



**HAL**  
open science

## Amicalement vôtre... : le générique d'une (de deux) vie(s)

Emmanuel Le Vagueresse

### ► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Amicalement vôtre... : le générique d'une (de deux) vie(s). Hubier, Sébastien; Le Vagueresse, Emmanuel. Séries tv génériques, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.187-220, 2020, 978-2-37496-109-5. hal-02946706

HAL Id: hal-02946706

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02946706v1>

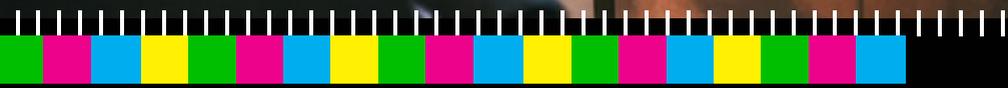
Submitted on 23 Sep 2020

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



# *Séries TV génériques*

sous la direction de Sébastien Hubier  
et Emmanuel Le Vagueresse

**l'épure**  
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE RIENS

Document extrait de *Séries tv génériques*  
sous la direction de Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse

Ouvrage publié avec le concours du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée, EA 4299) et du CRIMEL (Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires, EA 3311), Université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture : *Al Pacino judge you*, Simone Daino – unsplash.com  
Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN papier : 978-2-37496-109-5

ISBN ebook : 978-2-37496-116-3

## **ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2020**

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

[www.univ-reims.fr/epure](http://www.univ-reims.fr/epure)

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman / 94 220 Charenton-le-Pont

[www.lcdpu.fr/editeurs/reims](http://www.lcdpu.fr/editeurs/reims)

Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / pas de modification 4.0 international.





## **Amicalement vôtre... : le générique d'une (de deux) vie(s)**

**[Ce] goût immodéré pour la bande-annonce [au cinéma] me  
vient en droite ligne de ma fréquentation d'Amicalement vôtre...**

**Ou, pour être plus précis, de mes premiers contacts  
avec l'extraordinaire générique de la série<sup>1</sup>**

« Le générique est un identifiant sériel qui annonce en début de chaque épisode : “Bienvenue dans la série” », écrit Muriel Doumergue<sup>2</sup>. **Amicalement vôtre...**, en anglais

1. Finet, Nicolas, « Biographies express », in Denize, Véronique et Martinet, Éric, *Amicalement vôtre*, Paris, Huitième art, 1992, p. 28. Avec l'ouvrage de Denis Liardet que nous citerons plus loin, il s'agit de l'ouvrage de référence sur la série, à quoi nous ajouterons le récent documentaire de télévision intitulé *Amicalement vôtre. Hollywood au service de sa majesté* de Jacinto Carvalho et Johan Chiaramonte (2017), où l'on retrouve le spécialiste Alain Carrazé parmi les intervenants.
2. Doumergue, Muriel, *Série et remémoration dans Les Soprano : Étude d'une esthétique de la répétition*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2011, cité dans Vérat, Éric, *Génériques ! Les Séries américaines décryptées*, Lyon, Les Moutons électriques, « Bibliothèque des miroirs », 2012, p. 19. Dans cet ouvrage clé, le seul, à notre connaissance, à être consacré aux génériques de séries – états-uniennes, certes, mais bon nombre des analyses faites sont valables pour les autres aires géographiques –, l'auteur cite *Amicalement vôtre...*, avec *Les Sentinelles de l'air (Thunderbirds, 1965-1966)* comme pouvant « [...] concourir au titre de “générique idéal”, [...] toutes deux ressortissantes britanniques bien représentatives de la “brit touch” des années 1960/1970 [...] [avec] des génériques qui les singularisent et leur donnent une personnalité propre » (p. 100). Depuis la présentation de la communication sur laquelle se base cet article, on citera néanmoins la publication de l'ouvrage d'Olivier Fallaix et Rui Pascoal,

**The Persuaders!**, est une série britannique de 1971 que l'on peut qualifier sans excès de « culte » et qui souhaite ainsi la bienvenue à

---

*La Belle Histoire des génériques télé. De Goldorak à Pokémon*, Paris, Ynnis, 2019, mais qui, comme son titre ne l'indique pas tout à fait, ne s'occupe presque que de dessins animés, très souvent destinés au jeune public, et dans leur immense majorité d'origine japonaise.

3. Un générique, c'est aussi, et avant tout, un titre. On ignore qui a eu l'idée de génie de rebaptiser *The Persuaders!* (au départ *The Friendly Persuaders*, mais titre jugé alors trop proche de celui du film *Friendly Persuasion*, en français *La Loi du Seigneur*, de William Wyler, en 1956) de l'expression *Amicalement vôtre...* – avec les points de suspension, souvent oubliés –, mais il(s) ou elle(s) est ou sont responsable(s) d'une trouvaille qui rend l'usage de cette expression impossible au quotidien, sauf à être perçue comme un clin d'œil à la série. En anglais, elle est plus ambiguë, jouant sur le sens argotique du substantif « persuader », « flingue » – des flingues pourtant guère utilisés dans série par nos héros –, mais aussi sur le fait que le duo est certes un duo persuasif pour redresser des torts, mais qu'il a, à l'origine, lui aussi été « persuadé » pour prendre les rênes de ces traques de malfaîtres, comme on le verra. Disons aussi que, si le titre original s'inscrit dans une lignée « descriptive » et « nominative » de personne(s), où l'on trouve aussi bien *The Untouchables* (en français *Les Incorruptibles*, 1959–1963), *The Avengers* (*Chapeau melon & bottes de cuir*, 1961–1969), *The Fugitive* (*Le Fugitif*, 1963–1967), *The Munsters* (*Les Monstres*, 1964–1966), *The Man from U.N.C.L.E.* (*Des agents très spéciaux*, 1964–1968), *The Prisoner* (*Le Prisonnier*, 1967–1968), *The Invaders* (*Les Envahisseurs*, 1967–1968) ou encore *The Six Million Dollar Man* (*L'Homme qui valait trois milliards*, 1974–1978), celui donné en français a donné l'idée aux « adaptateurs » de films ou séries dans notre pays de capitaliser sur la sympathie enveloppant la susdite expression en donnant à plusieurs longs-métrages des années 70 et 80 des titres qui rappelaient la formule de politesse identifiant la série. Par exemple, *Dangereusement vôtre*, titre français du film des *James Bond A View to a Kill* (John Glen, 1985), avec Roger Moore, ou *Amoureusement vôtre*, titre français de la série *Loving* (1983–1995), tandis que les séries françaises ne sont pas en reste, toutes décennies considérées, depuis le titre de l'épisode des *Brigades du Tigre* (1974–1983) intitulé « Cordialement vôtre », en 1978, à celui de l'épisode de *Mongeville* (2013–...) intitulé « Amicalement meurtre » en 2016, en passant par celui de l'épisode des *Gromelot et les Dupinsson* (1995) intitulé « Amygalement vôtre ». Donnons pour terminer quelques titres étrangers de notre série, qui montrent que le titre français est bien unique et original, même si certains pays ont pu, parfois, faire montre aussi d'une certaine inventivité. Passons sur l'idée de « persuadeurs » originale, qu'il n'y a guère que l'Espagne (*Los persuasores!*) et le Portugal (*Os persuasores*) à avoir retenu, de manière très (trop ?) littérale. En revanche, on a le curieux et triste *De uheldige helte* [Les Héros malheureux] (Danemark), le plus programmatique *Veijareita ja pyhimyksiä* [Coquins et Saints] (Finlande), le précautionneux *Attenti a quei due* [Attention à ces deux-là] (Italie), le plus « culotté » *Dos tipos audaces* [Deux types audacieux] (Mexique, Venezuela), le sobre *Partnerzy* [Partenaires] (Pologne), le plus euphonique – mais inexact, car aucun des deux héros n'est snob, i.e. « sine nobilitate », sans noblesse, surtout pas Lord Sinclair, mais le nouveau riche Wilde non plus – *Snobbar som jobbar* [Des snobs au travail] (Suède) ou le *laid back Kaygısızlar* [Insouciant] (Turquie).

ses téléspectateurs d'une façon mémorable. Le grand concepteur de génériques qu'est Saul Bass – certes pour le cinéma, mais incontournable, selon nous, dans toute réflexion sur les génériques – parle, quant à lui, de la « période de décompression<sup>4</sup> » que constitue le générique, sans doute, ajouterions-nous, comme un « palier » de décompression avant de rentrer dans le cœur palpitant de la *fabula* narrée.

Les – seulement – 24 épisodes d'une unique saison, multidiffusée, de la série créée par ITC qui nous occupe ici, et dont on a l'impression qu'ils sont bien plus nombreux<sup>5</sup>, ont marqué à jamais des générations de jeunes Européens, particulièrement de jeunes Français, et encore plus spécifiquement les quadra, quinquas, voire... sexagénaires, le temps passant plus vite que l'on ne croit. On sait que la série plut

- 
4. Cité dans Vérat, É., *op. cit.*, p. 39. Saul Bass, graphiste américain, actif dès les années 50, a signé, par exemple, les génériques célèbres des films suivants, dans les années 60 : *Psychose* (*Psycho*, 1960) d'Alfred Hitchcock ou *Spartacus* de Stanley Kubrick, la même année, mais encore *West Side Story* (1961) de Jerome Robbins et Robert Wise. Il a aussi conçu des affiches de films tout aussi marquantes et novatrices. Bien entendu, le générique d'une série, par rapport à celui d'un film, « [...] se distingue néanmoins par sa fonction de fidélisation – à chaque épisode, il marque certes le plaisir et la découverte, mais aussi la joie des retrouvailles, associant désir de la répétition et de la différence », selon Hudelet, Ariane, citée dans Vérat, É., *op. cit.*, p. 35, à compléter avec la note suivante de Vérat lui-même : « Son architecture [celle du générique de série] doit tenir compte du caractère répétitif de l'opération » (p. 88), même si : « Personne ne peut rentrer deux fois dans le même livre [ici la même série] », pour détourner l'écrivain bulgare Guéorgui Gospodinov dans ses récits de *L'Alphabet des femmes* (*I drugi istorii*, 2001) (éd. française Paris, Arléa, 2003, p. 65). Précisons enfin que, bien que nous ne parlions pas ici de génériques de films et que la bibliographie sur ce sujet soit connue et bien plus fournie que celle sur les génériques de séries, on souhaite renvoyer à l'excellent ouvrage, accompagné d'un DVD, de Gemma Solana et Antonio Boneu : *Uncredited: diseño gráfico y títulos de crédito*, Barcelone, Index, 2007 (il existe une version en anglais : *Uncredited: Graphic Design & Opening Titles in Movies*, Berkeley/Hambourg, Gingko, 2013).
5. Mais qui dit peu d'épisodes dit aussi efficacité et concision, cette même école de la concision, « du *Less is More* », que l'on peut appliquer à un générique réussi comme celui-ci : « C'est de l'exigence et de la contrainte du format que sont nés les génériques les plus efficaces et tendant vers l'idéal » (Vérat, É., *op. cit.*, p. 101), l'inventivité d'un générique comme celui d'*Amicalement vôtre...* naissant de la contrainte de temps et d'un certain nombre d'éléments devant apparaître légalement, libérant paradoxalement – comme, au choix, dans les sonnets si normés formellement, les écrits sous l'œil de la censure, mais encore les miniatures médiévales ou même les lipogrammes chers aux exercices de l'Oulipo – cette *inventivité* que nous mentionnions il y a quelques lignes.

davantage en France qu'en Grande-Bretagne, notamment grâce à un doublage réussi, drôle et parfois assez libre<sup>6</sup>. Si la vulgate en fait un échec de l'autre côté de la Manche, c'est tout à fait inexact : l'arrêt de la série au bout d'une seule saison est essentiellement dû à son insuccès, flagrant celui-ci, aux États-Unis, pays qui décidait alors – et bien souvent encore – du destin des séries télévisées.

Nous avons étudié ailleurs certains aspects de cette série, comme la présence de clichés sur certains pays – en l'occurrence, plus précisément, sur l'Espagne – ou les différents doublages – en l'occurrence, français et anglais<sup>7</sup> –, car **Amicalement vôtre...**, comme à beaucoup d'autres téléspectateurs de notre pays, nous tient particulièrement à cœur. Sur le Net et dans maints articles concernant les séries des années 60-70-80, des blogueurs ou des spécialistes, quand ce ne sont pas les mêmes, disent à la fois leur jubilation enfantine ou adolescente à retrouver ce que l'on n'appelait pas encore la *bromance* des deux protagonistes, Danny Wilde (incarné par l'acteur états-unien Tony Curtis, 1925–2010), l'Américain nouveau riche issu des bas quartiers de New York, et Lord Brett Sinclair (incarné par l'acteur britannique Roger Moore, 1927–2017), l'Anglais de noble souche, et leur nostalgie à revoir aujourd'hui les aventures du duo, comme l'auteur de ces lignes. Nous découvrîmes la série, personnellement, à l'âge de huit ans et elle nous marqua beaucoup, déjà par son générique.

Parfois, les témoignages évoquent la joie de jouer, chez les garçons, à Danny et Brett avec leur meilleur copain d'alors, ce qui nous arriva aussi, lors de l'une des multiples rediffusions de la première moitié des années 80, où nous étions alors adolescent : nous étions toujours le Lord, dans cette campagne lot-et-garonnaise où notre

- 
6. Voir le premier des deux articles que nous avons écrit sur la série, « *Amicalement vôtre... ou les surprises du doublage* », publié in Denat, Céline et Wotling, Patrick (dir.), *Transferts linguistiques, hybridations culturelles*, Reims, Épure, « Langage et Pensée » n° 6, p. 229-249 (hal-01809498).
  7. Voir, sur les clichés, le second des deux articles écrits par nous, « Une vision de l'Espagne à la fin du franquisme dans *Amicalement vôtre...* (1971) : corrida, flamenco et autres clichés », publié in Hubier, Sébastien et Le Vagueresse, Emmanuel (dir.), *Séries télé : Saison un*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère, « Pop-en-stock » *Essais* n° 2, 2014, p. 237-281, et, sur les doublages, cf. référence dans la note précédente.

meilleur ami, Gilles, était issu d'un milieu paysan : c'était donc lui Danny, bien évidemment<sup>8</sup>, et nous jouions parfois à récréer des dialogues dans le cours de l'épisode, on le sait, déjà quelque peu modifiés dans la version française, en coupant le son du téléviseur, et en pratiquant le *lip sync*, pris que nous étions dans des fous rires pubères<sup>9</sup>.

Or, au-delà du cocktail d'action, d'humour, de charme, mais aussi, plus particulièrement, d'ironie sur le contraste culturel entre le *Yankee* mal dégrossi et le *British* classique, tous deux richissimes et embarqués dans des enquêtes plus ou moins volontaires, ce qui revient immédiatement à la mémoire des téléspectateurs, c'est le générique en *split screen*<sup>10</sup> – ou écran divisé, ou écran splitté – et la

8. Même si des effets de croisements et d'incertitudes identitaires pouvaient se faire jour, dès le générique : par exemple, nous ne supportions pas, personnellement, que Brett Sinclair ne réponde que par un bref sourire – selon nous, de plus, quelque peu indifférent, voire condescendant – au grand salut très souriant, lui, prodigué par Danny Wilde dans les plans de ski nautique que pratiquent les compères dans ledit générique, ce qui nous rendait aussi triste, puisque dans ce cas l'on s'identifiait, quasiment par autoscopie (une hallucination où l'on croit se reconnaître dans l'image d'un autre), à un Wilde que l'on chargeait d'une amitié plus forte – voire... différente ? extrême ? « particulière », en somme ? – par rapport à celle du Lord, mais on y reviendra en toute fin d'article.
9. Et ce, même si, dans notre article sur le doublage (cf. référence *supra*), nous avons montré que le mythe d'un doublage français très éloigné de l'original anglais était néanmoins exagéré. Par ailleurs, le *lip sync* est (ici et pour nous) une procédé consistant à faire du *play back* sur un dialogue de série, de film... ou sur une chanson aux paroles bien évidemment préexistants, parfois en coupant le son original – pour les séries ou films –, afin de détourner de manière humoristique lesdits dialogues ou paroles de chanson.
10. Très en vogue à partir de la moitié des années 60 et jusqu'au début des années 80 au cinéma et à la télévision, avec sa variante du *multiscreen* – ou multi-écran –, on le trouve, par exemple, à la télévision, dans les génériques des *Mystères de l'Ouest* (*The Wild West*, 1965–1969), de *Mannix* (1967–1975) ou encore de *Dallas* (1978–1981), ce dernier utilisant les écrans fractionnés pour présenter, classiquement, lieux et personnages. Pour ce qui est de la série qui nous occupe ici, les 7 DVD qui constituent l'*Intégrale* française éditée par TFi Vidéo en 2001 sont regroupés sous deux jaquettes à l'intérieur du coffret, chacune portant la photo des enfants Danny et Brett du générique en *split screen*, tout comme le design général des fonctionnalités des DVD joue sur l'idée de *split screens*. Au cinéma, la liste est plus longue, surtout si on l'élargit au film entier, et non au seul générique. Pour ce qui est de ce dernier, citons les génériques en *split screen* de films des années fin 60-début 70, très prolifiques en ce sens (l'écran divisé, entre fragmentation/éclatement pop et remise en cause d'un seul point de vue narratif/esthétique à l'écran), soit l'époque de notre série, avec un climax en 1968 : *Les Producteurs* (*The Producers*, 1967) de Mel Brooks, *L'Affaire Thomas Crowne* (*The Thomas Crowne Affair*, 1968) de Norman Jewison, *Faut-il tuer Sister George ?*

musique de John Barry<sup>11</sup>. Nous allons donc voir ensemble pourquoi ce générique de deux vies qui s'opposent – mais aussi d'une vie, la nôtre, je veux dire la mienne, et sans doute aussi celle de tout spectateur *fan*, même si chacun croit être le seul à avoir l'impression que la série parle de sa vie à lui – est si connu et si aimé des téléspectateurs.

D'abord, et tout simplement parce que les téléspectateurs en parlent effectivement en premier, il y a la musique du compositeur britannique John Barry (1933–2011)<sup>12</sup>, la musique étant, de toute

---

(*The Killing of Sister George*, 1968) de Robert Aldrich, *Le crime, c'est notre business* (*The Split* [sic], 1968) de Gordon Flemyng, *L'Étrangleur de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968, déjà avec Tony Curtis) et *Soleil vert* (*Soylent Green*, 1973), tous deux de Richard Fleischer.

11. Notre collègue et ami Victor-Arthur Piégay nous a soufflé lors de la discussion qui a suivi la présentation de cette communication – et qu'il en soit ici grandement remercié ! – que la mélodie du générique de Barry présentait des similitudes troublantes avec le tout aussi bref morceau « Valse de Melody » (1 min. 09) de l'album de Serge Gainsbourg *Histoire de Melody Nelson* (1971), lequel Gainsbourg, crédité pour ce morceau comme auteur-compositeur, n'était autre que le père de sa belle-fille, Kate Barry, fille que Jane Birkin avait eue avec le compositeur britannique avant, une fois délaissée par lui, d'aller vivre avec le musicien français : « [...] [D]ifficile pour Gainsbourg d'ignorer l'existence de ce compositeur possédant une grande connaissance de la musique classique quand le musicien français cherchait, lui, à en maîtriser les codes harmoniques [...]. Serge Gainsbourg et John Barry pouvaient ressembler aux personnages de la série *Amicalement vôtre*, deux destins apparemment opposés mais réunis par des passions communes autour des femmes et de la musique. D'ailleurs la mélodie du générique d'*Amicalement vôtre* n'évoque-t-elle pas étrangement *La Valse de Melody* sur l'album d'*Histoire de Melody Nelson*, ce premier grand œuvre de Gainsbourg [écrit et composé à Londres par celui-ci, avec l'aide de Jean-Claude Vannier pour la musique de certains morceaux], largement inspiré par Jane Birkin ? », à lire dans l'article « Kate Barry, l'ultime traversée » de Ludovic Perrin, paru dans *Le Journal du Dimanche*, 12/11/2013, <https://www.lejdd.fr/Culture/Kate-Barry-l-ultime-traversee-643566> (consulté le 14/01/2019). La chronologie des enregistrements semble indiquer que Gainsbourg est l'« inspirateur » (début de l'enregistrement de l'album le 10 janvier 1971 jusqu'au 14, puis mixage les 1<sup>er</sup>, 2 et 4 février, cf. Vincent, « Histoire de Melody Nelson », *Mister Gainsbarre*, 15/11/2014, <https://www.misetergainsbarre.com/1971-album-histoire-de-melody-nelson> (consulté le 14.01.2019)) et Barry l'« inspiré » (enregistrement de la musique du générique de la série en juillet 1971, cf. note n° 38 *infra*)...

12. Sur John Barry, lire la biographie (non traduite en français) par Geoff Leonard, Pete Walker et Gareth Bramley : *John Barry. The Man With The Midas Touch*, Bristol, Redcliffe Press, 2008, et se reporter au site Internet <https://www.johnbarry.org.uk>. Au cinéma, il est connu, par exemple, pour la série des « James Bond », mais aussi pour, entre autres, *Macadam cowboy* (*Midnight Cowboy*, 1969) de John Schlesinger, *King Kong* (1976) de John Guillermin, *Out*

façon, l'un des premiers, sinon le tout premier, élément marquant dans un artefact culturel qui en est doté, qu'il soit populaire ou pas<sup>13</sup>. D'emblée, on dira que l'on connaît le rôle de la musique dans un film ou une série, non seulement pour le générique, mais aussi pour le motif musical utilisé dans le déroulé du film ou de tous les épisodes de la série même, ce que l'on appelle d'un anglicisme le *score*. Pour ce qui est plus particulièrement du générique, rappelons les heureux propos, respectivement, d'Éric Vérat : « Le générique constitue un espace de liberté. Ses concepteurs sont à la fois les gardiens des idées de la série, les patrons d'un dogme visuel voire idéologique que le générique aura éventuellement le droit de transgresser<sup>14</sup> » et de François Julien :

Comme celui d'un film, d'un disque ou de toute activité de création impliquant la contribution d'un groupe d'individus, le succès d'une série télévisée, ou plus simplement sa qualité, est fonction d'un grand nombre de paramètres : conception, production, réalisation, distribution et scénario pour ne citer que les plus évidents, sans oublier la partition, trop souvent considérée comme secondaire. Or, tout autant (et parfois plus) que l'image ou les voix, le seul thème générique d'une série parvient à la faire revivre. [...] [L]es exemples de séries dont le thème musical a activement contribué à la popularité et au souvenir dans les esprits ne manquent pas. [...] Comme le disait Max Steiner, ce compositeur austro-américain pour le cinéma

---

*of Africa. Souvenirs d'Afrique (Out of Africa, 1985) de Sydney Pollack ou Chaplin (1985) de Richard Attenborough. Il a reçu cinq Oscars et de nombreux autres prix.*

13. « L'analyse de la musique des séries télévisées, comme les musiques populaires en général, pose le problème du caractère unique de l'œuvre, qui est l'un des postulats de la musicologie : le but de l'analyse musicale traditionnelle est souvent de montrer la valeur d'une œuvre en montrant son unité et sa cohérence formelle en s'appuyant sur les différents paramètres du langage musical [...]. Une telle attitude, dans le domaine de la musique de télévision, semble vouée à l'échec : à quelques exceptions près [*Amicalement vôtre...*, justement, selon nous] [...], la musique télévisuelle ne se distingue pas par la singularité de ses propositions », cf. l'« Introduction » par ces deux universitaires, in Carayol, Cécile et Rossi, Jérôme (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes, PU Rennes, « Le Spectaculaire », 2015, p. 10-11.
14. Vérat, É., *op. cit.*, p. 45.

(*Casablanca* [Michael Curtiz, 1942] entre cent autres), la musique parvient alors à « accroître l'émotion suscitée par l'image »<sup>15</sup>.

Redisons aussi, tout de suite, pour le téléspectateur qui n'aurait jamais vu le générique de la série traitée ici, que ce dernier « [...] y assiste à l'évolution respectrice des deux protagonistes au travers de coupures de presse, vieilles photos et séquences rapides sur le rythme nonchalant de John Barry<sup>16</sup> », Didier Liardet, l'auteur de cette phrase de résumé et d'un remarquable ouvrage sur la série, dont elle est extraite, poursuivant en jugeant Barry « [u]n compositeur talentueux », dont « [l]a composition la plus connue pour la télévision reste [...] celle du générique de la série **Amicalement vôtre...** [...], écrite en 1970, [...] dont le disque fut un grand succès commercial, notamment en Europe<sup>17</sup> ».

On notera que c'est au visionnaire producteur Robert S. Baker<sup>18</sup> que l'on doit l'idée de départ du générique avec cette double biographie des héros en écran séparé, pour cette nouvelle série qu'il voulait prestigieuse, bénéficiant d'un budget colossal, de techniciens hors pair, de tournages qui prendraient le temps nécessaire, d'extérieurs sur la Côte d'Azur, pour un quart des épisodes, et de stars confirmées. Il voulait aussi que le thème musical se distinguât de tout ce que l'on avait pu entendre pour des séries télévisées jusqu'alors, comme nous l'apprend Philippe Lombard : « Pari gagné pour John Barry, qui signe l'une de des meilleures compositions<sup>19</sup> », conclut alors Lombard à ce

---

15. Julien, François, *La Loi des séries*, Paris, Barrault, 1987, p. 186.

16. Liardet, Didier, *Amicalement vôtre. L'Apologie des contraires*, Marseille, Yris, « Télévision en séries », 2002, p. 104, bibliographie sans doute quasi exhaustive p. 235-253. Il existe une version plus récente et augmentée chez le même éditeur en 2012. Cf. aussi le site du *fan club* officiel de la série en Grande-Bretagne, <http://www.itc-classics.com>

17. Liardet, D., *op. cit.*, p. 104.

18. Le célèbre producteur, mais aussi réalisateur, scénariste et directeur de la photo britannique (1916–2009), tant pour le cinéma que, surtout, pour la télévision dans les années 60 et en partie 70, pour ce qui est de la production. Outre *Amicalement vôtre...*, il avait produit les 118 épisodes du *Saint* (*The Saint*), avec, déjà, Roger Moore, entre 1962 et 1969. Il trouva à cette musique, une fois composée par Barry, des sonorités russes (cf. son commentaire dans les bonus de l'édition DVD/Blu-Ray dite « Ultime Édition » de TFI Vidéo [2013])

19. Lombard, Philippe, *Amicalement vôtre. L'Oisiveté au service du bien*, Pézilla-la-

propos, dans un autre ouvrage intéressant, quoique bien plus concis que celui de Liardet, consacré à la série.

Selon ce dernier, qui loue pour ce générique sa « musique envoûtante<sup>20</sup> », Baker engagea Barry sur les conseils du musicien Ken Thorne, ce dernier ayant été récompensé auparavant en 1967 par un Oscar<sup>21</sup>. Dans cette série, Thorne était chargé de composer le *score* de la quasi-totalité des épisodes (soient 22 sur les 24, les 2 restants étant dus à David Lindup) : « [Thorne] avait déjà à son actif une carrière cinématographique conséquente [...]. Il travailla plusieurs mois sur la bande-son alors que le tournage était déjà achevé, composant notamment plusieurs thèmes musicaux qui furent utilisés dans la plupart des épisodes<sup>22</sup> ».

Quant à John Barry, qui nous intéresse ici plus particulièrement pour avoir composé spécifiquement la musique du générique, on peut commencer à l'évoquer par ces mots d'une spécialiste, parlant à son propos des « [...] grandes envolées lyriques confiées aux cordes, dans l'esprit des thèmes d'amour du symphonisme (*sic*) hollywoodien<sup>23</sup> », pour ajouter immédiatement après que dans ce générique, il eut l'intuition d'utiliser des « cordes », certes, mais d'un genre et dans un style particuliers, qui subsume et dépasse dans le même temps le style « hollywoodien » en question, comme on va le voir à présent.

Éric Vérat, dans son étude de référence sur les génériques (américains), cite d'ailleurs John Barry, avec Bernard Hermann, Lalo Schifrin, Henry Mancini ou John Williams, comme les grands compositeurs de musique de films ou de série, s'insurgeant contre le cliché qui voudrait que ces maestros aient commencé par la télévision pour ensuite aller vers le cinéma, alors qu'ils ont tous fait des

---

Rivière, ... Car rien n'a d'importance, « Le Guide du téléfan », 1995, p. 27, bibliographie impressionnante p. 83-89.

20. Liardet, D., *op. cit.*, p. 112.

21. Pour l'adaptation musicale du film *Le Forum en folie* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966) de Richard Lester.

22. Liardet, D., *op. cit.*, p. 16-17.

23. Huvet, Chloé, « *The Tudors* de Trevor Morris : l'importation du "style Media Ventures" dans une série télévisée ? », in Carayol, C. et Rossi, J. (dit.), *op. cit.*, p. 132.

allers-retours entre les deux médiums artistiques<sup>24</sup>. Et cette remarque pertinente concerne aussi Barry qui, avant **Amicalement vôtre...**, avait déjà composé plusieurs musiques pour des longs-métrages de la collection des *James Bond*.

Barry se montre influencé ici, comme il le reconnut lui-même<sup>25</sup>, par le compositeur de musiques de films et de séries français François de Roubaix<sup>26</sup>, artiste à l'époque novateur et particulièrement actif dans les années 60 à 75, notamment par son usage des synthétiseurs, encore récent pendant cette période. Mais le morceau, une fois composé, fut à son tour repris par un nombre élevé de musiciens, dans différentes versions<sup>27</sup>. Notons également que le morceau original

- 
24. John Barry est donc, avec Lalo Schifrin, l'un des grands compositeurs de musiques à la fois de films et de séries. Nous souhaitons donc reprendre ici les mots du critique Olivier Père et les appliquer sans vergogne à John Barry : « Formidable école de concision et d'efficacité, la télévision permit à Lalo Schifrin de soumettre ses plus audacieuses hypothèses rythmiques et harmoniques aux changeantes humeurs de l'air du temps », cf. Père, Olivier, *Les Inrockuptibles*, n° 298, 10/07/2001, numéro consacré aux *scores* de cinéma (« La grande histoire des musiques de film »), cité par É. Vêrat, *op. cit.*, p. 88.
25. Barry le reconnaît dans une *interview* évoquée dans le DVD *François de Roubaix, une plongée dans ses Univers* (2018). Cf. aussi : « [...] [François de Roubaix] n'hésite pas à mêler les instruments traditionnels aux appareils électroniques, les styles et les genres musicaux [...], à employer régulièrement des cassures de rythme ou des changements de tonalité. Dès la fin des années 60, il lance des musiques de films ou des génériques TV aux thèmes envoûtants et nostalgiques qui feront école chez d'autres compositeurs. Plusieurs années plus tard, John Barry composera le thème d'"Amicalement vôtre..." [...] en employant les mêmes méthodes et le même mélange instrumental », à lire sur le site officiel [francoisderoubaix.fr/pages/bio.html](http://francoisderoubaix.fr/pages/bio.html) (consulté le 14/12/2018). D'aucuns, sur le Net, y entendent un écho à la première *Gnossienne* pour piano d'Érick Satie (1893), ce qui, à l'écoute attentive du générique, est assez convaincant sur certains accords et sonorités – et ce, d'autant que cette première *Gnossienne* a largement été utilisée, telle quelle ou réorchestrée, à la télévision et au cinéma –, même si le générique, comme on le verra bientôt, n'est pas joué, lui, au piano. Enfin, Barry se pastichera lui-même, quelques mois après avoir créé la musique d'*Amicalement vôtre...*, en proposant pour la série *L'Aventurier* (*The Adventurer*, 1972) une musique de générique fortement empruntée, quoique sur un tempo plus rapide, à son propre thème.
26. Compositeur de la musique des *Secrets de la mer Rouge*, de Pierre Lary, en 1968 ou de *Chapi Chapo*, d'Italo Bettioli et Stefano Lonati, en 1974, pour la télévision, et du *Vieux Fusil* (César 1976 de la meilleure musique), de Robert Enrico, en 1975, pour le cinéma, entre autres multiples compositions.
27. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut citer les reprises précoces de l'orchestre de Geoff Love ou du London Symphony Orchestra avec John Keating dès 1972. Il existe des versions jazz, par Claude Salmiéri, *downbeat* par Ricky Bolognesi et

lui-même a été commercialisé dès la diffusion de la série, d'abord en 45-tours pour CBS, avec succès<sup>28</sup>, mais dans une version réorchestrée par Barry, en stéréo et surtout sur un rythme légèrement plus lent que celui du générique et, aussi, plus longue d'une minute de répétition dudit thème<sup>29</sup>.

De l'autre côté des influences, c'est-à-dire pour parler des morceaux qui ont été influencés par ce générique, on citera tout d'abord trois références françaises : une chanson de Lio appelée « Amicalement vôtre<sup>30</sup> » (album *Lio*, 1980), mais qui ne reprend dans la sienne ni la musique, ni d'ailleurs les éléments narratifs de la série dans ses paroles – ni dans le vidéo-clip non plus –, même si l'intertextualité du titre est évidente pour le public francophone, surtout à l'époque ; ensuite, le dernier morceau, éponyme, de l'album de 2017 *Amicalement vôtre*, du rappeur français Guizmo<sup>31</sup>, qui n'a rien à voir non plus, ni dans sa musique, ni dans ses paroles, avec la série, excepté, donc le titre ; enfin, et surtout, une chanson du groupe Les Innocents appelée *Danny Wilde*<sup>32</sup> (album *Les Innocents*, 1999, enregis-

---

Diego Di Fazio, ou électro, comme, par exemple, celle enregistrée par le groupe hongrois Neo, accompagné de l'Orchestre National de Budapest, en 1999, et plus récemment, celle du Français Camille Bazbaz en 2008.

28. Non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi en France, en Belgique, en Allemagne, aux Pays-Bas et dans d'autres pays européens, ce qui a contribué au statut de série culte sur notre continent. Pour l'anecdote, le *single*, comme on ne disait pas encore à l'époque, comportait en face B la chanson « The Girl with the Sun in Her Hair », un instrumental composé pour une publicité de la marque de shampooing Sunsilk – laquelle publicité resta longtemps sur le petit écran –, réorchestrée aussi pour cette face B.
29. Alors que le générique dure 1 minute 09. En 1972, le thème du générique figure sur de nombreuses compilations, dont la première, *The Themes from The Persuaders!*, un 33-tours là encore de chez CBS et réédité en CD depuis. Enfin, en 2009, sort la compilation en double CD *The Music of ITC*, chez Network, anthologie de séries britanniques des années 60 et 70, qui propose pour la première fois commercialement la version originelle du générique d'*Amicalement vôtre...*, à partir de bandes audio et masters originaux, en son mono. Liardet propose une discographie très complète autour de ce générique et de la musique de cette série, *op. cit.*, p. 245-265. Sur ce thème musical et ce générique, cf. aussi la « Bible » signée du grand spécialiste de la musique au cinéma et dans les séries télévisées, Jon Burlingame : *TV'S Biggest Hits: The Story of Television Themes from «Dagnet» to «Friends»*, New-York, Schirmer, 1996.
30. Auteur : Jacques Duvall et compositeur : Jay Alanski.
31. Auteur : Guizmo et compositeur : Lord Mac.
32. Auteur-compositeur : Jean-Christophe Urbain (lequel est aussi l'interprète de

tré en Grande-Bretagne), où l'intertextualité est bien plus développée que dans les deux précédents titres, les paroles de cette chanson parlant d'une amitié d'enfance désormais lointaine, à cause du temps, la vie passant, cette vie qui est elle-même perçue dans le morceau avec nostalgie<sup>33</sup>.

Au-delà de ces trois références<sup>34</sup>, dont la troisième embrasse franchement, on l'a vu, le générique tout entier, musique et esthétique, on citera trois autres références qui, elles, montrent comment la musique de Barry, cette fois de l'autre côté de la Manche, a marqué des artistes d'obédience fort différente. La première est une citation du générique par Johnny Marr, ex-guitariste du groupe britannique phare des années 80 The Smiths, qui a choisi pour sa tournée à lui, en 2013, le générique – légèrement tronqué sur la fin – de la série en ouverture de ses concerts, ce qu'il rappelle sur son compte Twitter, et ce qui provoque de nombreux commentaires, dans leur

---

cette chanson).

33. Par exemple, outre le titre, des paroles comme l'adverbe « Amicalement », mis en relief en hapax entre couplet et refrain, ou encore « Je nous revois ensemble / quand je suivais tes pas / comme ces photos qui passent de Sinclair et Danny Wilde », puis « On finit par se manquer », ou enfin, sur la vie qui passe, « Ma vie me ressemble / file à côté de moi », comme variante d'une partie du refrain, avant de conclure plus précisément encore sur les photos : « Ces photos de classe / de Sinclair et Danny White », mais aussi la musique, avec des emprunts à des instruments – à cordes ou à lames frappées, comme le xylophone – qui rappellent ceux utilisés dans le générique de la série pour créer une sonorité apaisante, et sur d'autres accords aussi, dont ceux de la fin. Et ce, même s'il ne s'agit peut-être que d'illustration visuelle pour le clip, aucun instrument de ce type n'étant mentionné dans la liste des instruments utilisés dans le livret de l'album. Le vidéo-clip, enfin, joue encore plus avec le générique dans son entier, que ce soit pour l'usage du *multi-screen*, des photos en noir et blanc, de la présence à la fois de jolies femmes et d'enfants, ou encore d'une esthétique de la fin des années 60, tous éléments présents dans le générique de la série, un générique que nous étudierons plus loin dans son aspect visuel, cette fois.
34. D'autant que la postérité de la musique de ce générique semble sans fin, comme le montre avec raison, par exemple, la réflexion du critique F. Tallieux sur une chanson d'Étienne Daho extraite de son album *Les Chansons de l'innocence retrouvée* (2013), « L'Homme qui marche » (auteur : Étienne Daho et compositeurs : Étienne Daho et Jean-Louis Piérot, par ailleurs grand *fan* de Barry), « [...] pop sous influence de John Barry, où font merveille les accords du piano, les arpèges du clavecin et l'arrière-plan tendu des cordes, s'impos[ant] comme un classique spontané, lorgnant l'iconique générique d'*Amicalement vôtre*, la fameuse série anglaise des années soixante-dix », à lire dans Tallieux, Frédéric, *Étienne Daho. L'Éden retrouvé*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2019, p. 388.

immense majorité laudatifs, sur cette trouvaille de l'ex-guitariste de Morrissey<sup>35</sup> ; la deuxième est une composition proche de l'originale, due à Paul Haig, mixée en *downtempo* dans un album collectif, *Crépuscule Collection vol. 2 : State of Excitment* (1986) ; la troisième est une reprise du thème lui-même non mixé comme premier titre de l'album *Another Late Night: Fila Brazillia* (2001), un « DJ mix album » dû au collectif de Fila Brazillia, parmi les titres qui les ont inspirés depuis au moins vingt ans, selon les musiciens qui se cachent derrière cette « marque »<sup>36</sup>. On conclura simplement qu'il ne s'agit ici que d'un choix représentatif de morceaux de nature variée, liés au dit générique, et de musiciens de profils différents, mais qui ont tous pu connaître la série dans leur enfance ou leur adolescence. Il y en a, en réalité, bien d'autres à débusquer sur le Net, surtout des *remixes* plus ou moins heureux.

Cette musique, en un thème qui semble se répéter de manière lancinante<sup>37</sup>, a vraisemblablement marqué tous les téléspectateurs et pas seulement les (futurs) musiciens, car les internautes, quand ils ne choisissent pas la mélodie de Barry pour la sonnerie de leur portable, échangent encore sur la Toile à propos de la manière dont il convient de jouer ce générique au piano, quêtant ou prodiguant des conseils sur ce sujet, la partition étant disponible également sur le Web avec une grande facilité<sup>38</sup>.

---

35. Voir [https://twitter.com/johnny\\_marr](https://twitter.com/johnny_marr) (consulté le 16/12/2018) et le morceau à écouter et à voir sur YouTube.

36. Selon des déclarations reprises sur le site <https://www.discogs.com> (consulté le 16/12/2018).

37. Excepté quelques sons supplémentaires, comme de discrets contrepoints, qui apparaissent à partir de la moitié du générique, soit au moment où le générique commence à évoquer la rencontre, puis la « vie commune » des deux protagonistes.

38. Par exemple sur le forum de <https://pianomajeur.net>, tandis que sur <https://forum.arturia.com>, les discussions vont bon train pour retrouver ce son via le piano synthétique actuel, un internaute dialoguant ainsi avec un autre : « *I'm after the bass sound from this track, which I feel is a modular Moog* [marque américaine, créée initialement en 1953, spécialisée dans les effets et instruments de musique électroniques] (*given its age*) » (« Je recherche le son de basse issu de ce morceau, et je pense qu'il s'agit d'un Moog modulaire (vu son âge) », ce à quoi il lui est répondu : « *A sublime piece indeed, the dulcimer* [variante du kanoun, du kantele ou du cymbalum, qui revient aussi parfois sur Internet comme étant l'instrument à cordes utilisé dans ledit générique] *mixed intro is simply gorgeous. Possibly a modu-*

Quant à la nature des instruments utilisés par Barry, ils ont longtemps fait l'objet de discussions, de polémiques, voire d'affabulations. D'après plusieurs sources numériques concordantes, notamment d'un intervenant qui possède même des détails sur la session d'enregistrement elle-même, comme on le verra avec un certain « sunrobot », il semble désormais acquis – même si les débats demeurent pourtant chez certains internautes, comme on va le voir très vite, sur la nature exacte de l'instrument principal utilisé – qu'il s'agit, pour l'instrument principal, d'un instrument à cordes pincées ou frappées, certains optant plus spécifiquement pour le kanoun, instrument à cordes pincées de la famille des cithares, extrêmement populaire dans tout le monde arabe, en Asie du Sud-Ouest ainsi qu'en Grèce et dans le Turkestan, comme cela est indiqué aussi dans le livret d'une compilation de la musique de cette série.

À propos des instruments utilisés, on citera précisément ces mots d'un internaute, ayant « sunrobot » pour pseudonyme, visiblement spécialiste de la question, et qui émet un avis légèrement différent sur la nature de l'instrument à cordes en question, préférant parler de cymbalum, à cordes frappées :

*It's a combination of electric harpsichord (Baldwin), pipe organ and piano. Maybe more. A lot of John Barry's orchestrations relied on doubling or overdubbing parts with different instruments for texture. The main melody line of The Persuaders' theme was played on cimbalom [sic, pour cymbalom] and kantele by John Leach and augmented with mandolin and mandola, both played by Hugo D'Alton. The session took place at George Martin's Air Studios on Oxford Street in July 1971, in the presence of Martin himself who, according to Barry, made one or two suggestions in terms of balance<sup>39</sup>.*

---

*lar Moog or Minimoog* [synthétiseur analogique monophonique commercialisé à partir de 1970] *or even an ARP* [autre marque, également américaine, créée en 1969, spécialisée dans le même créneau que Moog] » (« Une pièce sublime, c'est sûr, l'ouverture mixée avec le dulcimer est tout simplement superbe. Peut-être [reproduirez-vous ce son avec] un Moog modulaire ou un Minimoog ou même un ARP » [nos traductions]).

39. « C'est une combinaison de clavecin électrique (de marque Baldwin), de grandes orgues et de piano. Un grand nombre d'orchestrations de John Barry reposent

Sans vouloir trancher sur la nature exacte de l'instrument à cordes en question, même si « sunrobot » semble avoir des sources que d'autres n'ont pas, qui font pencher la balance vers son avis, on constate que le cœur de cette mélodie repose sur l'utilisation d'un instrument à cordes frappées ou pincées traditionnel qui crée une atmosphère étrange, car engendrant un sentiment de nostalgie, d'un ailleurs lointain, oriental au sens large, qui vaut, par une sorte de synesthésie entre espace et temps, nostalgie du temps passé, lui aussi lointain. Et ce, à la fois pour les protagonistes du générique de la série – évoquant leur enfance, au début du générique – et, surtout, pour les téléspectateurs – évoquant, par projection/identification, leur propre enfance devant le poste familial<sup>40</sup>. Ainsi naît ce que

---

sur la duplication ou la surimpression de certaines parties avec différents instruments pour créer un grain spécifique. La ligne mélodique principale du thème d'*Amicalement vôtre...* fut joué sur du cymbalum et du kantele par John Leach [musicien britannique réputé et spécialiste du cymbalum] et augmentée de mandoline et de mandola [grande mandoline au son plus grave], tous deux joués par Hugo D'Alton [autre musicien britannique réputé]. La séance eut lieu dans les Studios AIR de George Martin [studios mythiques d'enregistrement, fondés en 1968 par celui que l'on surnomma le « Cinquième Beatle », et qui accueillit notamment les Rolling Stones de la grande époque] sur Oxford Street en juillet 1971 en présence de Martin lui-même qui, selon John Barry, fit une ou deux suggestions en matière d'harmonie » (notre traduction). À lire sous la plume de sunrobot sur le forum de discussion, en date du 8 avril 2015, à propos des instruments utilisés pour la musique du générique (« Synth from The Persuaders Theme? » [« Synthés du thème d'*Amicalement vôtre...* ? »] sur le site des professionnels du son <https://www.gearsllutz.com> (consulté le 15/12/2018). Le cymbalum est donc un instrument à cordes frappées, de la famille des cithares sur table, venant d'Europe centrale et des Balkans, que l'on appelle aussi « piano tzigane » et que l'on entend, par exemple, dans le générique du *Grand Blond avec une chaussure noire* (Yves Robert, 1972) un an après (musique de Vladimir Cosma) et plus tard dans les films d'Emir Kusturica, mais aussi, plus tard, par Barry lui-même pour le générique de la série *L'Aventurier* cité *supra* ; ainsi que, auparavant, pour le film *Ipcress, danger immédiat* (*The Ipcress File*, 1965) de Sidney J. Furie et pour le « James Bond » *On ne vit que deux fois* (*You Only Live Twice*, 1967) de Lewis Gilbert, toujours avec l'interprétation de Leach et toujours avec l'appui du Moog, un synthétiseur dont on reparlera très bientôt *infra*. Le kantele est un instrument à cordes pincées, originaire de Finlande et de Carélie, proche du kanoun.

40. Sur le pouvoir d'évocation nostalgique de la musique : « [...] [H]ay algunas notas que inmediatamente le hacen a uno sentirse melancólico. ¿Por qué? Mediante palabras, se puede contar algo horrible o triste [...], pero con la música ocurre algo bastante misterioso » (« [...] [I] y a certaines notes qui immédiatement vous font vous sentir mélancoliques. Pourquoi ? Au moyen des mots, on peut raconter quelque chose d'horrible ou de triste [...], mais avec la musique il se passe

Jon Burlingame appelle « les bandes originales de nos vies<sup>41</sup> », ce qu'est absolument, on vient de voir pourquoi, le générique musical d'**Amicalement vôtre...**

Mais un générique, ce n'est pas seulement de la musique, même si celle-ci, et en particulier dans ce générique, est fondamentale. Le générique, spécifiquement celui d'une série, est fait de « surcodeurs<sup>42</sup> » qui doivent à la fois rassurer le téléspectateur en lui disant qu'il est en terrain connu et, en même temps, l'inciter à rester devant le poste pour lui suggérer, malgré tout, la potentialité sans cesse promise, tel que le faisait Schéhérazade, d'une nouvelle séance en « terre inconnue », la narratrice orientale jouant à chaque fois sa vie comme la série la sienne...

---

quelque chose d'assez mystérieux » [notre traduction]), même si l'on sait que c'est simplement une question de cellules du cerveau sollicitées... Cf. Marías, Javier, « El arte de la ficción (*The Paris Review*), por Sarah Fay », in Marías, J., *Las huellas dispersas*, op. cit., p. 340. L'article, en réalité une *interview*, est paru originellement en anglais dans le n° 179 de cette revue publiée à New-York, daté de l'hiver 2006. La traduction de l'anglais pour la première édition en espagnol est d'Antonio Irarte, dans la compilation d'articles de Marías intitulée *Aquella mitad de mi tiempo*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008. Rappelons aussi que cette mélodie du générique est composée en accords mineurs, qui produisent quasi systématiquement un effet de tristesse et de mélancolie chez l'auditeur. Notre collègue et amie Anne-Élisabeth Halpern nous confirme cette explication, même si une certaine subjectivité et un certain nombre d'exceptions est de mise dans ces appréciations, prévient-elle également : d'un point de vue acoustique, les harmonies générées par un son (n'importe lequel) sont, en fait, majeures. Le mineur est une construction de toutes pièces, une sorte de resserrement du majeur, ce qui explique qu'on ait l'impression d'un manque d'ampleur et, par conséquent, de mélancolie. Cette impression est liée aussi à l'histoire de la musique européenne, qui compte une majorité de morceaux mélancoliques en mineur, dont la plupart des morceaux de musique tzigane, que ce générique peut évoquer, d'ailleurs, via le cymbalum. Mais, ajoute notre spécialiste de la musique, il faut aussi associer tonalité et tempo – plus un morceau est lent, plus il est ressenti comme triste –, ou encore le choix de l'orchestration. Dans le cas de ce générique, tout est fait pour susciter une écoute nostalgique : choix du clavecin ou d'un instrument assimilé, et pulsation rythmique lancinante. Y ajouter un mineur ne fait que renforcer ce sentiment pour l'auditeur. Qu'elle soit ici grandement remerciée pour ces éclaircissements !

41. Burlingame, J. cité dans Vérat, É., op. cit., p. 88.

42. Des « surcodeurs [...] capables de relier et de faire glisser les uns dans les autres "les codes émis lors de la réflexion" pour opérer à terme une dynamique de la transformation dont découle la décision », selon Lucien Sfez, cité dans Éthis, Emmanuel, *Les Spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales. Sociologie des arts », 2006, p. 257.

Le générique de série doit être aussi comme une sorte de bande-annonce qui reprendrait les éléments majeurs de cette série, ce qu'*Amicalement vôtre...* semble faire ici, avec l'opposition originelle des deux protagonistes – qui sont d'ailleurs des admoniteurs dans la première image, ce qui nous remue immédiatement en tant que téléspectateurs –, puis leur amitié et leur goût du luxe ou des jolies femmes, même si, curieusement, l'aspect « policier » de la série n'apparaît pas du tout dans ledit générique, comme s'il n'était finalement que secondaire<sup>43</sup>. Pour évoquer une dernière fois la musique et, à présent, son rapport aux images, précisons que deux des trois ouvrages de référence français sur la série insistent d'ailleurs sur ce cocktail réussi entre musique et image. Dans le chapitre « Les clés du succès », Liardet résume ainsi, non sans quelque emphase, l'importance de ce lien osmotique entre musique et image dans notre série :

Jamais sans doute, dans l'histoire de la télévision, un générique n'aura été aussi prépondérant dans le succès d'une série que celui d'*Amicalement vôtre...*, dont la musique et les images ont imprégné, de manière indélébile, l'esprit de tous ses admirateurs à travers le

---

43. Le générique omet, en particulier, d'apprendre aux téléspectateurs que c'est initialement un juge à la retraite, le juge Fulton [lui aussi personnage culte, ayant donné son nom à un groupe de rock français, pour un unique album, *Universale douleur*, en 2007] – présent en outre dans 11 des 24 épisodes –, qui les réunit, et non pas le hasard, pour leur proposer de résoudre des affaires restées non jugées. Eux deux, ces oisifs, pourraient ainsi se rendre utiles, avant que, dans la suite de la série, ce soit aussi, parfois, le hasard qui expose les désormais deux amis à ce genre d'affaires. Fulton les « persuade » (d'où le titre anglais) initialement en les menaçant de prison, après leur saccage d'un bar de luxe suite à une bagarre entre eux. Cf. aussi : « Aucun indice ne nous permet d'entrevoir précisément la teneur de leurs actions, ni l'implication de leurs personnages dans cette démarche qui s'apparente davantage à une toile de fond au cœur de laquelle l'attention est essentiellement axée sur leur mise en oppositions et ses contrastes subséquents », selon Liardet, D., *op. cit.*, p. 113, à rapprocher de l'heureux choix du titre français qui insiste davantage sur l'amitié, tout comme le générique, et moins sur la performance « policière » des compères (cf. *supra*). Dernier point à préciser : ce générique est précédé de ce que l'on appelle un *cold open* ou « séquence pré-générique » qui pose d'ordinaire une question, un suspense, un conflit, souvent même une énigme : en général, « [...] sa nature mystérieuse [est] un ingrédient supplémentaire dans la chimie dramaturgique que constitue une série et le phénomène d'addiction qui en découle » (Vérat, E., *op. cit.*, p. 39), ce qui nous semble effectivement être le cas pour *Amicalement vôtre...*

monde. [...] Ce générique hors normes [...] se compose de trois parties de courte durée qui s'enchaînent harmonieusement grâce à l'efficacité d'un montage étroitement lié à la musique<sup>44</sup>.

Quant à Véronique Denize et Éric Martinet, dans l'introduction à l'ouvrage qu'ils ont coordonné, intitulée « Un soufflé réussi », ils évoquent à leur tour cet artefact :

Le fameux générique, dont John Barry signa la mélodie, n'est certainement pas étranger à ce succès. Jamais peut-être musique et images ne se sont, en effet, si bien mariées. Une seule vision suffit pour se souvenir durablement du thème accompagnant les deux *curriculum vitae* composés de vieilles photos et de coupures de presse se déroulant en parallèle<sup>45</sup>.

Si la musique, dont on a dit qu'elle provoquait un fort sentiment de nostalgie, « colle » aux images, c'est que les deux premières parties du générique déroulent en parallèle la vie passée, depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte, des deux protagonistes, avec l'effet de mélancolie né de tout retour vers le passé, auquel le téléspectateur ne peut que s'identifier. Et ce, même si l'originalité naît ici du fait que, pour la troisième partie, c'est-à-dire à partir du moment où Brett et Danny se rencontrent, la musique reste la même et colore donc les images de luxe, d'oisiveté, mais aussi, donc, d'amitié, de cette même irrépressible mélancolie. Pourtant, une musique plus joyeuse aurait sans doute mieux convenu, en tout cas dans l'optique d'une production *mainstream*, ce que justement cette création télé-sérielle n'est pas, dans ce générique au moins : en effet, la nostalgie n'étant pas le moteur spécifique de la série, ce générique crée un décalage attractif par rapport à l'horizon d'attente qu'il sous-entend pour le téléspectateur<sup>46</sup>.

---

44. Liardet, D., *op. cit.*, p. 111. Nous reparlerons de ces trois parties *infra* quand nous analyserons en détail les images de ce générique.

45. Denize, V. et Martinet, É., *Amicalement vôtre, op. cit.*, p. 10.

46. « Il introduit les personnages sans préambule tout en dévoilant, de manière parcellaire, le contexte ainsi que l'habillage visuel de l'ensemble, imposant par instants une gravité de ton peu répandue dans la série », cf. Liardet, D., *op. cit.*, p. 112. Et ce, même si l'un des premiers épisodes est particulièrement mélancolique.

On sent aussi dans ce générique une influence du cinéma du Nouvel Hollywood, ce mouvement d'*aggiornamento* esthétique, éthique et narratif, qui toucha l'industrie du cinéma à partir de la fin des *sixties*, même en Grande-Bretagne et même dans les séries. Comme l'écrit Éric Vêrat, qui montre l'émulation de cette modernité du grand au petit écran : « La télévision peut [à cette époque] cesser d'être constamment cette boîte à images bien trop sage pour être honnête et surtout bien trop premier degré<sup>47</sup> ». À l'autre bout de la chaîne, si l'on peut dire, on remarquera aussi que : « [...] la télé américaine [est] poussée par sa concurrente anglaise [...] »<sup>48</sup>, jugée à la même époque comme plus novatrice. D'où, après quelques années, au début, puis au cours des années 70, ce constat sans appel : « L'industrie [des séries TV] grossit encore et toujours. [...] C'est une période où fleurit une véritable jungle de séries policières [...], une période également où les génériques deviennent extra-narratifs<sup>49</sup> », ce qui rejoint ce que l'on vient de dire du générique d'**Amicalement vôtre...**

Ce générique, voulu par Baker pour être innovant d'un point graphique et plastique, est l'œuvre de la société de post-production britannique Coppin/Maluta Graphimation, très active dans les années 70 et au tout début des années 80, et qui œuvra, entre autres, sur les séries **Quatermass** (1979), **Le Retour du Saint** (*Return of the Saint*, 1978–1979), et sur les films *La Grande Aventure des Muppets* de

---

colique et nostalgique, s'appuyant sur les retrouvailles difficiles de Danny avec Angie, son ami d'enfance issu du même milieu populaire, dans le Bronx, qui est devenu un tueur à gages et mourra lui-même tué à la fin de cet épisode. Il s'agit d'un épisode où sont insérés de brefs *flashbacks* montrant la camaraderie, enfants, outre-Atlantique, entre Angie et Danny, mais ils seront séparés, eux, à la différence de Brett et lui, par leur évolution sociale, cf. « Un ami d'enfance » (« Angie, Angie... », épisode n° 10).

47. Vêrat, É., *op. cit.*, p. 30.

48. Vêrat, É., *op. cit.*, p. 30. À compléter avec la remarque suivante du même, qui parle de la « [...] pression extraordinaire qui s'exerce sur chaque centimètre carré d'une grille de programmes [...] » aux États-Unis, donc sur le générique, qui est aussi affaire de marketing, (p. 41), une pression que nous mettons en balance avec la « liberté » britannique, en mettant toutes les nuances nécessaires dans cette assertion.

49. Vêrat, É., *op. cit.*, p. 31. Vêrat parle ici des séries états-uniennes, mais sa remarque vaut aussi, selon nous, pour les séries britanniques.

Jim Henson (*The Great Muppet Capers*, 1981) ou *Dark Crystal* de Jim Henson et Franck Oz (1982)<sup>50</sup>.

Si l'on se penche à présent sur les trois parties qui composent ledit générique d'1 minute et 9 secondes<sup>51</sup>, on remarque que la première, d'une durée de 21 secondes, présente sous forme de deux dossiers, respectivement rouge et bleu, ceux établis par le personnage du juge Fulton – chacun occupant la moitié de l'écran, verticalement<sup>52</sup> –, le déroulement de la vie, depuis l'enfance jusqu'à l'entrée dans la vie active, du prolétaire *yankee* Danny Wilde, en une synthèse des *ame-*

---

50. « L'habillage de la série revêtait une importance capitale pour Robert S. Baker qui souhaitait réaliser une production visuellement très attractive. Dans cette optique, il confia la conception du générique à Les Coppin de la société Graphimation, qui opta pour une présentation inhabituelle mettant en parallèle un condensé de la vie des deux personnages centraux. Pour cela, il fut notamment utilisé des documents personnels des acteurs [...] », sur lesquels on reviendra *infra*, cf. Liardet, D., *op. cit.*, p. 16-17. Certains sites Internet rapportent que plusieurs créatifs et techniciens des séries *Chapeau melon et bottes de cuir* et *Le Saint* ont travaillé aussi au générique d'*Amicalement vôtre...*

51. Un « générique boussole » comme celui de *Drôles de dames* (*Charlie's Angels*, 1976-1981), qui raconte la « *back story* » des protagonistes, selon la classification et les termes d'É. Vérat, *op. cit.*, p. 40, mais aussi un « générique de personnages » (« *character sequence* »), toujours selon la taxonomie de Vérat (p. 51).

52. « L'utilisation de la couleur rouge pour Danny Wilde souligne l'impulsivité du personnage tandis que la couleur bleue fait référence au sang noble coulant dans les veines de Brett Sinclair, authentique Lord anglais », si l'on en croit D. Liardet, *op. cit.*, p. 111. On ajoutera l'origine modeste de Wilde liée au rouge des colères populaires, même s'il est loin d'être devenu un « milliardaire rouge » pour autant. Le bleu est habituellement la couleur de la droite, donc, parfois de la tradition ou du conservatisme, dans l'espace politique occidental (sauf aux États-Unis, où les Démocrates sont en bleu et les Républicains en rouge). De manière plus générale, le *split screen* ici utilisé verticalement sera réutilisé dans le premier épisode pour que le téléspectateur visualise simultanément la course automobile à laquelle se livrent les deux protagonistes encore « ennemis ». Les autres couleurs utilisées pour le générique sont le violet et le rouge magenta, très pop et à la mode à l'époque, mais aussi dans une optique à la Rothko et ses tableaux abstraits, et qui rappellent justement le bleu et le rouge – deux couleurs utilisées aussi pour « teinter » les images en noir et blanc des vies de nos protagonistes – de Brett et Danny, jusqu'à l'image finale de deux silhouettes dans ces deux couleurs, silhouettes comme fondues en une seule. Notons qu'en conclusion du générique de fin, plus court (30 secondes) et plus informatif quant aux seconds rôles, techniciens, mentions légales, etc., on retrouve ces deux mêmes silhouettes. Le générique de fin est composé à partir d'images de nos héros comme dessinées à partir de photos. On y apprend tout de même que, côté élégance vestimentaire, Moore n'avait rien à envier à Curtis (cf. *infra*), puisqu'il est stipulé dans ce générique de fin que Moore dessinait lui-même ses costumes.

*ricana* les plus tournées vers un *American Dream* concrétisé, et de l'aristocrate *briton* Lord Brett Sinclair. Ces deux dossiers montrés en parallèle résument les *Bildungsjahre* des deux héros, non sans arrières-pensées sociales, même si ces dernières ne sont pas développées de manière politique, eu égard à la nature encore populaire du *medium* télévisuel, à l'époque<sup>53</sup>.

Mais tout de même, jugeons-en plus précisément, *via* ce résumé sagace de François Julien :

À ma gauche [dossier rouge], Daniel dit Danny Wilde, l'Américain, un gosse de la rue ayant fait fortune, partant des quartiers populaires de la Grosse Pomme pour rejoindre Wall Street ; une réussite "à l'américaine". À ma droite [dossier bleu], Lord Brett Sinclair, l'Anglais, lui est né riche, c'est toute la différence<sup>54</sup>.

- 
53. Au passage, qui dit « populaire » dit, à l'époque et avec certaines spécificités, bien entendu, « pop » (cf. *supra* pour l'esthétique des couleurs, par exemple). Or, si « la culture *pop* [est] pourtant caractérisée par son caractère éphémère », car liée à une consommation d'objets de masse à absorber avec un plaisir aussi intense que bref, puis à jeter, la série – et surtout, donc, sa musique et son générique – contrevient totalement à l'idée *pop* que l'on vient de mentionner, et c'est bel et bien le générique, et cette musique en particulier, comme on l'a vu, qui la font balancer dans une sorte de plaisir durable et quasi pérenne, contre toute attente, voire à la transformer en « classique » enduring et à conserver. La proposition citée entre guillemets est due à Ulysse Caillon dans son article « Le *lip sync* comme parodie corporelle de la musique *pop* : l'exemple de *RuPaul's Drag Race* », à lire in Hubier, Sébastien et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.), *Corps pop*, Reims, Épure, 2018, p. 155.
54. Julien, F., *op. cit.*, p. 28. Sinclair est en réalité écossais d'origine, dans la série. Ajoutons aussi : « En fait, les personnages de Sinclair et Wilde étaient les transpositions des personnalités des deux acteurs », comme le rappelle Ph. Lombard, *op. cit.*, p. 21, tandis que Liardet nous confirme qu'ils étaient tous deux « [i]ssus d'un milieu modeste [...] », cf. D. Liardet, *op. cit.*, p. 14, ou encore : « Si la "carrière" de Danny Wilde ressemble en certains points à la vie de Tony Curtis (l'enfance pauvre dans le Bronx [de parents émigrés juifs hongrois, les Schwartz, le père étant un modeste tailleur], la marine dans laquelle il servit de 1943 [en fait 1942] à 1945, celle de Brett Sinclair est assez éloignée de l'existence du fils de policeman londonien [et d'une caissière, puis femme au foyer] qu'est Roger Moore [ce qui n'empêche que leur destin de star est, lui, le même] », pour Ph. Lombard, *op. cit.*, p. 26. Sur la vie des deux acteurs, lire les chapitres « Un destin d'exception » pour Moore et « Le dernier des géants » pour Curtis (resp. p. 175-197 et p. 197-225). Et Liardet d'ajouter : « Ces derniers [Wilde et Sinclair] ont ainsi, pendant un court moment, l'apparence de deux êtres d'exception, à l'image des acteurs qui eurent, quant à eux, une destinée vraiment extraordinaire », cf. Liardet, D., *op. cit.*, p. 112.

Mais le sous-texte « politique » de ce générique n'est peut-être pas celui que l'on croit, si l'on reprend la subtile analyse, là encore, de Nicolas Finet, qui montre l'aspect de « fable » volontariste – et optimiste jusqu'à l'irénisme ? – de la série :

À cet égard, les images qui orchestrent la progression du générique sont tout sauf innocentes. Wilde apprend la vie à même le pavé, Sinclair s'y prépare dans les collèges huppés<sup>55</sup>. [...] Au terme du générique, *happy end* oblige, la démonstration se veut limpide : il n'y aurait finalement pas d'antagonismes irréductibles entre le monde des uns (où l'on est ce que l'on devient [Danny Wilde] et le monde des autres (où l'on est ce que l'on naît) [Lord Brett Sinclair]. Pas de doute, on est vraiment en pleine fiction. Il suffit de s'en souvenir<sup>56</sup>.

- 
55. Variante du résumé par un autre spécialiste : « [...] Danny Wilde fit son apprentissage de la vie dans la rue, alors que Brett Sinclair [...] à la même période, [...] développait de grandes qualités d'athlète et de compétiteur dans des disciplines aussi diverses que variées (aviron, rugby, etc.) », cf. Liardet, D., *op. cit.*, p. III.
56. Cf. Finet, N. in Denize, V. et Martinet, É., *op. cit.*, p. 30. Cf. aussi : « [...] [La première partie] met en exergue le fossé culturel et social qui les sépare en dévoilant leurs origines et trajectoires individuelles [...] », in Liardet, D., *op. cit.* p. III. Sur la vision édénique proposée par ce rapprochement des deux classes, on peut lire l'excellent article de David Buxton, « Le Chant du cygne des sixties », *op. cit.*, p. 18-23, qui montre que la série fut l'une des dernières à vendre du rêve, celui des années 60, alors que les années 70 et leur cortège de revendications, suivies de crises et bientôt de replis, s'annonçait pour le lendemain même de cette série. Buxton, pour reprendre les termes de Hegel, allie dans son étude la « poésie du cœur » avec « la prose des rapports sociaux ». Rappelons aussi que l'idée de cette opposition entre les deux personnages trouve son prodrome dans un épisode de la sixième saison du *Saint* intitulé « Le Roi » (« The Ex-King of Diamonds », 1969), où un Américain mal dégrossi, riche Texan, nommé Rod Huston, se trouve confronté, puis se lie d'amitié, au Saint britannique raffiné, avec course-poursuite en voitures sur la Côte d'Azur et autres éléments qui seront repris deux ans après dans le pilote d'*Amicalement vôtre...*, puis dans le générique. Considéré comme *prequel* de notre série, cet épisode du *Saint* aurait été souhaité par Baker pour tester la réaction du public face à un duo américain-britannique, selon plusieurs spécialistes. La réaction, apparemment positive, entraîna la création du duo Wilde/Sinclair.

Pour résumer, et lier la première et la deuxième parties de ce générique :

Pour l'un [Danny Wilde], le Bronx, les jeux de rues, la marine, le pétrole, la haute finance... / Pour l'autre [Lord Brett Sinclair], Harrow, Oxford, la garde royale, les courses de FI, le Grand Prix d'Ascot... / Pour finalement en arriver au même point : les voitures de sport, le luxe, les femmes, le jeu, l'insouciance<sup>57</sup>.

On notera aussi que ces deux parties se nourrissent d'intericonicité avec le monde des images animées populaires, puisque :

Le manoir [familial] que l'on voit après [le plan sur] Big Ben, dans le dossier Brett Sinclair, est la Knebworth House, aperçue dans plusieurs séries comme [la récente, alors,] *Chapeau melon & Bottes de Cuir* (« L'Invasion des terriens ») [« Invasion of

---

57. Lombard, Ph., *op. cit.*, p. 26. Harrow renvoie à l'une des écoles (de garçons) les plus prestigieuses du monde (« Harrow School »), sise au nord-ouest de Londres et créée en 1572 ; la devise « Dominus Illuminatio Mea » (« Le Seigneur est ma lumière ») est celle de l'Université d'Oxford et est lisible sur l'un des plans du générique ; Ascot renvoie au Grand Prix hippique (« Ascot Gold Cup ») se déroulant dans cette ville anglaise, une compétition de première catégorie créée en 1807. Pour l'anecdote, lisible en maints sites du Net, la photo de Brett Sinclair enfant n'est pas celle de Roger, mais celle de Geoffrey Moore, son fils aîné, alors âgé de cinq ans (né en 1966), car Roger Moore n'aurait pas disposé d'une photo de lui enfant correcte. Plusieurs sites signalent aussi que les images de Curtis enfant et jeune sont authentiques, tandis que celle de Roger Moore, à l'exception d'une, peut-être l'avant-dernière, sont des *fakes* créés pour l'occasion. On ajoutera au résumé de Lombard l'apparition de la statue de la Liberté qui accueillait souvent les migrants européens, puis l'image des immeubles populaires avec, au choix, linge au fenêtré et minuscules fenêtrés – sur un autre plan, un peu plus tard – et justement, jeux de rues, notamment le *baseball*, pour Danny, ce qui s'oppose à ces sports plus nobles que sont le rugby et surtout les courses d'aviron des grandes écoles, pour Brett, que l'on voit de son côté ; à quoi on peut également ajouter l'image du Parlement britannique et celle de la relève de la Garde, toujours pour ce dernier (pour le manoir de Brett, cf. *infra*). Et si Danny a fait son service dans la marine comme simple marin du rang, Brett, apparemment, sur sa photo, paraît avoir gagné du galon... au service de Sa Majesté, bien sûr.

the Earthmen », saison n° 7, 1968]) et qui fut utilisée pour la maison de Bruce Wayne dans *Batman* (Tim Burton, 1989)<sup>58</sup>.

Quant à la photo de Roger Moore qui, dans la deuxième partie – consacrée à leur vie adulte, une partie d’une durée de seulement 15 secondes –, illustre la coupure de presse « *Ascot Win for Sinclair* » (« Victoire à Ascot pour Sinclair »), elle est extraite du film *Double jeu* (*Crossplot*, 1969) d’Alvin Rakoff<sup>59</sup>, où Moore joue un directeur de publicité élégant qui, sur l’affiche, semble un croisement entre les Sinclair et Bond qu’il sera bientôt<sup>60</sup>. Annonçons d’ores et déjà que, dans la troisième partie – consacrée à la vie de patachon de la paire d’amis après leur rencontre, une partie plus longue, d’une durée de 33 secondes, soit quasiment la moitié du générique –, on retrouvera des plans extraits, quant à eux, des premiers épisodes de notre série, comme c’est souvent le cas dans l’élaboration des génériques de série TV. Ici, il s’agit des épisodes 1 et 5, c’est-à-dire, respectivement : « Premier contact » (« Overture ») et « La danseuse » (« Powerswitch »), dont nombre de scènes d’extérieur ont été tournées sur la Côte d’Azur<sup>61</sup>.

---

58. Selon Ph. Lombard, *op. cit.*, p. 28. Knebworth House est une maison de campagne luxueuse située dans le Hertfordshire (depuis 1490, avec rénovation en 1813-1816 en style gothique Tudor), dont les jardins sont classés au titre des parcs et jardins historiques en Angleterre, et qui a accueilli de nombreuses personnalités. On ne compte pas les films de cinéma et épisodes de séries dont certaines scènes ont été tournées dans cette propriété, à l’intérieur et/ou à l’extérieur, au moins une trentaine depuis 1956.

59. Information fournie par D. Liardet, *op. cit.*, p. 28.

60. Rappelons que Moore endossera pour la première fois le costume de James Bond en 1973, juste après la série que nous étudions, pour *Vivre et laisser mourir* (*Live and Let Die*, 1973) de Guy Hamilton. L’« élégance masculine » (sic) serait d’ailleurs ce qui caractériserait, avec la « nostalgie », le thème de la musique de Barry pour le générique de la série à venir, selon le site du magazine *Les Inrockuptibles* dédié à celle-ci, cf. <https://www.lesinrocks.com> (consulté le 02/01/2019).

61. Ce qui permettrait de faire rêver le téléspectateur dès le générique. Il s’agit des plans suivants de la troisième partie : la course des deux futurs amis dans leur bolide respectif ; Sinclair distrait par une jolie blonde en bikini qui passe entre eux deux ; le même flirtant avec deux beautés (« Premier contact ») ; le ski nautique pratiqué par les deux compères ; mais aussi, dans la deuxième partie, Wilde en homme d’affaires, nouveau loup de Wall Street, à son bureau (« La Danseuse »), ce qui est un détournement d’image, car dans l’épisode il fouille un bureau qui n’est pas le sien. De même, toujours dans la deuxième partie du

Pour en revenir à la deuxième partie, elle est très bien résumée par Didier Liardet, qui explique que celle-ci brosse par quelques touches d'images rapides et un montage *cut* la vie d'adulte des compères avant de se rencontrer, comme autant de *disiecta membra* à recomposer soi-même de l'autre côté de l'écran :

[Cette deuxième partie] est composée d'un montage de plusieurs coupures de presse relatant des faits marquants de [leur] vie [...]. On apprend que Danny Wilde a gagné la somme de neuf millions et demi de dollars grâce à sa compagnie pétrolière [coupure de presse portant « *Wilde \$9,500,000 for Oil Company* » avec vue sur forage pétrolier] avant de travailler au cœur de l'un des plus grands centres d'affaires, Wall Street [coupure de presse portant « *Wilde and Wall Street* »] [...]. De son côté, Brett Sinclair a remporté la course hippique d'Ascot [coupure de presse portant « *Ascot Win for Sinclair* »] avant de faire une carrière professionnelle de coureur automobile, en Formule 1 [coupure de presse portant « *Brett Sinclair Enters Grand Prix* » (« Brett Sinclair s'aligne dans le Grand Prix »)]<sup>62</sup>. Le parcours des deux hommes, pour le moins atypique, renforce encore davantage le sentiment d'antagonisme [résolu dans la troisième partie] véhiculé par les premières images<sup>63</sup>.

---

générique, le plan sur la course de Formule 1 que Sinclair, jeune pilote, est censé avoir disputée, est un très court résumé de la scène finale d'un épisode plus tardif, le n° 15, « Une rancune tenace » (« Someone Waiting »). Ce plan est là encore une sorte de détournement, puisque le générique est censé, dans cette partie du moins, montrer des événements passés de la vie des protagonistes, pas à venir. De plus, cette scène est l'un des divers *stock shots* utilisés dans cette deuxième partie, elle a été filmée le 18 juillet 1970, pendant le Grand Prix d'Angleterre, se déroulant alors sur le circuit de Brands Hatch.

62. Cf. notes *infra*. Pour ce qui est de Wall Street, la référence à la Bourse new-yorkaise est annoncée par les plans sur les liasses de billets, côté Danny, que ne manipulerait sans doute pas un Brett issu de la vieille noblesse – jeune, il est chapeauté, et pas Danny – et non de la bourgeoisie « arrivée » on ne sait trop comment.
63. Liardet, D., *op. cit.*, p. III-II2. Citons aussi caradisiac.com, site d'information automobile, qui disserte dans son article sur les voitures respectives de Danny – une Ferrari Dino 246 GT – et Brett – une Aston Martin DBS – et leurs « symboles » opposés : « La Ferrari Dino rouge [comme la couleur du dossier de Danny], c'est la fougue, l'agilité, la sportivité. [...] / L'Aston Martin, c'est le luxe marié à la classe et à la sportivité », l'auteur anonyme précisant « Le jour et la nuit, en quelque sorte », à lire dans l'article intitulé lui-même : « *Amicalement*

Quant à cette troisième partie, que nous annonçons, nous nous permettons là encore de reprendre le résumé de Liardet, après avoir simplement précisé qu'elle est introduite, à la seconde 36, par l'image sur un patchwork furtif de ces bouts d'images et de coupures de presse, telle une des affiches lacérées de Jacques Villeglé dans ces mêmes années 70 :

[L]a dernière partie évoque le contexte dans lequel les personnages évoluent [...]. Elle met l'accent sur la plupart des éléments qui composent leur existence, autant de codes visuels qui deviennent tout au long de la série des repères familiers [...], particulièrement lors des premiers épisodes [tournés sur la Riviera française] : l'argent, représenté par les images des tables de jeux, les billets de banque et les bijoux, ainsi que le luxe et les plaisirs de la vie, symbolisés par les paysages de la Côte d'Azur (notamment la plage et la mer), les jolies femmes, la coupe de champagne [en fait *les coupes*] et les voitures de grande valeur<sup>64</sup>.

Il est très important de préciser que, après les images de la course poursuite en *split screen* cette fois horizontal, à peu près à la moitié dudit générique, ce *split screen* disparaît un instant lorsque les deux

---

*vôtre...* : Brett en DBS, Danny en Dino 246 GT », sur <https://www.caradisiac.com> (consulté le 20/12/2018).

64. Liardet, D., *op. cit.*, p. 112. En revanche, pas de réflexion sur la *vanitas* de tous ces motifs, que le juge Fulton sous-entendait pourtant dans le premier épisode en s'adressant à ces deux oisifs et en évoquant leur vie actuelle de bâton de chaise. Serait-ce la que résiderait la nostalgie du générique, à savoir la vanité de la vie de ces deux riches qui n'emporteront rien au Paradis, s'ils y vont un jour ? À propos du gros plan sur les bijoux, ici un collier sur un cou nu, on peut appliquer l'analyse d'Ariane Hudelet : « Grossir au maximum un détail, une texture, une forme, [ainsi] la séquence d'ouverture permet de déréaliser le sujet en lui insufflant un sens symbolique », à lire dans Hudelet, A., « Un cadavre ambulante, un petit déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *GRAAT On-Line*, n° 6, décembre 2009, [www.graat.fr/tvoihudelet.pdf](http://www.graat.fr/tvoihudelet.pdf), citée dans Vérat, É., *op. cit.*, p. 47. Il y a d'autres gros plans, toujours filmés avec fluidité, comme le reste des plans, qui se multiplient justement dans la troisième et dernière parties du générique et qui vont tous, ici, dans le même sens du luxe, du plaisir et de la volupté, depuis les coupes de champagne jusqu'à la fourrure, en passant par la liasse de billets (clin d'œil possible à la première partie du générique et Wall Street), la roulette en action et la main experte du croupier.

compères apparaissent pour la première fois réunis sur un même plan – à la seconde 40 –, pour bien montrer qu'ils sont désormais amis... et réunis par leur goût pour la gent féminine, puisque c'est au moment où ils se retournent sur une jeune femme accorte en maillot de bain que la ligne horizontale disparaît, dans un plan emprunté d'ailleurs au pilote de la série, celui de la rencontre entre Brett et Danny<sup>65</sup>. Si la ligne de séparation réapparaît après, on rappellera qu'elle n'est bel et bien qu'horizontale, donc qu'elle ne sépare pas les deux protagonistes comme la barre verticale initiale le faisait jusqu'à leur rencontre.

Ce générique se termine par la présentation des deux comédiens vedettes, sous leur seul nom de famille et dans l'ordre suivant : « Curtis+Moore », en violet un peu plus clair que celui du fond, dans une police de caractère proche de celle dite « Arnold Böcklin<sup>66</sup> », c'est-à-dire empruntée à la graphie Art nouveau, alors très en vogue<sup>67</sup>. Le nom du premier comédien est ici un tout petit peu plus connu à l'époque que celui du second, fort de sa carrière à Hollywood, tandis que le second était surtout célèbre pour son rôle du « Saint » à la télévision<sup>68</sup>, mais peut-être plus populaire, par conséquent, dans les

- 
65. Histoire aussi de montrer au téléspectateur que ce ne sont pas des « amis » sodoméens.
66. Du nom du célèbre peintre, dessinateur et graphiste suisse du XIX<sup>e</sup> siècle, adepte du symbolisme.
67. Voir, par exemple, le beau catalogue de l'exposition éponyme qui s'est tenue au Musée d'Orsay (Paris), 20/10/2009–04/02/2010, sous la direction de Philippe Thiébaud, *Art nouveau revival. 1900, 1933, 1966, 1974*, Paris, Musée d'Orsay / Anvers, Snoeck, 2009.
68. Curtis (premier par ordre alphabétique, après tout) était fort d'une nomination à l'Oscar pour *La Chaîne* (*The Defiant Ones*, 1958) de Stanley Kramer et de plusieurs prix, étant apparu au total dans une cinquantaine de films, dont *Certains l'aiment chaud* (*Some Like It Hot*, 1959) de Billy Wilder ou *Spartacus* et d'une demi-douzaine seulement d'apparitions dans des séries télévisées, et encore tôt dans sa carrière – il n'en avait alors plus besoin, même si le déclin de sa carrière au cinéma commençait à menacer –, et ce, même si Vérat rappelle que « [le générique de *Dream On* [1990–1996], c'est] [...] [u]n regard plein de tendresse sur la télévision et ses stars passées, Bette Davis, Ronald Reagan ou encore Tony Curtis... » (Vérat, É., *op. cit.*, p. 142). Moore, lui, était moins « coté », surtout célèbre pour le rôle-titre du « Saint », donc, mais aussi, dans une moindre mesure, dans le rôle-titre antérieur de la série *Ivanhoé* (*Ivanhoe*, 1958-1959), toujours à la télévision, pour laquelle il avait beaucoup tourné. En revanche, au cinéma, ses nombreux rôles n'avaient été, quant à eux, que mineurs. Paradoxalement, la car-

foyers du monde entier<sup>69</sup>.

Quelques secondes plus tard apparaît le titre de la série « The Persuaders! » en violet clair, comme le carton précédent « Curtis+Moore ». Le titre de la série, en français pour la version distribuée dans notre pays, est encadré en haut de deux petites photos des héros à l'époque de leur amitié, puis un troisième et dernier carton apparaît bientôt, portant le nom de son créateur, « *Devised and Produced by* [Création et Production de] Robert S. Baker ». Le « cahier des charges » – ici, certes, minimal – d'un générique est ainsi respecté *in fine*, tandis que les silhouettes confondues, dans les mêmes couleurs magenta et violet, de Danny et Brett s'incrument de manière stylisée dans l'œil du téléspectateur, prêt à savourer ledit épisode après ce générique prometteur<sup>70</sup>.

---

rière de Moore au cinéma allait décoller au cinéma avec la série des *James Bond* tout de suite après *Amicalement vôtre...*, tandis que celle de Curtis allait baisser d'autant. Voir aussi les mémoires de Curtis, *Tony Curtis* (1993), Paris, Belfond, 1995 et celles de Moore [en coll., pour les trois ouvrages, avec Gareth Owen], *Amicalement vôtre. Mémoires (My Word is my Bond, 2008)*, Paris, L'Archipel, 2008 – lire tout le chapitre intitulé lui-même « Amicalement vôtre », p. 245-267 dans l'édition de poche de 2012 que nous citons ici –, *Mémoires (Last Man Standing. Tales From Tinseltown, 2014)*, Paris, First, 2015, et enfin *On ne vit qu'une fois, souvenirs d'hier et d'aujourd'hui (À bientôt [sic, pour le titre original en anglais], 2017)*, Paris, Hors Collection, 2017.

69. Sur la pseudo-rivalité des deux acteurs, bien moindre qu'on a voulu le dire, sans doute pour contrebalancer l'amitié des protagonistes dans la diégèse et faire des gorges chaudes de cette supposée rivalité entre les deux comédiens par goût d'un scandale toujours vendeur, on rappellera que le générique était aussi calibré pour respecter les egos de ces deux stars, « [...] with images of them living the playboy lifestyle in sequences showing drink, women, and gambling[!] [t]his allow[ed] both the main actors to share top billing without upstetting one or the other, as was requested by both lead actors » (« [...] avec des images d'eux vivant le style de vie des playboys dans des séquences qui montrent boissons, femmes, et jeux d'argent [ :] [c]eci permet[tait] aux deux acteurs de partager l'affiche sans fâcher l'un ou l'autre, comme cela avait été demandé par les deux stars » [notre traduction]), selon l'article « Classic TV Intros: The Persuaders! », à lire sur <https://adamstoney.co.uk> (consulté le 20/12/2018). Même si, selon nos calculs, Roger Moore bénéficie d'un plan de plus que son camarade, celui où son personnage embrasse deux jeunes femmes à la suite...
70. Ajoutons aussi que, le magnétoscope de salon n'étant pratiquement pas commercialisé pour le grand public à l'époque, le téléspectateur devait en quelque sorte « choisir » de suivre telle ou telle vie des deux personnages proposée par le générique, tant les images en *split screen* interdisaient cette vision stéréoscopique impossible pour l'être humain. Il devait aussi varier, peut-être, son choix, lors du visionnage de l'épisode suivant, pour ne pas rater certains éléments offerts à son

Enfin, on donnera quelques exemples de la postérité de ce générique sur Internet, notre nouveau et deuxième monde, « virtuel » jusqu'à un certain point, qui montre que les occasions de lui rendre hommage sont diverses et variées : depuis la photo d'un tableau représentant un photogramme du générique légèrement retouché, encadré dans une salle du restaurant belge « L'Amicalement vôtre » à Enghien (banlieue de Bruxelles)<sup>71</sup>, jusqu'aux conseils, nombreux et disséminés sur plusieurs sites, échangés sur des forums entre internautes pour présenter, par exemple, sous forme de montage vidéo – avec logiciel approprié – le début du film de ses vacances par un internaute, en empruntant la forme du générique de la série, accompagné d'un modèle joint pour s'en inspirer<sup>72</sup>.

On citera aussi les fameux clips de présentation des mariés lors des repas de nocés<sup>73</sup>, avec maintes réappropriations sur le Web, dont on ne mentionnera que deux exemples, parmi de nombreux disponibles sur YouTube : un français et un allemand. L'exemple français est celui du clip d'un homme et d'une femme en couple (DomBea Brand), le titre du clip devenant, bien évidemment, « Amoureuusement vôtre ». Ce type de détournement est monnaie courante sur Internet, dans le droit fil de son utilisation lors des fêtes de mariage. L'allemand est plus intéressant, car il montre une paire d'amis allemands pur jus, qui présentent et leurs voitures chéries et leur amitié *via* un clip maison, ce qui est plus rare, d'après nos recherches, que l'imitation « amoureuse » proto- ou post-conjugale : cette appropriation « amicale » est pourtant, en cela, très fidèle au propos de la série<sup>74</sup>.

---

regard, ce qui, du point de vue de l'addiction provoquée par ce rendez-vous hebdomadaire, est diabolique, si le public veut voir au mieux tous les détails de ces vies – obsession de *fan* que le magnétoscope nourrira plus tard, également et ne fera même qu'amplifier, comme le signataire de cet article le confirme volontiers.

71. Sur <https://www.tripadvisor.fr> (consulté le 20/12/2018).

72. Sur <https://www.magix.info> (consulté le 20/12/2018).

73. Nous conseillons vivement, entre autres *tutos*, celui très complet d'un spécialiste anonyme (Papy Serge, sur la Toile) sur [www.2cents-video.com](http://www.2cents-video.com) (consulté le 20/12/2018) intitulé « Réaliser le générique Amicalement vôtre... avec Pinnacle Studios », avec analyse des différents mouvements du générique et... commentaires souvent élogieux des internautes sur le forum qui suit ledit tutoriel.

74. Il s'agit de Herbert Rehbach et André Rassenberg, visiblement adolescents dans les *seventies*, « André + Herbert » dans leur générique, un clip excellent et drôle, fidèle dans ses prises de vue en rapport avec le générique original, réalisé par

Mais les particuliers ne sont bien évidemment pas les seuls à se souvenir de leurs jeunes années et de leur relations amicales ou amoureuses, et les publicitaires l'ont bien compris, comme le prouve, par exemple, le spot conçu pour la Peugeot 306, en 1995, reprenant les codes du *split screen* et la musique de Barry dudit générique, jusqu'à s'offrir à la fin du spot en question la voix de Michel Roux (Danny Wilde dans la version française de la série) vantant la voiture française<sup>75</sup>. Enfin, les médias ne sont pas en reste, un reportage du journal de France 2 du 17 mai 2007 consacré aux relations entre le nouveau président de la République française, alors tout fraîchement élu, Nicolas Sarkozy, et son premier ministre, François Fillon, adoptant un ton satirique grâce à ce même générique en introduction dudit reportage. Ce dernier évoquait en effet les différences de nature et de parcours de ces deux animaux politiques, futurs « meilleurs ennemis », ajouterions-nous, de ce nouveau tandem à la tête de la nation.

Pour conclure, car notre étude prend désormais bien plus de temps à lire qu'à visionner le générique en question, et pour que, chers lecteurs et lectrices, nous restions « amicalement vôtre », nous aimerions revenir, avec la permission que ceux et celles-ci voudront bien nous accorder, une fois n'est pas coutume, sur le lien entre ce

---

H. Rehbach. Et ce, en plus de rappeler que la série, qui bénéficia en allemand d'un doublage aussi amusant et libre que le doublage français, fut outre-Rhin (et en Autriche comme en Suisse alémanique), sous le titre *Die 2* [*Les 2*], un immense succès, comme en France, ceci expliquant peut-être cela. Les acteurs de doublage Rainer Brandt, pour le Danny français, et Michel Roux, pour le Danny français, s'en donnèrent à cœur joie, comme de nombreux sites Internet le répètent à l'envi.

75. Dans ce spot d'une grosse demi-minute, Franck Bernard, l'« aristo », au volant d'une voiture de luxe tapageuse, tombe en panne, tandis que Jean Martineau, le « prolo » devenu riche, au volant de sa 306, roule sans problème sur la même route, le croise – ceci dit, dans ce spot, ils ne se connaissent pas – et fait la simple aumône à Bernard d'un mouchoir pour s'essuyer, pendant que ce dernier tente, donc, de réparer sa voiture de sport bien moins fiable qu'une 306. On notera que, dans cette publicité, les deux moitiés de l'écran splitté sont inversées, « Danny » (« Martineau ») se retrouvant à droite et Brett (« Bernard ») à gauche. On peut revoir le spot sur YouTube. L'organisme de crédit Cetelem a aussi utilisé la musique de Barry pour un spot en 2009. Ces deux publicités nous semblent ainsi miser sur un même potentiel d'identification du consommateur, via la nostalgie télévisuelle.

générique et notre propre expérience de téléspectateur, avant que d'être chercheur, maintenant que les différentes qualités – au sens le plus (fausset) neutre du terme – et la spécificité de ce générique ont été élucidées par nos soins, du moins l'espérons-nous, dans ses dimensions intrinsèques autant qu'extrinsèques.

Nous le souhaitons d'abord en nous mettant, par confort, sous les auspices du tant cité dans ces lignes Éric Vérat, lorsqu'il écrit qu'« [a]u-delà de toute grande considération, peut-être faut-il aussi analyser le générique à travers une dimension personnelle, simple, mais sincère et viscérale<sup>76</sup> ».

Et ensuite parce que, comme le disait Léon Werth : « Quand la Grèce disparaît, il reste les hellénistes<sup>77</sup> » ; et si Curtis, que nous avons eu la chance de voir à Paris lors d'une soirée dédiée à ce grand acteur<sup>78</sup>, et Moore, ont désormais disparu, il reste nous, les chercheurs, accessoirement – mais pas obligatoirement – *fans*, pour parler d'eux et notamment de cette série.

Alors, s'il faut parler de nous un instant, nous dirons que dans ce générique, tant par sa musique que par ses images, découvertes pourtant en noir et blanc sur le téléviseur familial, vraisemblablement en 1977, à l'âge de huit ans, comme on l'a dit en introduction<sup>79</sup>, nous eûmes tôt fait, en même temps que nous accédions à l'âge de raison, de comprendre que ce générique sous-entendait que la vie, donc notre vie – lire ici, derrière ce « notre vie », « ma vie », comme dans toute cette fin d'article – passerait sans doute aussi vite que

---

76. Vérat, É., *op. cit.*, p. 125. À rapprocher de ce que disait déjà un grand prédécesseur : « Il existe un empirisme tendre, qui s'identifie de la manière la plus intime à l'objet et qui devient de la sorte une véritable théorie », Goethe, Johann Wolfgang von, *Pensées du voyageur. Art, éthique, nature*, dans *Œuvres* (éd. complète revue), Band 21, Stuttgart/Tübingen, Cotta, 1830, p. 244.

77. Werth, Léon, *Déposition. Journal de guerre 1940-1944* (1946), Paris, Hamy, 1992, p. 84.

78. Au Grand Rex, le 9 avril 2005, lors du 13<sup>e</sup> Festival du Film Jules-Verne, qu'il présida également cette année-là. Outre deux longs-métrages où joua Tony Curtis, on y projeta aussi un épisode d'*Amicalement vôtre...*

79. Notre année de naissance est en effet 1969. La première diffusion française eut lieu en 1972-1973 sur la deuxième chaîne de l'ORTF, puis les rediffusions s'enchaînèrent, en 1974 (toujours deuxième chaîne) et, donc, 1977 (TF1), ce qui correspond à nos premiers souvenirs de la série.

ce générique et ces vignettes, nous qui n'en étions pourtant qu'aux toutes premières secondes de cette nôtre vie.

Plus encore, mais c'était là quelque chose que nous ne sentions que confusément, nous expérimentions à chaque visionnage du générique les promesses d'une relation extraordinaire avec une personne de notre propre sexe, faisant l'impasse, inconsciemment sans doute, devant les plans de jeunes femmes *sexy* et dénudées, que, littéralement, nous ne voyions pas. Seule nous importait l'amitié entre Brett et Danny... pourtant, nous avions le sentiment latent que cette vie que nous souhaitions ardemment ne serait peut-être pas possible dans notre avenir personnel, non par manque d'argent, mais, sans doute, parce que nous voulions voir un autre type de rapports entre Danny et Brett que nos copains, eux, ne voyaient pas. Des rapports dont les médias ne parlaient pas<sup>80</sup>, et qui nous semblaient finalement improbables, hélas, en 1977, d'autant que nous pensions être le seul à voir de l'affection, de l'amour – qui n'osait bien sûr pas dire son nom, comme chez un autre Wilde, Oscar – dans ce couple de célibataires bien habillés et qui ne s'accrochaient jamais longtemps à une même femme.

Tout cela, étant entendu que nous décryptons, au moment où nous écrivons ces lignes, un ressenti non seulement extrêmement confus à ce moment-là de notre (courte) existence, mais également teinté d'une certaine culpabilité à envisager à chaque épisode cette existence partagée entre garçons, à une époque où, d'ailleurs, l'homosexualité n'était pas dépénalisée en France et le mariage pour tous même pas envisageable, sinon dans une série de science – po-

---

80. Malgré un doublage de la part de Michel Roux pour Danny Wilde qui jouait parfois sur une certaine ambiguïté dans le ton utilisé, parfois pas si éloigné que cela de la « grande folle ». Quant au choix par Tony Curtis – sur lequel portent des rumeurs persistantes de bisexualité dans « la vraie vie » – de porter des gants de cuir dans nombre d'épisodes – l'acteur portant de toute façon souvent du cuir dans la série –, il avait fait couler beaucoup d'encre... mais c'est une autre histoire ! Nous avons, en revanche, étudié le sous-texte gay, cette fois documenté et avéré, d'une autre série culte, d'ailleurs citée *supra*, *Les Mystères de l'Ouest*, dans notre article intitulé « *Les Mystères de l'Ouest* (*The Wild Wild West*, 1965-1969) : Ils étaient deux célibataires, ou Le Surmâle et le Travesti », à lire in Hubier, S. et Le Vagueresse, E. (dir.), *Gender et Séries télévisées*, Reims, Épure, 2016, p. 73-121 (et sur <https://www.hal.univ-reims.fr/hal-01792541>).

litique ? – fiction. D'où la mélancolie que nous ressentions déjà, enfant, face à ce générique gage d'une promesse impossible non seulement à tenir, mais même à envisager ; même si, depuis, les choses ont changé, fort heureusement, non seulement à un niveau personnel, mais aussi social, culturel et institutionnel. Reste que, près d'un demi-siècle plus tard, on a d'autres raisons, le temps passant, d'être irrémédiablement nostalgique par rapport, cette fois, à notre vie qui passe effectivement comme le générique, en une minute ou peu s'en faut, et par rapport à notre enfance, quant à elle, définitivement enfuie, et si *ars longa*, néanmoins *vita breva*.

Achevons donc cette réflexion en reprenant le terme et l'idée du « dos noir du temps » éponyme de l'ouvrage hybride du romancier et essayiste Javier Marías<sup>81</sup>, empruntés eux-mêmes à *La Tempête* (*The Tempest*, 1610-1611) de William Shakespeare : « *What see'st thou else / in the dark backward and abysm of time* ?<sup>82</sup> », dans la bouche de Prospero, que Marías met en rapport avec la deuxième des *Stances* – ou « Coplas » – sur la mort de son père (*Coplas por la muerte de su padre*, c. 1477) du célèbre écrivain espagnol de la fin du Moyen-Âge Jorge Manrique, avec son énigmatique dernier vers : « *Pues si vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado*<sup>83</sup> ». Des vers que Javier Marías glose ainsi :

*Lo no venido, esto es, lo no llegado, lo no sucedido, lo no existido, no debemos seguirlo esperando sino darlo ya por pasado. [...] Y se me ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discurre por aquella negra espalda y el abismo del tiempo que en otra lengua*

---

81. *Negra espalda del tiempo* (1998), en français *Dans le dos noir du temps*, Paris, Payot et Rivages, 2000 (trad. de Jean-Marie Saint-Lu).

82. Les traductions françaises divergent quelque peu selon les traducteurs et les époques, citons-en une qui nous semble convenir à peu près : « Que vois-tu encore / dans le sombre fond et dans l'abîme du temps ? » (Acte I, scène 2).

83. « Lors si voyons le présent / si vitement en allé, / achevé, / si nous jugeons sagement, / nous tiendrons le non venu / pour passé », trad. française dans Ly, Nadine (dir.), *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 161.

*definió otro poeta [Shakespeare], una vez que hubo pasado más de un siglo*<sup>84</sup>.

Or, ces mots nous paraissent être en totale adéquation avec notre sensation, partagée totalement, cette fois, au-delà des spécificités de vie de chacun et chacune, par les téléspectateurs, au visionnage et à l'audition du générique d'**Amicalement vôtre...** : on y ressent « ce qui n'est pas advenu », comme le dit Mariás, mais que nous devons paradoxalement « tenir pour passé » et qui, par conséquent, « glisse le long de ce dos noir et cet abîme du temps ». Par cet article, nous avons, certes, voulu « planter un couteau dans le dos du déjà vu par la construction frissonnante d'une vision », comme l'écrit le poète Gherasim Luca<sup>85</sup>, mais, pour autant, y serons-nous parvenu ?

**Emmanuel Le Vagueresse**

Université de Reims Champagne-Ardenne

---

84. « Ce qui n'est pas advenu, c'est-à-dire qui n'est pas arrivé, ne s'est pas produit, n'a pas existé, nous ne devons pas continuer à l'attendre, mais le tenir pour passé. [...] Et il me vient à l'esprit que c'est peut-être cela, ce qui ne vient pas et qui cependant est passé, ce qui glisse le long de ce dos noir et cet abîme du temps qu'un autre poète [Shakespeare] a défini dans une autre langue, après que plus d'un siècle eut passé », à lire dans Mariás, J., « La negra espalda de lo no venido », *El País*, 29/12/1996, repris dans *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001 [et Barcelone, Debolsillo, 2007], cité et repris dans *Las huellas dispersas*, Barcelone, Debolsillo, Coll. « Contemporánea », 2013, p. 161-162. La traduction que nous donnons est de Jean-Marie Saint-Lu dans « Le dos noir du non-advenu », *Littérature et Fantôme*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2010, p. 243-244.

85. À propos, bien évidemment, d'une tout autre création, dans une lettre à son compatriote (roumain) Victor Brauner, à Bucarest, le 3 août 1946.