extremis*, Pluto leur fait face, à plusieurs mètres de distance, se tenant devant les immenses flammes qu'il vient de provoquer. Le jeune Jason lève alors les bras et se met à reculer. Comme un pantin, Pluto reproduit, inconsciemment, le mouvement de son double en miroir, ce qui le fait marcher dans les flammes et prendre feu. Cette mort terrifiante rappelle les narrations de Poe, où l'immolation revient à plusieurs reprises – dans « Le Masque de la Mort rouge » et « Hop-Frog » notamment. Dans « Hop-Frog », un bouffon martyrisé, parce que difforme et étranger, décide de prendre sa revanche sur les membres de la Cour : après les avoir convaincus de se costumer en primates pour surprendre leurs convives, il leur met le feu, les laissant brûler vifs dans leurs costumes, devant une audience hilare de ce qu'elle croit être un spectacle¹⁸. Partant du constat que Hop-Frog représente le personnage discriminé par essence – et donc, par cette condition, l'« in-américanité » (Christol, 2023 : 90) – Florent Christol écrit :

En transformant ses géoliers en singes – métaphore raciste par excellence dans la culture étatsunienne et occidentale – et en les enchaînant, Hop-Frog se venge par le biais d'une inversion symbolique, retournant la violence raciale et coloniale contre ses bourreaux. En transformant le roi en singe, Hop-Frog rend explicite la monstruosité

18. Le feu meurtrier apparaît aussi dans « Le Masque de la Mort rouge » (Christol 95-96). On peut d'ailleurs remarquer que le petit Jason porte pendant tout le film sur le visage un masque rouge, qu'il relève parfois sur le haut de sa tête.

du monarque, qui se trouve ainsi exhibé aux invités comme un *freak* dans un spectacle de cirque (Christol, 2023 : 94).

Les références intertextuelles à Poe étant rendues particulièrement explicites dans *Us*, l'utilisation du feu et de l'immolation est, de ce fait, percutante, puisqu'elle permet alors à Peele de connecter à nouveau l'angoisse et l'horreur à un propos racial – Christol rappelant par ailleurs plus loin dans son article que la suprématie blanche s'est notamment réaffirmée, entre la Guerre de Sécession et 1968, par le lynchage et l'immolation de nombreux Afro-américains (94). Dans *Us*, Jason, forme de William Wilson noir, se venge, comme Hop-Frog, mais ici contre la partie défigurée et marginalisée de son inconscient. Ensuite, après la défaite des *Tethered*, lorsque les Wilson regagnent leur voiture, Jason, suspicieux, fixe sa mère qui est au volant. Les spectateurs comprennent alors qu'ils sont tous deux au fait du secret d'Adelaide : ils sont les seuls à savoir la vérité et, dans un sens, les seuls à avoir acquis une certaine agentivité dans le film.

Conclusion

Par cet article, on a cherché à démontrer que, bien que l'intertextualité poésque n'ait rien de particulièrement novateur, puisqu'elle est devenue quasi-inévitable, et notamment dans l'imaginaire états-unien, les liens existant entre les récits d'Edgar Poe et le cinéma de Jordan Peele constituent l'un des critères permettant à ce dernier de se démarquer du cinéma d'horreur qui l'a précédé pour s'inscrire dans la Nouvelle Horreur contemporaine. En référençant, explicitement et implicitement, cette littérature gothique canonique, le réalisateur parvient à l'accepter tout en la questionnant à de nombreux endroits. C'est en acceptant, puis en s'affranchissant de ses héritages poésque et horrifique que Peele forge par ses films un mouvement à part entière. Bien que cette constatation ne puisse mener à une définition exhaustive de la Nouvelle Horreur états-unienne, elle permettra néanmoins d'offrir certaines clés d'analyse pour appréhender ce mouvement si singulier.

Œuvres citées

- BARRETT, Lindon, « Presence of Mind: Detection and Racialization in "The Murders in the Rue Morgue" », *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York, Oxford UP, 2001, 157176.
- BRIDGES, J. A. « Post-Horror Kinships: From *Goodnight Mommy* to *Get Out* », *Bright Lights Film Journal*, 20 décembre 2018, <https://brightlightsfilm.com/post-horror-kinships-from-goodnight-mommy-to-get-out/#.Yt6nOHZBy3A> (consulté le 13 mars 2023).
- BROWN, Michael. « The Problem with "Post-horror" », *Overland*, 15 mai 2019, <https://overland.org.au/2019/05/the-problem-with-post-horror/> (consulté le 13 mars 2023).

- CHAMBOST, Christophe, « Usher 2000, ou comment adapter “The Fall of the House of Usher” au XXI^e siècle », *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, Cadillon, Le Visage Vert, 2020, 216-242.
- CHRISTOL, Florent, « Sur quelques vengeances incendiaires. Du *Bal des ardents* (1393) au *Masque de la mort rouge* (Roger Corman, 1964), circulation d’un motif inflammable », in David ROCHE et Vincent SOULADIÉ (dir.), *Edgar Poe et ses motifs à l’écran*, Rennes, PUR, 2023, 85-101.
- CHURCH, David, *Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*, Edimbourg, Edinburgh UP, 2021.
- DOUGLAS, Jason, « The Purloining Critic: Adaptation, Criticism, and the Claim to Meaning », *Adapting Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 249-259.
- DUPONT, Jocelyn & MENEGALDO, Gilles (dir.), *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, Cadillon, Le Visage Vert, 2020.
- ERKKILA, Betsy, « The Poetics of Whiteness: Poe and the Racial Imaginary », *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York, Oxford UP, 2001, 41-74.
- HOGAN, Dan, « Barbaric Struts and Cosmic Indigestion in Jordan Peele’s *Nope* », *Overland*, 26 août 2022, <https://overland.org.au/2022/08/barbaric-struts-and-cosmic-indigestion-in-jordan-peeles-nope/> (consulté le 13 mars 2023).
- KENNEDY, J. Gerald & WEISSBERG, Liliane (dir.), *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York, Oxford UP, 2001.
- LÉCOLE SOLNYCHKINE, Sophie, « Le voile blanc où naissent les images. Poe, Lovecraft, Carpenter : résurgences figuratives », in David ROCHE et Vincent SOULADIÉ (dir.), *Edgar Poe et ses motifs à l’écran*, Rennes, PUR, 2023, 47-63.
- MACARONAS, James, « “Nobody Wanna Talk About That”: Jordan Peele’s *Nope* and the Implacably Weird », *Overland*, 30 octobre 2022, <https://overland.org.au/2022/10/nobody-wanna-talk-about-that-jordan-peeles-nope-and-the-implacably-weird/> (consulté le 23 mai 2023).
- MCCOPPIN, Rachel, « Horrific Obsessions: Poe’s Legacy of the Unreliable and Self-Obsessed Narrator », *Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 106-117.
- METZLER, Jessica, « Lusty Ape-Men and Imperiled White Womanhood: Reading Race in a 1930s Poe Film Adaptation », *Adapting Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 31-43.
- PERRY, Dennis R. & Sederholm, Carl H. (Ed.), *Adapting Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- PERSON, Leland S., « Poe’s Philosophy of Amalgamation: Reading Racism in the Tales », *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York, Oxford UP, 2001, 205-224.
- PETERSEN, Todd R. & BISHOP, Kyle W., « From the Earth to Poe to the Moon: The Science-Fiction Narrative as Precursor to Technological Reality », in Dennis R. Perry & Carl H. Sederholm (dir.), *Adapting Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 165-177.
- POE, Edgar A., *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Éditions Robert Laffont, trad. : C. Baudelaire, S. Mallarmé et C. Richard, 1989: « Manuscrit trouvé dans une bouteille », 112-120 ; « La Chute de la maison Usher », 406-420 ; « William Wilson », 426-441 ; « Double Assassinat dans la rue Morgue », 517-544 et « Le Chat noir », 693-700.
- , « *The Murders in the Rue Morgue* » and *Other Tales*, Londres, Penguin Books, 2012.
- « M.S. Found in a Bottle », 1833, 1-13.
- « The Fall of the House of Usher », 1839, 44-65.
- « William Wilson », 1839, 66-88.
- « The Murders in the Rue Morgue », 1841, 100-138.
- « The Black Cat », 1843, 239-249.
- RENARD, Jean-Bruno, « L’homme sauvage et l’extraterrestre : deux figures de l’imaginaire évolutionniste », *Diogène*, 127, 1984, 70-88.
- REUBER, Alexandra, « Identity Crisis and Personality Disorders in Edgar Allan Poe’s “William Wilson” (1839), David Fincher’s *Fight Club* (1999), and James Mangold’s *Identity* (2003) », in Dennis R. PERRY & Carl H. SEDERHOLM (dir.), *Poe: Re-Imaginings in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 93-103.
- ROCHE, David & SOULADIÉ, Vincent (dir.), *Edgar Poe et ses motifs à l’écran*, Rennes, PUR, 2023.
- SEBASTIANI, Silvia, « L’orang-outang, l’esclave et l’humain : une querelle des corps en régime colonial », *L’Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 11, 2013, doi : [10.4000/acrh.526](https://doi.org/10.4000/acrh.526).
- TREDY, Dennis, « “Infidélité” ou “Post-Adaptation” ? Le cycle actuel d’adaptations filmiques et télévisuelles des œuvres d’Edgar Poe », *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, Cadillon, Le Visage Vert, 2020, 99-114.
- WALBER, Daniel, « The Furniture: *Get Out*’s Beige House of Colonial Horrors », *The Film Experience*, 29 mai 2017, <http://thefilmexperience.net/blog/2017/5/29/the-furniture-get-outs-beige-house-of-colonial-horrors.html> (consulté le 4 juillet 2023).
- WHEELER, André-Naquian. « Jordan Peele Says *Get Out* Is a Documentary, Not a Comedy », *I-D Vice*, 15 novembre 2017, <https://i-d.co/article/jordan-peeel-says-get-out-is-a-documentary-not-a-comedy/> (consulté le 13 mars 2023).