

Jim Carrey, Eddie Murphy et Sarah Cooper Le corps aux prises avec les médias

Sylvain Lavallée

Numéro 199, juin 2021

Jouer la comédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96521ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavallée, S. (2021). Jim Carrey, Eddie Murphy et Sarah Cooper : le corps aux prises avec les médias. *24 images*, (199), 94–99.

Jim Carrey, Eddie Murphy et Sarah Cooper



↑ Ace Ventura: Pet Detective de Tom Shadyac (1993)

Le corps aux prises avec les médias

PAR SYLVAIN LAVALLÉE

En comédie, certains acteurs et certaines actrices se livrent à des performances excentriques, délirantes, faisant fi de tout réalisme. Cette liberté leur permet de caricaturer des images, des stéréotypes, des figures publiques, et d'intégrer ainsi jusque dans leur interprétation les médias de masse qui les créent et les diffusent.

Plisser les yeux, relever un sourcil, serrer les dents, retrousser la lèvre... il suffit de ces quelques actions pour que le visage de Jim Carrey se métamorphose en celui de Clint Eastwood. Cette imitation, drôlement convaincante, a lieu dans un stand-up télévisé (*Unatural Act*, 1991) durant lequel l'humoriste imite plusieurs acteurs, dont le célèbre cowboy. En copiant quelques traits typiques d'Eastwood (et plus précisément celui de *Dirty Harry*), Carrey nous renvoie à la menace, la fermeté, le stoïcisme – en un mot, à son image de star. Carrey s'adresse ainsi à notre imaginaire cinéphilique en utilisant son corps, le seul effet spécial à sa disposition sur scène.

Par une telle performance, préfigurant les rôles qu'il tiendra au cinéma, Carrey ne s'attaque pas aux mœurs sociales, en général le terreau le plus fertile de la comédie, mais plutôt à des manières d'être pensées pour la caméra, ou à des constructions médiatiques. Il peut ainsi mettre en relief l'influence des images dans nos vies, en ne parodiant pas seulement un comportement, mais aussi les médias qui nous les transmettent, et qui en même temps le rendent possible. Carrey demeure le cas le plus exemplaire de ce type de jeu éminemment réflexif, postmoderne, mais il est loin d'être le seul à avoir ainsi utilisé son corps comme un matériel flexible, prêt à accueillir une multitude d'identités médiatisées.

PERFORMER LA TÉLÉVISION

Dans *The Cable Guy* (Ben Stiller, 1996), Carrey interprète le personnage titre, un « gars du câble » délaissé par ses parents et éduqué par la télévision, empruntant des noms de célébrités sans jamais révéler sa véritable identité. Le film présente une critique plutôt molle de l'omniprésence du téléviseur dans nos vies, mais la prémisse sert de prétexte pour déchaîner Carrey, dans ce qui reste sa performance la plus déjantée. Tout en contorsions souples et en grimaces grotesques, Carrey exagère non seulement les comportements médiatisés, les seuls qu'il connaît, mais il semble aussi incarner le *zapping*, par ses brusques changements d'attitude, comme si son corps se moulait sur les possibilités d'une manette. De façon semblable, dans *Ace Ventura: Pet Detective* (Tom Shadyac, 1993), affublé d'un tutu rose, Carrey imite de façon grossière les gestes d'un joueur de football recevant une passe, mais il le fait d'abord en contorsionnant son visage et son corps comme si la scène jouait au ralenti et à l'envers, pour ensuite reprendre le moment en accéléré. Alors que son accoutrement se moque de la virilité associée à ce sport, ses gestes imitent les mouvements d'un corps bougeant en obéissant à la volonté des technologies de reproduction.

Les prouesses virtuoses de ce corps élastique permettent aussi de transformer la nature d'une scène, de faire surgir le cinéma par l'acteur : dans *Ace Ventura*, par exemple, Carrey fredonne le thème de *Mission: Impossible*, il se promène en catimini en relevant bien haut les genoux, et un simple mur blanc devient le décor d'une caricature de film d'espionnage. De façon semblable, dans *The Cable Guy*, son personnage en vient à dicter la forme du film lui-même, notamment lorsqu'il exige une certaine ambiance pour accompagner ses gestes, Carrey entonnant une mélodie que reprend alors la musique du film.

Ce type de moments rappelle Jerry Lewis, en particulier ces scènes, parsemant son cinéma, où son corps se calque à une musique, par exemple dans *The Errand Boy* (Jerry Lewis, 1961), lorsque Lewis imite le comportement d'un patron en synchronisant ses gestes au rythme et aux tonalités d'un air de jazz. Mais si les grimaces de Carrey peuvent ressembler à celles de Lewis, elles demeurent de nature différente : chez Lewis, nous avons l'impression d'une régression, d'un adulte avec des expressions enfantines, ce qui vient renforcer son humour fondé sur les relations de pouvoir, ses interprétations soulignant la soumission de son personnage aux autorités. Nous pouvons aussi parler d'une régression dans le cas de Carrey, du moins dans certains rôles, mais son jeu nous renvoie avant tout à cette conscience des caméras qui nous filment en permanence – ce qui constitue d'ailleurs la prémisse de *The Truman Show* (Peter Weir, 1999). Alors s'il y a certes une parenté entre les deux stars, il convient toutefois de les distinguer, Carrey reprenant ce type de performances excentriques pour les ajuster à son propre humour.

↑ **The Cable Guy** de Ben Stiller (1996) → **Beverly Hills Cop** de Martin Brest (1984) → Série de vidéos TikTok de Sarah Cooper (2020)



LA SATIRE RACIALE

L'influence de Jerry Lewis se fait aussi sentir chez Eddie Murphy, qui a notamment repris *The Nutty Professor* (Tom Shadyac, 1996), en faisant de Buddy Love un reflet de son image de star. En effet, par ce séducteur arrogant, en qui se transforme le professeur après avoir ingurgité une potion de son invention, Murphy se caricature lui-même, exagérant les comportements de dragueur de son personnage usuel. Il joue lui aussi sur notre imaginaire cinéphilique, cette fois dans un exercice autoréflexif, cette capacité à se métamorphoser faisant d'ailleurs partie de l'arsenal comique de la star depuis ses spectacles de stand-up (dans *Delirious* [1983] ; par exemple, Murphy imite James Brown en appuyant sur les cris ponctuant son chant, ce qu'il rejouera dans *Another 48 HRS.* [Walter Hill, 1990]).

Sarah Cooper déconstruit le langage de l'ex-président américain pour tenter d'en dégager le sous-texte. Elle souligne ainsi des gestes et des mimiques typiques des personnes au pouvoir, soit en les grossissant jusqu'à l'absurde, soit en les mimant dans un décor incongru.

Depuis *Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984), Murphy s'est spécialisé dans ces morceaux de bravoure où son personnage joue un rôle pour bernier les autres, utilisant son débit rapide et son assurance pour faire taire toutes protestations. Mais ces rôles qu'il emprunte tour à tour, comme pour Carrey, sont toujours des stéréotypes dont il vient grossir les traits, et, dans les cas les plus audacieux, il cherche à éveiller la honte de ses victimes blanches en les accusant de racisme. Dans ses premiers films, il apparaît ainsi comme une présence étrangère venant confronter un monde typiquement blanc : celui de Beverly Hills, justement, que Murphy regarde en éclatant de son rire si singulier, des plus jouissifs, ou dans *48 HRS.* (Walter Hill, 1982), où il se fait passer pour un policier afin de subjuguier tous les clients d'un bar arborant fièrement des drapeaux confédérés.

À partir de *Coming to America* (John Landis, 1988), où cette fois il est un étranger en visite à New York, cette versatilité étonnante se retrouve dans les multiples personnages

qu'il incarne, enseveli sous les costumes et le maquillage (autre écho à Lewis, qui jouait sept oncles de la même famille dans *The Family Jewels* [Jerry Lewis, 1965]). Mais à ce moment de sa carrière, alors que sa popularité grandit, Murphy commence à s'assagir. Ce type d'humour, heureusement, ne sera pas perdu : il inspirera, entre autres, Dave Chappelle dans *The Chappelle Show* (2003-2006), et Keegan-Michael Key et Jordan Peele dans *Key & Peele* (2012-2015), des émissions empruntant à la formule de *Saturday Night Live* afin de poursuivre avec verve cette critique des médias de masse.

LA CARICATURE DU POUVOIR

Dans l'un des numéros récurrents de *Key & Peele*, Peele imitait les adresses à la nation de Barack Obama par des gestes posés et un ton affable. À ses côtés se tenait Luther, joué par Key, un « *anger translator* » exprimant avec force jurons et une hargne exubérante tout ce que le président ne peut pas dire. La blague jouait avec l'image d'Obama, pour d'un côté reprendre l'aplomb et le calme auxquels les médias nous ont habitués, et de l'autre souligner que cette attitude est une construction nécessaire pour maintenir sa place sur la scène publique, d'autant plus nécessaire qu'Obama est Noir, cette prestance cachant sans doute des sentiments que l'homme de pouvoir ne peut pas exprimer librement devant la caméra.

Nous retrouvons quelque chose de semblable chez Sarah Cooper, qui connut une forte popularité au printemps 2020 grâce à TikTok, de brèves vidéos où elle faisait du *lip synch* sur des extraits de discours de Donald Trump. Il n'y a ici aucune imitation, mais Cooper déconstruit le langage de l'ex-président américain pour tenter d'en dégager le sous-texte. Elle souligne ainsi des gestes et des mimiques typiques des personnes au pouvoir, soit en les grossissant jusqu'à l'absurde, soit en les mimant dans un décor incongru. L'intelligence de sa performance tient aussi au fait qu'elle est parfaitement adaptée aux réseaux sociaux, usant d'une ironie typique de ces plateformes, d'une conscience de sa propre mise en image qui rappelle à quel point Trump est un personnage public jouant avec cette contemporanéité médiatique. En outre, la satire était amplifiée du fait que Cooper est une femme jamaïco-américaine, immigrante, représentant tout ce à quoi Trump s'oppose, et aussi parce qu'elle utilise les réseaux sociaux comme une arme, contre un président reconnu pour son usage farouche de ces mêmes outils.

Toutes ces figures, de Jerry Lewis à Sarah Cooper, utilisent les jeux de rôle, les imitations, les caricatures, dans un dédoublement qui figure à la fois l'aliénation des personnages qu'ils incarnent et une manière, pour l'acteur ou l'actrice, de s'en affranchir. Ils attaquent de l'intérieur ce régime médiatique en parodiant les normes et les conventions qu'il impose, pour ainsi s'affirmer grâce à un humour féroce, brandi avec une joie destructrice.