

INTRO.

L'art opère de multiples façons dans nos sociétés. Il peut célébrer la beauté, divertir, documenter son époque, ou devenir un outil de changement social. Dans les luttes contre le racisme systémique¹, certain.e.s artistes transforment leur médium pour exposer et dénoncer la violence raciale. On l'a vu dans les années 1940 avec Billie Holiday et sa chanson «Strange Fruit»². Sur une mélodie de jazz douce, elle chante : «Des corps noirs balancent dans la brise du Sud, des fruits étranges pendent aux peupliers». En comparant les victimes de lynchage à des fruits, la chanson traduit l'horreur de la suprématie blanche en une image d'autant plus terrifiante qu'elle est poétique. Aujourd'hui, les sculptures

1 Le racisme systémique désigne l'ensemble des mécanismes sociaux, politiques et institutionnels qui perpétuent les inégalités raciales, indépendamment des intentions individuelles. Contrairement au racisme interpersonnel qui se manifeste par des actes explicites, le racisme systémique opère à travers des structures normalisées - comme l'accès inégal au logement, à l'éducation ou aux soins - qui maintiennent les hiérarchies raciales tout en se présentant comme neutres. Concept développé par CARMICHAEL Stokely et HAMILTON Charles V. dans «Black Power» (1967), puis approfondi par BONILLA-SILVA Eduardo dans «Racism without Racists» (2003).

2 «Strange Fruit» a été écrite en 1937 par Abel Meeropol (sous le pseudonyme Lewis Allan), un enseignant juif du Bronx, après avoir vu une photographie du lynchage de Thomas Shipp et Abram Smith dans l'Indiana en 1930. La photo montrait les corps des deux hommes noirs pendus à un arbre, entourés d'une foule blanche souriante. Meeropol, bouleversé, transforma son poème «Bitter Fruit» en chanson. Billie Holiday la popularisa en 1939, malgré les menaces et l'interdiction de la jouer dans de nombreux établissements. La chanson devint un symbole puissant du mouvement des droits civiques, dénonçant les lynchages dans le Sud à une époque où parler ouvertement de ces crimes était dangereux.

monumentales de Simone Leigh poursuivent cette tradition de résistance par l'art, mais en prenant le contrôle de l'espace public. Sa sculpture en bronze «Brick House» (2019) est le buste d'une femme noire fusionnée avec une architecture inspirée des cases traditionnelles du Cameroun. Ce monument imposant a dominé la High Line de New York entre 2019 et 2021.

En donnant cette échelle monumentale (4.9 mètres) à sa sculpture, elle renverse le regard historique sur le corps noir féminin: d'objet observé, il devient présence qui s'impose et force le regard à se lever.

Ces artistes ne travaillent pas dans le vide. Leurs œuvres s'appuient sur une longue tradition de penseur.se.s qui ont analysé l'expérience noire dans une société structurée par le racisme. De W.E.B. Du Bois qui révèle comment les personnes noires doivent sans cesse se voir à travers le regard blanc, à Frantz Fanon qui dissèque les effets psychologiques de la colonisation, en passant par James Baldwin qui expose les mensonges de l'Amérique blanche, ces intellectuels ont construit les outils pour comprendre comment le racisme façonne la réalité quotidienne.

Leurs analyses montrent que le racisme n'est pas qu'une question de préjugés individuels, mais un système qui affecte profondément la façon dont les personnes noires vivent, pensent et se perçoivent. Parmi ces penseurs, Bell Hooks a particulièrement analysé comment les

images contribuent au racisme ou peuvent servir à le combattre : « les images ne sont pas simplement le reflet de luttes de pouvoir, mais le site même où ces luttes se déploient et où la domination se maintient ou se défait³ » ; Elle montre que les images ne sont pas de simples reflets de la réalité, mais des outils puissants qui façonnent notre façon de voir le monde. Pour elle, le regard lui-même est politique : qui a le droit de regarder ? Qui doit subir le regard des autres ? Qui contrôle les images ? Ces questions deviennent cruciales quand on pense à la représentation des personnes noires à l'écran.

C'est dans cette lignée que le cinéma, par sa diffusion massive et son langage universel, devient un outil particulièrement puissant pour toucher un large public. Là où les livres théoriques ou l'art contemporain peuvent sembler élitistes, le cinéma crée des expériences immersives qui rendent sensibles et compréhensibles des réalités souvent invisibilisées. Le genre de l'horreur, en particulier, trouve un nouveau langage pour exposer ces mécanismes.

Le cinéma d'horreur dit afrosurréaliste émerge dans cette constellation de résistances culturelles comme un mode d'expression capable de révéler les dynamiques complexes entre création artistique et lutte politique dans l'Amérique contemporaine. Dans ce contexte de luttes sociales, la pensée de Frantz

Fanon sur la «zone de non-être⁴» s'impose comme un prisme théorique fondamental pour comprendre comment l'art peut transcender l'expérience de la marginalisation raciale pour créer de nouveaux espaces de conscience politique et de libération collective.

Cette «zone de non-être», espace psychique et social où le sujet colonisé se trouve relégué par les structures de domination raciale, révèle les mécanismes du racisme systémique. Elle constitue, selon lui, «une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance⁵». Cette perspective dialogue intimement avec ce que W.E.B. Du Bois nomme la «double conscience⁶», cette expérience de division psychique où la personne noire doit constamment se percevoir à travers le regard d'une société hostile.

Ces théories critiques nous permettent d'appréhender comment les structures de domination raciale opèrent non seulement au niveau institutionnel, mais s'inscrivent profondément dans la construction même de la subjectivité noire. L'afrosurréalisme, tel que théorisé par D. Scot Miller⁷, émerge de cette lignée intellectuelle comme une forme capable de traduire ces expériences liminales.

4 La «zone de non-être» est un concept fondamental élaboré par Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952).

5 Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952, p.6.

6 Du Bois, W.E.B. *Les âmes du peuple noir*. Paris: La Découverte, 2007 [1903].

7 Miller, D. Scot. «Afrosurreal Manifesto», San Francisco Bay Guardian, 2009.

En refusant la logique rationaliste⁸ qui sous-tend le racisme systémique, ce mouvement artistique crée des espaces où l'impossible devient visible, où l'indicible trouve une voix. Cette approche trouve dans le cinéma d'horreur contemporain un véhicule particulièrement puissant.

«Get Out» (2017) de Jordan Peele s'impose comme une œuvre paradigmatique de cette convergence entre théorie critique et création artistique, transformant les codes du genre horrifique pour exposer les mécanismes insidieux du racisme systémique.

Mon analyse servira à explorer cette intersection entre théorie raciale critique et innovation formelle dans le cinéma d'horreur. Sans procéder à des descriptions exhaustives des scènes, je m'attacherai à décoder comment les stratégies afrosurréalistes, tels que la superpositions d'éléments réels et oniriques, la distorsion de la réalité et l'exploration des traumatismes historiques, employées dans Get Out permettent de traduire visuellement l'expérience de la «zone de non-être». Cette approche méthodologique permettra de comprendre comment le film d'horreur afrosurréaliste peut non seulement représenter mais aussi transcender les espaces de marginalisation, créant

8 La logique rationaliste qui sous-tend le racisme systémique fait référence au processus de classification, mesure et hiérarchisation des êtres humains développé pendant les Lumières et renforcé au 19^e siècle. Cette approche pseudo-scientifique utilisait des mesures crâniennes, des tests d'intelligence biaisés et des théories biologiques erronées pour justifier «rationnellement» la suprématie blanche. Cette logique persiste aujourd'hui de manière plus subtile à travers des statistiques décontextualisées, des «études» sur les différences raciales, et des explications qui naturalisent les inégalités sociales. Voir DORLIN Elsa, «La matrice de la race: Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française» (2006).

des territoires de résistance où les expériences historiquement invisibilisées trouvent enfin une forme d'expression émancipatrice.

ORIGINE DU MOUVEMENT

Définition et fondements

L'afrosurréalisme se définit comme une vision du monde où le surréel n'est pas une échappatoire, mais un miroir de la réalité noire américaine. Le dramaturge états-unien et fondateur du Black Art Mouvement (BAM), Amiri Bakara, en théorisant ce mouvement dans les années 1970, décrit une approche artistique où l'absurde et le fantastique servent à révéler les contradictions de la société états-unienne. Dans son «Manifeste Afrosurréaliste» publié en 2009, D. Scot Miller offre une vision actualisée du mouvement. «L'afrosurréalisme est une rébellion contre le temps» écrit-il, insistant sur l'ancrage du mouvement dans une temporalité non linéaire où l'incongrue n'est pas juste un choix artistique mais une réalité quotidienne «Pour les Afrosurréalistes, l'absurdité quotidienne n'est pas un choix littéraire, c'est la seule réalité que nous connaissons.»

Cette dernière citation est particulièrement révélatrice des enjeux du mouvement. Elle montre que l'expérience noire états-unienne est intrinsèquement absurde, sans avoir besoin d'artifices artistiques pour le devenir. Le simple fait de vivre dans une société structurellement raciste crée des situations qui défient la logique ordinaire. Quand un homme noir doit adapter son comportement pour paraître non menaçant dans une ruelle ou un ascenseur ou quand un enfant noir doit apprendre très tôt à naviguer dans un système hostile à son identité, toutes ces expériences portent en elles une dimension surréelle qui décrit le contexte particulier d'existence des personnes noires dans une société blanche.

Cette approche se distingue radicalement du surréalisme européen qui cherchait à créer l'absurde pour échapper au réel. Pour l'afrosurréalisme, il ne s'agit pas de construire un monde alternatif, mais de révéler l'étrangeté inhérente à la réalité raciale états-unienne. Le mouvement se nourrit également de la spiritualité africaine, qui voit le monde visible (humains, nature, artefacts) et le monde invisible (divinités, esprits, ancêtres), comme un seul et même monde où tout co-existe.

Influences historiques

L'afrosurréalisme s'inscrit dans une lignée de mouvements artistiques et politiques noirs. La Négritude, portée par Aimé Césaire, a montré la voie en utilisant le surréalisme comme outil de décolonisation mentale¹. Dans son *Cahier d'un retour au pays natal* 1939. Présence Africaine, 1983, Césaire manipule la langue du colonisateur, en cassant sa structure et en y intégrant du créole, pour exprimer une réalité africaine, créant une poésie où l'imaginaire devient une forme de résistance; «Ma poésie n'est pas un palais de cristal mais une chienne qui hurle²» écrit-t-il. Cette révolution littéraire et politique portée par les trois leaders de la Négritude: Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas; s'est développée sous l'influence de penseurs et militants afro-américains tels que W.E.B du Bois, qui décrivait déjà la complexité d'affirmer une identité noire dans un contexte supposé post-racial américain. De cette manière, les mouvements de luttes post-coloniales européens et post-raciales américains ont toujours convergé dans leurs quête pour l'émancipation du peuple noir.

Aux Etats-Unis, des mouvements artistiques comme Harlem Renaissance (1918 - 1930) et

1 La décolonisation mentale développée par Césaire dans son «Discours sur le colonialisme» (1950) s'articule autour de quatre axes majeurs: la réhabilitation de l'identité noire (rejet de l'assimilation culturelle forcée, revalorisation des cultures africaines), la déconstruction du discours colonial (dénonciation de la «mission civilisatrice», critique du racisme), l'émancipation intellectuelle (libération des schémas de pensée imposés), et une dimension universelle (vision d'un humanisme nouveau et inclusif). Cette démarche vise à se libérer des conditionnements mentaux hérités de la colonisation pour retrouver une authenticité culturelle et une dignité humaine pleine.

2 CESAIRE, aimé «Cahier d'un retour au pays natal»1939. Présence Africaine, 1983

Le Black Arts Movement (BAM) des années 1960 prônent l'émergence d'une esthétique noire portant en elle des enjeux politiques cruciaux. Des artistes comme Romar Bearden (1911-1988), transforment la représentation de la vie noire américaine à travers des collages surréalistes. L'influence du jazz, avec son improvisation et sa capacité à déformer les standards musicaux, en mêlant des influences africaines et européennes, montre un modèle d'expression libre et politique. Sun Ra (1914-1993) figure importante du free jazz et père du mouvement Afrofuturiste, ne répond pas à l'injonction d'une Amérique blanche voulant voir des musicien.e.s noir.e.s en costume-cravate jouer un jazz sage, lui se présente en pharaon cosmique, transforme les notes jusqu'à la transe, et proclame que l'espace est la vraie terre promise du peuple noir : «Comment puis-je être un citoyen quand l'histoire montre que je suis un esclave? Je suis un extraterrestre de Saturne³» ; Sa musique n'est pas une demande d'intégration, mais une affirmation spirituelle et cosmique de liberté. Cette tradition musicale issue du blues, montre comment transformer la souffrance et l'injustice en art sans perdre sa force contestataire.

Contexte politico-social actuel

L'afrosurréalisme connaît aujourd'hui une renaissance significative, catalysée en autre par le mouvement Black Lives Matter : un mouvement social et politique né en 2013

3 Sun Ra: An Interview: Part One: Collision of the Suns, Ann Arbor Sun, Avril, 1967

aux États-Unis qui dénonce les méfaits du racisme systémique. L'effervescence créée par les diffusions de vidéos de violences policières sur les réseaux sociaux expose la barbarie du monde dans lequel l'on vit. Dans ce contexte, l'approche Afrosurréaliste permet de traiter ces traumatismes collectifs à travers un prisme artistique.

Le cinéma contemporain illustre cette résurgence des luttes raciales et sociales américaine. Le réalisateur Jordan Peele, avec « Get Out » (2017), utilise les codes de l'horreur pour créer des métaphores puissantes du racisme systémique. La menace, qui est traditionnellement représentée par un monstre ou un tueur, se transforme avec Peele en « politesse blanche », en sourires et gentillesse qui deviennent la façade du racisme. Le lieu de terreur n'est plus la maison hantée, sombre et obscure, mais une maison luxueuse, accueillante et ensoleillée ; l'horreur se déroule en plein jour. Cette œuvre démontre comment l'afrosurréalisme peut transformer des récits traditionnellement blancs pour exprimer un point de vue noir.

Cette renaissance de l'afrosurréalisme, à travers des films comme « Get Out », s'accompagne d'un dialogue avec des mouvements sociaux contemporains, tels que Justice 4 Nyo⁴ (Suisse), L'Affaire Adama Traoré⁵ (France) et Black Lives Matter

4 Roger Nzoy, un homme noir de 37 ans originaire de Zurich, a été abattu sur le quai de la gare de Morges le 30 août 2021. Suite à cet incident, un mouvement de lutte s'est levé pour exiger des réparations et la mise en place de mesures afin de prévenir de tels événements à l'avenir.

5 L'affaire Adama Traoré fait référence à la mort d'Adama Traoré, un jeune homme noir de 24 ans, survenue en juillet 2016 à la suite de son interpellation par les gendarmes français. Cet événement a suscité une vague de protestations et de mobilisations au sein de la communauté noire et des défenseurs des droits humains, qui dénoncent les violences et les pratiques discriminatoires des forces de l'ordre à l'encontre des personnes racisées

(États-Unis) qui dénoncent les forces répressives qui s'appliquent aux personnes noires. Ces luttes témoignent de l'urgence de combattre le racisme systémique global et la violence institutionnelle qu'il induit dans nos sociétés.

Le sociologue et historien W.E.B. Du Bois introduit dans son livre «Les âmes du peuple noir». 1903. La Découverte, 2007, le concept de «double conscience» qui trouve aujourd'hui un écho dans l'oeuvre de Jordan Peele qui joue sur la dualité entre perception blanche et noire de la réalité. L'afrosurréalisme s'impose comme le langage artistique qui exprime la complexité de l'expérience noire contemporaine, où horreur et violence se confondent quotidiennement.

Ce portrait de l'afrosurréalisme permet de comprendre pourquoi le mouvement trouve aujourd'hui à s'exprimer dans le cinéma d'horreur. Dans une société où la «double conscience» décrite par Du Bois reste d'actualité, où l'absurde fait partie du quotidien comme l'affirme Miller, les créateur.ice.s noir.e.s développent des stratégies artistiques spécifiques pour traduire cette réalité absurde et effrayante.

GET OUT ; QUAND L'HORREUR RÉVÈLE LE RÉEL

Get Out

Get Out» (2007) suit l'histoire de Chris Washington, un photographe noir qui part en week-end pour rencontrer la famille de sa petite amie blanche, Rose Armitage. Ce qui commence comme une visite tendue mais banale dans une grande maison de banlieue se transforme progressivement en cauchemar. Derrière les sourires crispés et la fausse bienveillance des Armitage se cache un projet terrifiant : une organisation secrète qui transplante les cerveaux de riches blancs dans des corps noirs soigneusement sélectionnés. À travers cette histoire, Jordan Peele transforme l'angoisse quotidienne des personnes noires en film d'horreur⁶. Le malaise des micro-agressions racistes (les remarques déplacées, les comportements étranges, les compliments ambigus sur le physique) montent crescendo jusqu'à révéler une

6 MEANS COLEMAN, Robin R., *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Routledge, 2011.

vérité plus terrifiante : le racisme n'est pas qu'une question de préjugés, c'est un système organisé d'exploitation des corps noirs.

La question posée par Chris dès le début du film à Rose : «Do they know I'm black?» ; place la race⁷ au cœur du récit en révélant les tensions qui persistent dans une Amérique prétendument post-raciale. Sorti en février 2017, quelques mois après la première élection de Donald Trump, le film marque la fin de l'ère Obama et avec elle, l'illusion d'un état uni. Cette transition politique s'accompagne d'une explosion visible des tensions raciales, notamment à travers la montée du mouvement Black Lives Matter en réponse aux violences policières qui ont conduit à la mise à mort de George Floyd en 2020.

Ce film est le premier long métrage réalisé par Jordan Peele, comédien états-unien initialement connu pour ses sketches «Key & Peele» (sur YouTube entre 2012 et 2015) où il maniait humour et horreur pour déconstruire les archétypes de la société américaine. Ce passage du format court à un long métrage de cinéma marque le début de sa carrière de réalisateur, transformant son regard satirique en une critique sociale pertinente. Le travail de Jordan Peele est afro-centré, il a à cœur d'apporter une nouvelle représentation des personnes noires dans le cinéma.

Bien que Jordan Peele n'ait jamais

⁷ La race est une construction sociale et non une réalité biologique, développée historiquement pour justifier l'exploitation coloniale. Bien qu'elle n'ait aucun fondement scientifique, ses effets sociaux, économiques et politiques structurent profondément les sociétés contemporaines. Cette tension entre fiction raciale et impacts réels est centrale dans *Get Out*, où l'appropriation des corps noirs révèle la persistance des mécanismes raciaux dans une Amérique prétendument «post-raciale» (HALL Stuart, *Race, le signifiant flottant*, 1997).

explicitement inscrit «Get Out» dans la tradition afrosurréaliste, l'œuvre incarne les principes fondamentaux du mouvement tels que définis par D. Scot Miller dans son manifeste. Le film déploie cette vision singulière où le surréel n'est pas une échappatoire mais un miroir déformant de la réalité raciale américaine. À travers des séquences comme le Sunken Place ou la garden party des Armitage, «Get Out» matérialise cette zone liminale où l'absurde, l'horreur et le quotidien se confondent, illustrant parfaitement l'affirmation de Miller selon laquelle «pour les Afrosurréalistes, l'absurdité quotidienne n'est pas un choix littéraire, c'est la seule réalité que nous connaissons».

Get Out s'attaque particulièrement au white liberal racism, une forme de racisme nouvelle et insidieuse, incarnée par les Armitage, la famille blanche libérale du film. Pour décrire la terreur qui découle du racisme systémique, Peele utilise trois stratégies afrosurréalistes qui s'entremêlent tout au long du film.

La première tactique se manifeste dès les premières scènes à travers la création d'un espace entre rêve et cauchemar : le Sunken Place⁸ qui constitue la métaphore visuelle de l'expérience afro-américaine, où la conscience est prisonnière de son propre corps.

Ce mélange du réel et de l'onirique

8 Le Sunken Place, introduit dans Get Out (2017), est un espace mental créé par hypnose où la conscience de la victime est emprisonnée pendant que son corps est contrôlé par d'autres. Dans le film, cet état est provoqué par Missy Armitage qui utilise le bruit d'une cuillère contre une tasse de thé comme déclencheur hypnotique. La personne piégée dans le «Sunken Place» reste consciente mais ne peut ni bouger ni parler, flottant dans un vide noir infini d'où elle observe impuissante le monde à travers un petit écran distant. Jordan Peele décrit cet espace comme «le gouffre de l'impuissance où les personnes marginalisées sont réduites au silence».

permet d'aborder le film sous un angle afrosurréalistique.

Chris' hand scratching the chair intensifies.

CHRIS
I can't move.

MISSY
You can't move.

He nods.

MISSY
That's good. Now sink into the floor.

CHRIS
Wait, I-

MISSY
Sink.

Ting ting...

Chris' hand has compulsively scratched a hole in the arm of the chair. His hand stops. His mouth drops and eyes open, frozen.

FLASHBACK — INT. SMALL APARTMENT — NIGHT

...Ting ting.

Suddenly, 11-year-old Chris falls through the bed and floor.

END FLASHBACK INT. DARKNESS

Terror. Chris, 26 again, breathes fast but falls in slow motion though darkness as if

through water. He flails towards a pitch black abyss. He's illuminated by the fading blue flicker of a large downward facing TV-like screen. On it Missy sits speaking to him and clinking her teacup.







Missy's voice is everywhere.

PRESENT DAY — INT. MISSY'S OFFICE — NIGHT

Chris' body sits in his chair motionless. He can't move. His eyes are wide open, staring straight at Missy.

INT. DARKNESS

Chris continues to slowly fall backwards away from the screen. All of a sudden his body stops in the space. He turns upright. He's frozen in stasis.

CHRIS

No! NO!!! I'm done! Bring me back! Please!!!!

He looks up. He can still see the screen above but it is far away, like the mouth of a deep and expansive well.

CHRIS (whispering)

Bring me back. Bring me back. Bring me back.
Bring me back. Bring me back. Bring me back.
Bring me back.

INT. MISSY'S OFFICE — CONTINUOUS

Missy stands. She walks towards Chris' motionless body and looks down at him through his own eyes.

INT. DARKNESS — CONTINUOUS

Chris looks up in the darkness. Missy comes towards him until her face is close to the screen.

CHRIS
Mrs. Armitage!!!

MISSY
Now you are in the Sunken Place.



Superposition d'éléments réels et oniriques
 Le ~~Sunken~~ Place, entre cauchemar personnel
 et prison collective

La superposition d'éléments réels et onirique est une technique propre au Surréalisme, dans *Get Out*, Peele s'approprie cette méthode et la transforme en stratégie afrosurréaliste. Cette manoeuvre matérialise la «double conscience» décrite par William Edward Burghardt Du Bois, où l'expérience noire américaine oscille constamment entre deux réalités : la réalité d'une société majoritairement blanche et leur réalité identitaire.

Le *Sunken Place* introduit la première rupture avec le réel lors de la scène d'hypnose.

L'origine du *Sunken Place* vient de la sensation de chute que certain.e.s éprouvent tandis qu'ils.elles s'assoupissent. Dans son film, Jordan Peele s'en sert de métaphore pour rendre compte de l'état de semi-conscience fragmentée des Afro-Américains. Visuellement, Peele crée un espace où Chris flotte dans l'obscurité, témoin impuissant de sa propre vie qui défile comme sur un écran télévisé.

Cette métaphore révèle comment le racisme systémique dépossède les personnes noires de leur agentivité, les forçant à devenir spectatrices passives de leur propre existence. Tel un dispositif de contrôle social, il maintient les corps noirs dans un état paradoxal «d'hypervisibilité» physique et d'effacement subjectif, où leur capacité d'action est systématiquement niée malgré leur conscience aiguë de cette condition. Ce contrôle social s'exerce à travers un réseau complexe d'institutions et de pratiques qui maintiennent les hiérarchies raciales. Par exemple, la ségrégation spatiale persiste à travers des mécanismes apparemment neutres comme le «redlining» immobilier - une pratique bancaire qui consiste à refuser systématiquement des prêts dans certains quartiers, souvent majoritairement noirs. Cette discrimination géographique impacte ensuite l'accès à l'éducation, aux soins, aux emplois et aux ressources culturelles. Ces infrastructures de contrôle opèrent aussi à travers des espaces quotidiens apparemment anodins : centres commerciaux surveillés différemment selon les populations, établissements scolaires aux ressources inégales, systèmes de transport public qui isolent certains quartiers. Dans *Get Out*, la maison des Armitage illustre parfaitement cette infrastructure du contrôle racial : sous ses airs de demeure bourgeoise accueillante se cache un système élaboré de surveillance, de confinement et d'exploitation des corps noirs.

La scène d'hypnose transforme un moment apparemment anodin en portail vers l'horreur. Cette scène se déroule lors d'une nuit d'insomnie de Chris. Missy, la

mère de Rose, l'invite dans son bureau sous prétexte de l'aider à arrêter de fumer. Assise dans son fauteuil, elle se verse une tasse de thé, commence à remuer doucement le liquide avec sa cuillère. Le tintement régulier devient le seul son audible. La caméra alterne entre gros plans sur la cuillère, le visage de Missy et celui de Chris. Le tintement l'hypnotise. Il se retrouve paralysé, son corps s'enfonce dans le fauteuil tandis que sa conscience flotte dans un espace noir infini : Le Sunken Place. Au-dessus de lui, comme sur un écran lointain, il voit sa propre vie défiler. Ses cris restent muets.

La tasse de thé et sa cuillère, telle l'œuvre surréaliste Le déjeuner en fourrure de Meret Oppenheim (1933 - 1936) transforment un objet domestique rassurant en quelque chose d'inquiétant. Si Oppenheim recouvre sa tasse de fourrure pour créer un malaise en rendant étrange le familier, Peele utilise le tintement de la cuillère pour transformer un rituel social confortable - boire le thé - en instrument d'oppression, la tasse et la cuillère deviennent ici des armes de domination mentale. Ces objets quotidiens, en apparence inoffensifs, dévoilent soudainement un potentiel terrifiant.

L'hypnose dans Get Out inverse un symbole important du surréalisme. Là où les surréalistes voyaient l'hypnose comme un moyen de libérer l'inconscient, Peele en fait un outil d'effacement. Au lieu de libérer Chris, elle le piège dans le Sunken Place, le forçant à regarder sa vie comme un simple spectateur. Ce retournement fait également écho au concept psychologique

de dissociation, un mécanisme de défense où le sujet se détache mentalement d'une situation traumatisante pour se protéger. Cette mise à distance psychique trouve un parallèle assez troublant dans l'expérience quotidienne des personnes noires confrontées aux micro-agressions raciales : contraintes au silence, elles développent une forme de dissociation automatique, un *Sunken Place* mental qui leur permet de survivre dans une société structurellement hostile.

Le *Sunken Place* fonctionne comme une prison transparente. Chris y flotte, conscient mais paralysé, observant le monde à travers un écran infranchissable. Cette image fait écho à celle du système carcéral américain qui enferme massivement les hommes noirs. Peele lui-même confie avoir pleuré en écrivant cette scène comprenant qu'elle parlait des jeunes Noirs emprisonnés pour des délits mineurs liés à la marijuana : « A big part of the *Sunken Place*, to me, is the silencing of our voice, the silencing of our screams, what we as a culture did to Colin Kaepernick for using his voice, the silencing of that voice, or the attempted silencing of that voice » : Dans le *sunken place* Chris devient prisonnier d'un silence total. Ses hurlements, étouffés par une force invisible, ne peuvent pas atteindre la surface. Cette impossibilité de se faire entendre représente les multiples façons dont la société réprime les voix noires. Peele établit un parallèle direct avec Colin Kaepernick, Le joueur de football américain mis à l'écart pour avoir protesté contre les violences policières pendant la campagne électorale de Donald Trump en 2016. Le *Sunken Place* devient ainsi le

symbole de toutes les expressions noires
censurées

L'impuissance de Chris dans le Sunken
Place, s'intensifie lors de la garden party
quand son corps devient littéralement un
objet d'exposition pour les invités blancs.

