HAL
open science

Les networks et la tentation persistante de la ”jiggle television” dans les années 1980

Benjamin Campion

▶ **To cite this version:**

Benjamin Campion. Les networks et la tentation persistante de la ”jiggle television” dans les années 1980. TV/Series, 2022, Séries américaines de network, HS2, https://journals.openedition.org/tvseries/6504. hal-03857456

HAL Id: hal-03857456

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03857456

Submitted on 10 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TV/Series

Hors séries 2 | 2022
Séries américaines de *network*

Les *networks* et la tentation persistante de la « jiggle television » dans les années 1980

Benjamin Campion

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/tvseries/6504
DOI : 10.4000/tvseries.6504
ISSN : 2266-0909

Éditeur
GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique
Benjamin Campion, « Les *networks* et la tentation persistante de la « jiggle television » dans les années 1980 », *TV/Series* [En ligne], Hors séries 2 | 2022, mis en ligne le 08 novembre 2022, consulté le 17 novembre 2022. URL : http://journals.openedition.org/tvseries/6504 ; DOI : https://doi.org/10.4000/tvseries.6504

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Les *networks* et la tentation persistante de la « jiggle television » dans les années 1980

Benjamin Campion

1 « S'il est bien une chose que nous avons tenu à leur assurer, c'est que notre série n'était pas du genre à aguicher le spectateur à coups d'images racoleuses[1] ». Ces mots sont de Gregory Hoblit, membre de l'équipe dirigeante de *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) qui s'épanche là sur ses relations souvent tendues avec les responsables du département de supervision censoriale de son diffuseur. De fait, 1981 correspond, selon le témoignage qu'en donne Todd Gitlin dans son ouvrage *Inside Prime Time*, au point de départ d'une nouvelle ère télévisuelle américaine, délestée des traditionnelles comédies frivoles (« jiggle », dont la traduction littérale désigne l'action de se trémousser, de se gausser) et des *dramas* à l'érotisme sans véritable fondement narratif (« tits and ass »). C'est aussi l'année choisie plus ou moins arbitrairement par Robert J. Thompson comme point de départ d'un « deuxième âge d'or » de la télévision américaine, ainsi qu'en atteste le sous-titre de son ouvrage souvent pris pour référence : *Television's Second Golden Age. From* Hill Street Blues *to* ER[2]. De là à y voir une corrélation, il n'y a qu'un pas.

2 Dans cet article, je mettrai à l'épreuve le postulat de Gitlin en étudiant le rapport à la nudité et au sexe de quatre séries emblématiques des années 1980, tant par leur durée que par le succès qu'elles ont obtenu : *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) et *Hunter* (NBC, 1984-1991). Toutes ces fictions sont restées dans les mémoires, bien qu'elles ne figurent pas dans le classement de la « quality TV » dressé par Thompson à partir de *Hill Street Blues* et de *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988). Elles ont en outre pour points communs de miser sur une légèreté de ton (malgré des accès de gravité) et d'évoquer, dès la lecture de leur nom, la dimension prédatrice de leur héros masculin, « tombeur » ou « chasseur » qui se frotte au « vice » équipé de son « magnum » (ou de tout autre attribut symbolique d'un état de domination sur des êtres féminins supposés plus fragiles). Selon Gitlin, le passage aux années 1980 marquerait en effet un début d'effacement du corps féminin au profit (plus

ou moins revendiqué) d'une masculinité « triomphante », à la semi-nudité jugée moins répréhensible car ne se vouant pas *de facto* à exciter le public – sous-entendu, le public masculin hétérosexuel. Faut-il y voir une prise de conscience collective se matérialisant par un refus de continuer à érotiser (voire à réifier) le corps féminin à la télévision américaine ?

3 Pour mener à bien cet exercice d'analyse filmique, j'ai choisi de me concentrer sur les génériques d'ouverture des quatre séries retenues (dans leur première version uniquement, hormis pour *The Fall Guy*, dont le générique s'est adapté au remplacement d'une actrice principale entre les saisons 1 et 2, et pour *Hunter*, dont nous verrons que les remodelages successifs témoignent d'un retour progressif à l'ordre établi). Pourquoi une telle approche ? Par commodité, d'abord : à elles seules, ces quatre séries totalisent la somme de 25 saisons et 540 épisodes. Mais aussi, parce que les génériques des productions télévisuelles de l'époque se contentaient souvent de recycler des images déjà tournées afin de nous donner un avant-goût « authentique » de la suite de l'épisode. Nous étions alors bien loin des brefs cartons d'introduction qui émergeront au début des années 2000 sous l'influence de la publicité (raccourcir le générique, c'est augmenter le temps de la narration originale), tout comme des courts-métrages conceptuels et quasi autonomes qui permettront aux chaînes du câble *premium* américain de se démarquer à la même époque[3]. Non seulement les génériques plus classiques sur lesquels je m'épancherai nous renseignent sur une hiérarchisation très marquée des rôles principaux et secondaires, mais leur montage visuel et sonore s'apparente en outre à un manifeste extrêmement signifiant d'une fiction à venir dont ils prélèvent sciemment les ingrédients les plus à même d'éveiller le désir du public d'en découvrir davantage. À la fois aguicheurs et frustrants, exhibitionnistes et lapidaires, ces montages d'une à deux minutes ont par nature quelque chose d'érotique. Reste à déterminer si cet érotisme constitue un sujet en soi, ou un simple objet de frivolité.

I. *Magnum, P.I.*, symbole de virilité sans partage

4 Un hélicoptère bariolé de jaune, de rouge et de noir qui plonge vertigineusement sur le grand bleu hawaïen ; une Ferrari rouge aérodynamique (modèle 308 GTS) qui franchit à toute allure un col aride aux couleurs ternes ; une Mercedes sagement garée qui explose subitement et disparaît sous les flammes. Les plans introductifs du générique de *Magnum, P.I.*[4] promettent de la mécanique rutilante et de l'action flamboyante sous l'égide de son héros éponyme, dont le nom est fort logiquement crédité en premier. Ce protagoniste nous apparaît d'abord torse nu en train de recharger son fidèle Colt M1911 d'un coup sec de la paume de la main, puis dans le cadre de ses fonctions de détective privé pour un célèbre auteur de romans policiers, que ce soit lors d'une traque en forêt vêtu d'un treillis et du fameux Colt, ou lors de tractations nocturnes avec un mystérieux interlocuteur dont on imagine volontiers le ton menaçant.

5 La suite du générique introduit une touche de décalage comique tout en recyclant des motifs établis dès les premiers plans (l'hélicoptère, la Ferrari, les courses-poursuites et multiples détonations), à la faveur des rôles joués par les différents acolytes du héros de la série. Qu'il s'agisse de Higgins, majordome britannique (donc psychorigide, selon une vision hollywoodienne qui confine volontiers au cliché) s'exerçant au tai chi et au jardinage entre deux tirs au canon sur Magnum, de Terry Calvin, pilote d'hélicoptère

aux bras aussi larges que le sourire qui ne quitte jamais ses lèvres, ou de Rick Wright, propriétaire de bar clownesque qui n'hésite jamais à donner un coup de main, tous trois apparaissent comme des faire-valoir comiques ayant pour but scénaristique de seconder Magnum dans ses coups d'éclat. Et si chacun d'entre eux possède une solide formation militaire (Magnum, Terry et Rick sont trois vétérans du Viêt Nam, tandis que Higgins est un ancien soldat de l'armée des Indes), c'est bien à Magnum qu'il revient de mener la danse.

6 Créée, produite, mise en musique, quasi intégralement écrite et réalisée par des hommes, *Magnum, P.I.* est une série ostensiblement masculine dont la non-parité trouve son prolongement dans le manque de « crédit » qu'accorde son générique aux femmes. La seule à y apparaître n'a pas de visage mais des fesses, rondes et affriolantes, que ne peut s'empêcher de reluquer Magnum avec gourmandise tout en affichant l'air de ne pas y toucher (figure 1). La jeune femme qu'il vient tout juste de secourir est en effet immergée dans l'eau, les seules parties charnelles émergentes de son corps étant son fessier mis en valeur par un bikini léger, et sa paire de jambes graciles qui opèrent un mouvement de battement tout sauf fonctionnel (puisque Magnum la tient dans les bras). L'éclairage et le positionnement de ses fesses (juste sous le visage de Magnum) achèvent d'en faire un puissant point focal auquel ne pourront échapper les spectateurs appelés à mieux connaître les circonstances de ce sauvetage. Dès ses premiers instants, *Magnum, P.I.* mise donc sans ambages sur le « ass » prétendument délaissé par les séries américaines des années 1980, selon les dires de Todd Gitlin.

Fig. 1 : Thomas Magnum tient dans les bras une nageuse à tuba qui bat des jambes dans le vide

II. *The Fall Guy* et sa drôle de dame

7 Le générique de la deuxième saison de *The Fall Guy*[5] n'est pas tout à fait la première version utilisée par la série, puisqu'il reprend un certain nombre de plans du générique de la saison 1 tout en signalant le remplacement de l'actrice Jo Ann Pflug par Markie Post (dans un nouveau rôle, à savoir celui de Terri Shannon). Cet ajustement ne modifie cependant en rien la dynamique globale de ce montage échevelé, qui recourt fort classiquement à des images déjà tournées pour donner le ton de la série tout en introduisant les membres principaux de la distribution (deux hommes, deux femmes).

8 Comme dans le générique de *Magnum, P.I.*, l'accent est d'emblée mis sur la mécanique tape-à-l'œil (à commencer par celle du pick-up GMC à toute épreuve dont ne se sépare jamais le héros qui « tombe à pic » dans la version française du titre), les explosions spectaculaires et les cascades à couper le souffle dont sera parsemée l'action de la série entre deux scènes de dialogue. Et là encore, chaque fois que ces morceaux de bravoure ont un visage, c'est celui d'un homme : Colt Seavers (Lee Majors), cascadeur d'Hollywood qui arrondit ses fins de mois en jouant les chasseurs de primes aux quatre coins de Los Angeles, et son jeune cousin Howard Munson (Douglas Barr), cascadeur en herbe dont il assure la post-formation en conditions réelles. L'ironie de l'histoire est que la troisième larronne de la bande, Jody Banks (Heather Thomas), exerce elle-même l'activité de cascadeuse ; mais, contrairement aux trois vétérans du Viêt Nam qui, dans *Magnum, P.I.*, prenaient tous part à l'action dès le générique de la série, Jody se voit quant à elle réduite au rôle de belle plante appelée à laisser entrevoir à sa proie l'éventualité d'autres types de cascades…

9 Jody et Terri n'ont chacune droit qu'à un seul et unique plan, tout le reste du montage étant dévolu aux cavalcades de Colt, seul ou accompagné de son « Kid » Howard. Les rôles qui sont assignés aux deux femmes sont toutefois clairement répartis et identifiables en un clin d'œil : à l'élégance vestimentaire de Terri (la « maman » qui alimente régulièrement Colt en nouveaux contrats, figure 2) s'oppose la nudité quasi intégrale de Jody (la « putain » qui ne devra pas hésiter à jouer de sa longue crinière blonde, de sa taille de guêpe et de ses jambes élancées pour parvenir à ses fins, figure 3).

Fig. 2 : Markie Post créditée au générique de *The Fall Guy* dans le rôle de Terri Shannon

Fig. 3 : Heather Thomas créditée au générique de *The Fall Guy* dans le rôle de Jody Banks

10 Bien que le corps de Jody n'apparaisse pas nu *stricto sensu* à l'écran, son dévoilement ostentatoire ne manque pas d'évoquer le magnétisme sensoriel d'un strip-tease minutieusement préparé : en repoussant les portes battantes en acajou qui la

dissimulent de pied en bouche, la cascadeuse donne en effet à voir une peau pâle et harmonieuse aux courbes flatteuses mises en valeur par un bikini seyant dont la teinte bleu clair attire instantanément le regard. Encadré par les portes battantes qui tracent deux lignes parallèles à sa silhouette longiligne, le corps de la jeune femme apparaît alors comme un (tout sauf obscur) objet du désir, en plein centre du cadre, avec cette touche finale qui consiste à mettre le spectateur à l'aise : elle se déhanche prestement et affiche un sourire radieux synonyme de consentement. Si l'on ajoute à cette « sexposition[6] » flagrante le bref intermède comique au cours duquel Colt suit du regard – jusqu'à manquer d'en avaler son cigare – l'arrière-train d'une adversaire de poker qui s'éloigne de la table (figure 4), voilà que *The Fall Guy* se met à racoler comme *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981) à ses plus belles heures. À croire que les temps ne changent pas autant que les livres d'histoire télévisuelle voudraient nous le faire croire.

Fig. 4 : Lee Majors se retourne sur une adversaire de poker dans le générique de *The Fall Guy*

III. *Miami Vice* joint le geste filmique à la nudité

11 Contrairement aux deux génériques précédents, celui de *Miami Vice*[7] ne recycle pas d'images déjà tournées pour la série elle-même. Il s'agit en lieu et place de plans originaux (que l'on peut qualifier de documentaires) filmés dans les zones les plus chatoyantes et les plus opulentes de Miami, comme une manière de planter le décor avant d'y inscrire les protagonistes et la narration de l'épisode à venir. En rupture avec les us télévisuels des années 1980, la plastique atypique et innovante (pour le petit écran américain) de ce générique accentue l'impression de réel qui s'en dégage, comme s'il ne s'agissait pas tant de fabriquer que de *prélever* la sensualité qui transpire des points chauds de la ville.

12 On aurait pu s'attendre à ce que les procédés de réification des femmes précédemment mis en exergue soient supplantés par cette approche esthétique plus naturaliste du décor floridien, dont l'objectif aurait consisté à capter des corps (partiellement) nus comme autant d'éléments de réel ne visant pas à faire se « trémousser » ou se « gausser » les spectateurs. C'est en cela que le geste filmique (et l'intentionnalité qu'il porte en lui) s'avère en toutes circonstances prépondérant : la nudité féminine ne se révèle en effet pas réifiante *per se*, mais parce qu'elle est exposée dans cette optique. Faire l'économie de son analyse s'apparente par conséquent à la voie toute tracée vers les erreurs d'interprétation.

13 Le premier plan signalant une présence humaine dans ce générique montre une véliplanchiste d'une vingtaine d'années fendant les flots de sa planche effilée, portée par une voile gonflée par le vent et arborant fièrement un dégradé de bandes allant du rouge foncé au jaune pale. Filmée à distance, la jeune femme nous laisse subrepticement apercevoir son buste couvert d'un maillot en V lorsqu'elle se cambre et plonge sa chevelure brune dans l'eau (figure 5).

Fig. 5 : Une véliplanchiste se cambre acrobatiquement dans le générique de *Miami Vice*

14 Plus explicite dans son intention d'exposer le corps féminin à des fins polissonnes, le plan suivant nous montre une danseuse de carnaval souriante fendant la foule (en sens inverse de la véliplanchiste), suivie de près par un officier en lunettes noires. Panotant de gauche à droite sans jamais nous montrer en entier le visage de la demoiselle, la caméra se concentre exclusivement sur ses seins volumineux, qui rebondissent à chacun de ses pas, dans un haut de costume qui s'apparente à un soutien-gorge renforcé au décolleté plongeant (figure 6).

Fig. 6 : Une danseuse de carnaval fend la foule dans le générique de *Miami Vice*

15 Entre deux courses de chevaux, de lévriers et de bateaux, vient s'immiscer un troisième plan s'inscrivant dans la continuité de ceux que je viens de décrire : on y voit deux jeunes femmes souriantes aux cheveux longs et aux formes avantageuses, seulement vêtues d'un bikini mettant leurs courbes en valeur, sortir d'un hôtel pour marcher d'un pas léger dans la rue ensoleillée. Là encore, le visage des deux hédonistes ne semble pas constituer la priorité de la caméra, qui s'en désintéresse rapidement pour se focaliser sur leur chute de reins et leur fessier qu'elle accompagne d'un suggestif panoramique de haut en bas (figure 7).

Fig. 7 : Deux jeunes femmes en bikini sortent d'un hôtel dans le générique de *Miami Vice*

16 Par essence, ces deux mouvements de caméra contredisent le souci de « neutralité » auquel prétend le générique de *Miami Vice* en saisissant des instantanés documentaires du quotidien floridien – quand bien même ceux-ci se concentrent ouvertement sur des clichés de carte postale en accord avec les teintes pastel du logo de la série. Car, à la sélection et à l'organisation des images se superpose une gymnastique filmique optant

sans détour pour une approche « consommatrice » et canonique des femmes, sans contrepoints de mensurations, d'âges ou de genres. La fiction se trouve dès lors à distance du lieu de dissensus auquel l'assimile Jacques Rancière dans un élan idéaliste :

> La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification[8].

17 Ici, la forme d'énonciation confond en pleine conscience le visible et sa signification, afin d'entretenir un consensus rassurant à même d'attirer et de conserver un public télévisuel dont la masse constitue inéluctablement, auprès du diffuseur (le *network* NBC), un critère de survie.

IV. *Hunter*, ou le réflexe de la frivolité

1) Un postulat initial non connoté

18 Le générique de la saison inaugurale de *Hunter*[9] introduit une certaine rupture vis-à-vis des exemples étudiés précédemment. Bien que Rick Hunter soit clairement présenté comme le héros de la série (non seulement elle porte son nom, mais son interprète est le premier acteur à apparaître à l'écran et à être crédité), sa partenaire à la Criminelle de Los Angeles, Dee Dee McCall, a droit à un temps de présence équivalent au montage, ainsi qu'à des interventions musclées n'ayant rien à envier à celles du rôle-titre. Signe de cette parité revendiquée, plusieurs plans montrent Rick et Dee Dee effectuer conjointement le même geste : montrer sa carte d'inspecteur de police, tourner un regard surpris vers un suspect qui s'enfuit, viser ce dernier en tenant son pistolet à deux mains (figure 8).

Fig. 8 : Rick Hunter et Dee Dee McCall pointent simultanément leur arme sur un suspect dans le générique de la saison 1 de *Hunter*

19 Même les images potentiellement équivoques sont contrebalancées par une quête manifeste d'équilibre : quand Rick surprend Dee Dee dans sa baignoire (en croyant avoir affaire à un suspect), cette dernière n'affiche nullement la nudité de son corps, dissimulé par la mousse et par la pénombre dans laquelle est plongée la salle de bains. Elle oppose en outre à son partenaire à la gâchette facile le même geste, qui consiste à mettre l'autre en joue. Et quand Dee Dee use de ses charmes et d'une tenue aguicheuse de prostituée pour amadouer sa proie, c'est pour envoyer valser son arme d'un coup de pied dans l'avant-bras en fin de générique. Bref, aucun signe apparent de réification féminine destinée à ferrer un public dominant mâle et hétérosexuel ne ressort du générique initial de *Hunter*.

2) Retour à un hédonisme genré

20 La donne change toutefois considérablement à partir de la troisième et, surtout, de la quatrième saison. En butte à des audiences insuffisantes, la série s'éloigne des bas-fonds de Los Angeles pour explorer des quartiers plus reluisants de la ville (quoique tout aussi infestés par le trafic de drogue et la criminalité). Peu à peu, l'atmosphère dans laquelle nous immerge *Hunter* s'éclaircit, préfigurant l'ère « blue sky[10] » qui fera les beaux jours de la chaîne câblée USA Network entre 2005 et 2016. L'humour, la frivolité et la romance gagnent peu à peu du terrain, avec leur lot de répercussions sur le traitement des rapports genrés de séduction et de domination au cœur de la série.

21 Dans le générique de la troisième saison de *Hunter*[11], les deals de poudre blanche s'effectuent désormais à quelques mètres d'enfants en culottes courtes qui jouent innocemment au ballon à l'air libre. La prostituée en tenue moulante n'est plus une inspectrice en sous-main capable de se défendre à coups de pied, mais un cadavre qui gît lugubrement au sol face contre terre. Cependant, les palmiers peinent à barrer le

passage aux rayons de soleil californiens ; les bolides de la police continuent de survoler le macadam brûlant des voies périphériques ; quant à notre duo d'inspecteurs intrépides, il n'a de cesse de se mettre en danger pour faire régner la loi, épisode après épisode.

22 Dee Dee se retrouve toutefois plus souvent dans la position de celle qui doit être secourue que son partenaire, comme en attestent ces brefs plans nocturnes où Rick la réceptionne dans ses bras après un lâcher prise de plusieurs mètres de haut. Dans le même ordre d'idées, Dee Dee apparaît à plusieurs reprises extrêmement apprêtée, sans que l'on ne sache plus vraiment s'il s'agit d'une couverture ou d'une volonté intégrée de plaire. La série glisse ainsi à pas feutrés d'un rapport paritaire entre ses deux protagonistes à la réaffirmation d'un charme féminin « de rigueur ».

23 Cependant, quand Rick offre son torse nu au regard (voire plus) de sa partenaire, celle-ci lui serre les joues de la main droite comme pour lui intimer de cesser de « faire l'enfant » (figure 9). À l'inverse des corps féminins (souvent anonymes) exposés par les génériques précédents, celui de Rick ne s'apparente nullement à une terre de conquête sexuelle pour la gent féminine que représente ici Dee Dee. Le geste infantilisant de cette dernière tend plutôt à déviriliser Hunter et à le placer sous l'autorité d'une « mère » tenant son fils adolescent à l'œil. Fred Dryer (l'interprète de Hunter) a beau avoir dix ans de plus que Stepfanie Kramer (Dee Dee), c'est à lui que revient d'incarner la fougue et le désir désordonné de la jeunesse, par opposition à la sagesse et à la maturité attribuées à sa partenaire professionnelle. Suivant la dichotomie ancestrale entre la « maman » et la « putain », Dee Dee se met à tenir un rôle de vigie qui va s'affirmer dans la saison suivante, où la route de Hunter sera régulièrement amenée à croiser celle de jeunes femmes désirables.

Fig. 9 : Dee Dee McCall serre la « bouille » de son partenaire dans le générique de la saison 3 de *Hunter*

3) Nouvelle répartition des rôles

24 Le générique de la quatrième saison de *Hunter*[12] accentue le basculement de la série vers une formule policière plus conventionnelle, dans laquelle l'inspecteur (au masculin) mène l'enquête assisté de sa lieutenante, clairement reléguée au second plan de la hiérarchie narrative. Au-delà du nombre et de la durée des plans dans lesquels apparaissent l'un et l'autre à l'écran (dix pour lui dont huit de plus de 2 secondes, six pour elle dont un seul de plus de 2 secondes), le plan conclusif de ce générique s'avère significatif de la nouvelle répartition des rôles entre Rick et Dee Dee : en l'absence de sa partenaire, le premier domine seul la Cité des Anges qu'il contemple les bras croisés, visiblement sûr de sa force et du rôle qu'il a à y jouer dans le maintien de l'ordre et le respect de la loi.

25 Surtout, viennent s'immiscer dans cette nouvelle mouture du générique des ingrédients qui en avaient été écartés jusque-là. D'une part, le charme ravageur d'une starlette portant lunettes noires et cheveux blonds peroxydés agit sur Rick quand elle le bouscule inopinément, avant de lui adresser un sourire enjôleur qui le laisse pantois (Dee Dee n'a alors plus qu'à jouer les utilités en moquant la facilité avec laquelle son partenaire se laisse littéralement *charmer*, figures 10 et 11).

Fig. 10 : Rick Hunter tombe sous le charme d'une starlette blonde portant des lunettes noires dans le générique de la saison 4 de *Hunter*

Fig. 11 : Dee Dee McCall tente de sortir son partenaire de sa soudaine hébétude

26 D'autre part, le sex-appeal d'une jeune femme en bikini et patins à roulettes noirs éclate quand elle entre dans le champ en donnant l'impression de chevaucher la caméra, avant de livrer à celle-ci l'onctuosité de ses mouvements et la tonicité de son fessier (figure 12). Filmée en légère contre-plongée le long d'un sentier ensoleillé bordé de palmiers, cette apparition évoque les audaces scénographiques de Busby Berkeley qui n'hésitait pas à insérer des *leg shots* aguicheurs dans des comédies musicales des années 1930 et 1940 (figure 13).

Fig. 12 : Une jeune femme en bikini et patins à roulettes est filmée de dos en contre-plongée dans le générique de la saison 4 de *Hunter*

Fig. 13 : Un *leg shot* chorégraphié par Busby Berkeley dans la comédie musicale *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933)

27 Dans le premier cas énoncé, l'absence de réaction de Rick face à la main qu'agite moqueusement Dee Dee devant son visage illustre l'idée évoquée par Richard Dyer d'une séparation entre le pénis (et par extension, la sexualité masculine) et l'homme :

« Le pénis mène sa propre vie, il dirige l'homme presque malgré lui. [...] C'est un objet qu'il ne contrôle pas complètement[13]. » Dans le second cas, l'apparition au (tout) premier plan d'une nudité certes partielle mais focalisante perpétue l'imposition du « male gaze[14] » théorisé par Laura Mulvey au sujet du cinéma classique hollywoodien – même si une femme peut également tout à fait éprouver du plaisir sexuel à contempler de telles images, ce qui limite quelque peu la portée d'une telle approche. Après des débuts axés sur la noirceur des enquêtes policières et sur l'impartialité du traitement narratif des deux inspecteurs, le réflexe qui consiste à tirer de nouveau les ficelles du « jiggle » et du « tits and ass » semble donc s'imposer également à *Hunter*, alors même que la décennie touche à sa fin et que la télévision américaine s'apprête à entrer dans une nouvelle ère : celle d'un « troisième âge d'or[15] » dont Marjolaine Boutet note à juste titre qu'il n'est pas né dans les années 2000, mais en réalité dès le début de la décennie précédente.

Conclusion

28 Hors études spécialisées, porter toute son attention sur des génériques de séries télévisées a forcément ses limites : il n'est en effet pas rare que le contenu de la série infirme le « programme » annoncé par son générique. Dans le cas de *Magnum, P.I.*, par exemple, le héros se révèle finalement beaucoup moins intéressé par les femmes que par ses relations avec les hommes (son look est d'ailleurs celui d'un homme gay *bear*). Il manque en outre à cet article l'analyse d'un corpus plus étendu et plus varié, que ce soit en genres télévisuels, en durées d'épisodes ou en cotes de popularité. J'aurais pu prendre en considération bien d'autres types de productions sérielles s'inscrivant potentiellement en faux contre l'idée d'une propagation dans la décennie 1980 de la légèreté et de l'inconséquence de la télévision américaine des années 1970. Cela m'aurait peut-être permis d'attester la ligne de séparation tracée par Todd Gitlin entre ces deux périodes, avec *Charlie's Angels* comme pivot et symbole des derniers feux du « jiggle » et du « tits and ass » emblématiques des *seventies* (la série d'ABC a pris fin en 1981).

29 On peut cependant juger tout aussi réductrice une telle dichotomie, en ce qu'elle témoigne d'une volonté exacerbée de révéler une autre face de la télévision américaine de *network* : celle d'un « deuxième âge d'or », qu'entérinera Robert J. Thompson en 1996 à partir de quelques morceaux choisis tels que *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) et *China Beach* (ABC, 1988-1991). Il convient en effet de ne pas oblitérer la production la plus populaire (toutes les séries abordées ici comptent au moins cinq saisons et cent épisodes) et la plus symptomatique de certains réflexes pavloviens. Si une nudité peu motivée, des rapports de séduction unilatéraux et des allusions graveleuses (à l'image du haussement de sourcils que nous adresse Thomas Magnum à la fin du générique de sa série) avaient déjà amplement fait recette dans les années 1970, ce sera toujours le cas dans les décennies suivantes. Toutefois, les séries modernes possèdent un recul historique, un contexte politique, des moyens techniques et une conscience métafilmique qui leur offrent la possibilité de dépasser certain recours purement fonctionnel à la nudité et au sexe pour en faire des sujets d'étude à part entière. C'est un signe supplémentaire de leur constante évolution, qui appelle de nouveaux travaux de recherche adoptant une perspective diachronique.

BIBLIOGRAPHIE

BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, éd. Sarah Sepulchre, 2e édition, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 2017 [2011], p. 11-47.

DYER Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations*, Londres, Routledge, 1993.

GITLIN Todd, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994 [1983].

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

SAN FILIPPO Maria, « 'Art Porn Provocauteurs': Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham », in *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity and Gendered Performance in Contemporary Television*, éd. Meredith Nash et Imelda Whelehan, Londres/New York, I.B.Tauris, 2004.

THOMPSON Robert J., *Television's Second Golden Age. From* Hill Street Blues *to* ER, New York, Syracuse University Press, coll. « The Television Series », 1997.

VERAT Éric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2012.

NOTES

1. « The one thing that we've been able to make abundantly clear to them is that we're not a tits and ass show » (Gregory Hoblit cité par Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994 [1983], p. 299).
2. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From* Hill Street Blues *to* ER, New York, Syracuse University Press, coll. « The Television Series », 1997.
3. Éric Vérat, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2012, p. 56-58.
4. En ligne : https://youtu.be/xIaXl7SqkBw.
5. En ligne : https://youtu.be/dj9ev40C30M.
6. Maria San Filippo, « 'Art Porn Provocauteurs': Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham », in *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity and Gendered Performance in Contemporary Television*, éd. Meredith Nash et Imelda Whelehan, Londres/New York, I.B. Tauris, 2004, p. 170.
7. En ligne : https://youtu.be/dEjXPY9j0x8.
8. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 72.
9. En ligne : https://youtu.be/Cc-Ccs9WNBM.
10. Cynthia Littleton, « USA Network Revamps Brand Image, Tagline for 'Mr. Robot' Era (EXCLUSIVE) », *Variety*, 14 avril 2016, consulté le 27 juillet 2021 : https://variety.com/2016/tv/news/mr-robot-usa-network-brand-tagline-refresh-1201752745.
11. En ligne : https://youtu.be/hg-iPyaqeoM.
12. En ligne : https://youtu.be/SFDElJimWFk.

13. « The penis is seen to have a life of its own, leading the man on almost despite himself. [...] It is an object over which he does not have full control » (Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representations*, Londres, Routledge, 1993, p. 113).
14. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18.
15. Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, éd. Sarah Sepulchre, 2e édition, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 2017 [2011], p. 17.

RÉSUMÉS

Selon Todd Gitlin, 1981 serait le point de départ d'une nouvelle ère télévisuelle américaine, délestée des traditionnelles comédies frivoles et des *dramas* à l'érotisme sans véritable fondement narratif. Le présent article vise à mettre à l'épreuve ce postulat en étudiant le rapport à la nudité et au sexe de quatre séries emblématiques des années 1980 : *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) et *Hunter* (NBC, 1984-1991). Il s'agira également de discuter une hypothèse de Gitlin selon laquelle le passage aux années 1980 marquerait un début d'effacement du corps féminin au profit (plus ou moins revendiqué) d'une masculinité « triomphante », à la semi-nudité jugée *de facto* moins répréhensible. Faut-il y voir une prise de conscience collective se matérialisant par un refus de continuer à érotiser (voire à réifier) le corps féminin à la télévision américaine ?

According to Todd Gitlin, 1981 would be the starting point of a new American television era, one free of traditional, frivolous comedies and dramas with no real narrative basis. This article aims to test this assumption by studying the treatment of nudity and sex by four emblematic series of the 1980s: *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) and *Hunter* (NBC, 1984-1991). Another one of Gitlin's hypotheses will also be discussed: the claim that the early 1980s would mark the beginning of an erasure of the female body to the (more or less explicit) benefit of a "triumphant" masculinity, with male semi-nudity being considered *de facto* less reprehensible. Should we see in this some kind of collective awareness that materialized through a refusal to keep eroticizing (or even reifying) the female body on American television?

INDEX

Keywords : jiggle, tits, ass, sex, networks, 1980s, second golden age, Miami Vice, Magnum P.I., Fall Guy (The)
Mots-clés : jiggle, networks, années 1980, deuxième âge d'or, sexe, Homme qui tombe à pic (L'), Magnum, Deux flics à Miami

AUTEUR

BENJAMIN CAMPION

Benjamin Campion est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles. Il enseigne le cinéma à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. En 2021, il a soutenu une thèse sur la nudité frontale et le sexe explicite dans les séries télévisées de HBO. Il est l'auteur des ouvrages *Le Concept HBO* et *HBO et le porno*, parus aux Presses universitaires François-Rabelais en 2018 et 2022. Il est également membre du groupe universitaire GUEST-Occitanie.

Benjamin Campion holds a PhD in film and audiovisual studies. He teaches cinema at the Paul-Valéry Montpellier 3 University. In 2021, he defended a thesis on frontal nudity and explicit sex in HBO television series. He is the author of books entitled *Le Concept HBO* and *HBO et le porno*, published by the François-Rabelais University Press in 2018 and 2022. He is also a member of the academic group GUEST-Occitanie.