



HAL
open science

En avant la musique !

Anne-Elisabeth Halpern

► **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. En avant la musique!. Sébastien Hubier, Emmanuel Le Vagueresse (dir.). Séries TV génériques, Épure, éditions et presses universitaires de Reims, pp.149-160, 2020, 978-2-37496-109-5. hal-03407240

HAL Id: hal-03407240

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03407240>

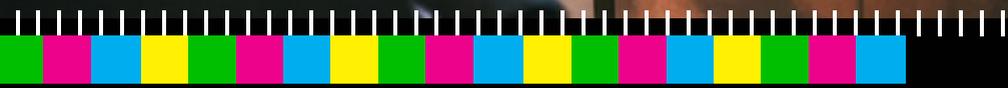
Submitted on 28 Oct 2021

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 - NoDerivatives 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

Diffusion FMSH – CID

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

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.





En avant la musique !

Il en va de la musique des génériques TV comme de la musique en général dans les films, quoique de manière très condensée. Intra-ou extradiégétique, le son des génériques de début constitue une première signature de la série, voire élabore son identité, puisqu'il s'imprime d'épisode en épisode dans la mémoire du spectateur, cristallisant au fur et à mesure la relation qui s'établit entre l'écran et celui qui le regarde autant qu'il l'entend. Sorte de *jingle*, de ritournelle, la musique des génériques scelle le pacte de visionnage des séries TV.

Il y a une histoire de la musique des génériques qui suit celle des séries et de l'opinion qu'elles acquièrent d'elles-mêmes. Si, dans les années 1970 à 1990, la musique des génériques était souvent empruntée à la pop contemporaine, elle est peu à peu composée expressément pour telle ou telle série, quitte à retrouver son autonomie par la suite. Au tournant du siècle, elle tend à s'accorder (*sic*) davantage au contenu, à proposer même un programme d'interprétation, elle s'intellectualise, en somme.

Prima la musica : la redondance

Le plus aisé en apparence concerne les séries dont la musique est le sujet même (comme dans des *biopics* sur les musiciens, **Mahler**, **Amadeus**, etc.). Nous n'envisagerons que deux cas qui exposent les relations difficiles d'un nouveau chef avec son orchestre, quoique pour des raisons différentes.

La récente série musicale **Philharmonia**, réalisée par Louis Choquette, est lancée avec force publicité en France en janvier 2019. Le générique de début se déroule visuellement dans les coulisses de la musique professionnelle et celui de fin fournit simplement les mentions obligatoires. La musique du générique, d'Étienne Perruchon et Eduardo Noya, très brève, souligne le vertige identitaire dans lequel se trouvent les principaux protagonistes, chacun risquant de sombrer dans la folie. Visuellement, l'horizon au-dessus de Paris bascule verticalement, et autour de cet axe viennent tourner un pistolet, une fleur de datura, un métronome, sur fond de musique de *thriller*, quoique sans grands effets. L'arme du crime peut être un revolver, mais aussi bien un archet, un métronome ou une baguette. La cheffe d'orchestre Hélène Barizet résout l'énigme de qui cherche à la tuer (avec dégâts collatéraux) par la seule acuité de son audition. La musique du générique diffère des musiques très connues que l'on entend selon les épisodes (*Neuvième Symphonie* de Dvořák, *Sixième Symphonie* de Beethoven, un Mozart par ci, un Paganini par là), mais que le spectateur est invité à écouter avec l'ouïe particulière du personnage de Barizet : un révélateur des passions humaines. On doit noter un trait d'humour, tout de même : le clin d'œil à *Mission : Impossible* et à la musique de Lalo Schiffrin dans l'épisode 1.

Le principe musical de la variation, qui est aussi un ressort essentiel de la sérialité, commande les génériques de **Mozart in the Jungle**. La série a connu quatre saisons (comme Vivaldi...), produites par Roman Coppola et Jason Schwartzman pour Amazon Studios (diffusion entre 2014 et 2018). L'intrigue repose sur le motif suivant : « Un orchestre symphonique est une jungle sans pitié » et la série est sous-titrée « *Sex, Drugs and Classical Music* »¹. Le thème principal, dès le générique, a pour origine « Lisztomania » du groupe français Phoenix, dans leur album *Wolfgang Amadeus Phoenix* (2009²). Roger Neill l'a réorchestré³, lui ôtant son caractère pop rock. Il s'agit

1. Titre et sous-titre sont ceux des mémoires de la hautboïste Blair Tindall, publiés en 2005, à l'origine de la série.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=uF3reVVUbio>

3. <https://www.youtube.com/watch?v=PJdYdcfITvI>

d'une « classicisation » de la musique pop, elle-même sous influence classique, dans le cas de Phoenix. Or, la série entend dépoussiérer les codes de la musique classique, et le générique, explicitement, joue de ce mixage des conventions : le son est celui d'un orchestre symphonique, la mélodie celle d'un groupe rock.

Dans l'esprit de la variation, le générique de la saison 2 modifie pour chaque épisode l'adaptation graphique et sonore du thème musical principal⁴ : le graphiste Teddy Blanks, s'inspirant des motifs géométriques des pochettes de disques vinyles des années 1940 et 1950, met en images la musique. À chaque instrument de l'orchestre est attribuée une forme géométrique, dont les couleurs varient selon les épisodes ; le développement des lignes et des formes suit exactement la mélodie, comme naissant d'elle. D'un épisode à l'autre, on reconnaît des variations du thème commun « Lisztomania », suivies visuellement des variations morphiques. De façon habile, c'est une invitation au jeu de la variation et de la distance que l'on retrouve dans l'autodérision dont sont capables les personnages. La musique fonctionne comme pacte de lecture et oblige à un double régime d'appréhension : visuel et auditif.

Musique métaphorique

Ce pacte spécifique explique sans doute que, dans des séries où les personnages sont réduits au silence, la musique du générique agisse métaphoriquement comme un signal codé et, souvent, endosse la parole de ceux qui en sont privés, comme ils le sont aussi de liberté. Dans la série australienne **Wentworth**, la chanson « You Don't Know Me » ouvre le générique de début. Sur une base de mains frappées ensemble (sur quatre temps : noire, noire, croche-croche, noire) renvoyant au groupe, se détache une voix (l'individu), dans cette chanson de Richard Pleasance, musicien qui vient de l'univers rock. La rythmique lancinante (inspirée peut-être de « We Will Rock You » de Queen) est réutilisée tout au long de la série, pour marquer les battements du cœur et l'oppression des personnages. L'essentiel

4. <https://www.youtube.com/watch?v=fG3UVPGoXbY>

des paroles, avec un côté *folk song* (*The House of the Rising Sun*) et comptine (« *One two three...* ») se résume à ces quelques vers qu'on n'entendra que plus tard : « *You don't know me when I don't know you / I never did what momma said / I went played with the gansta boys instead* ». La ballade à couplets accompagne des images d'enfermement, d'alliances provisoires, de mort (un oiseau tombant sur le filet de protection au-dessus de la prison). Or, la série de 2013 est une reprise de **Prisoner. Cell Block H** (1979) et, dans le pilote de **Wentworth**, Jacs Holt fredonne la mélodie du générique de fin dans la série originale. Car le générique initial de la première série montre des femmes interrompues dans leur actions quotidiennes par une grille qui se referme sur elles. Seuls s'y entendent les sons de cette porte de prison sur un roulement de percussions, et du déclencheur de l'appareil photo qui les enferme encore, de face et de profil, en noir et blanc, dans les archives photographiques de la police. Dénî de la parole et de la musique, donc, au début. C'est au générique de fin que, sur des images de vérification de la bonne fermeture de toutes les portes, guichets et issues pour la nuit, s'entend une ballade *folk* d'Allan Caswell, chantée par Lynn Hamilton ; elle oppose le dehors (le passé) et le dedans (le présent), où finalement tout est enfermé : roses, soleil et pluie. Les paroles ne viennent donc qu'à la fin, après que chaque épisode aura redonné la parole aux prisonnières.

Renchérir sur la sentimentalité, dans cet « univers impitoyable » qu'est la prison, n'est pourtant pas obligatoire. Ainsi, dans la série anglaise **The Prisoner**, dans la mesure où la prison est en apparence moins violente et destructrice que celle de *Wentworth*, le générique fait le choix des références à la culture et à la contre-culture *pop* politisée des années soixante. Cette série anglaise d'espionnage et de SF de Patrick McGoochan, la première en couleurs, intègre par exemple « *All You Need Is Love* » de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, sorti la même année que la série (1967), notamment dans le dernier épisode – très ironiquement, lors d'une scène de massacre d'anthologie. Dans le village-prison, l'une des tortures morales consiste en de la musique diffusée en permanence (on notera la « *Marche de Radetzky* » de Strauss, jouée par la fanfare du Village). La musique du générique, de Ron Grainer

(les autres musiques sont d'Albert Elms) est volontairement claire, naissant des coups de tonnerre initiaux, sans trop de suspens, dans la veine yéyé et vaguement mambo des années 1960, avec une section de cuivres prégnante et une rythmique soutenue, mais sans effet d'angoisse. Le générique de fin, avec la même musique, est non plus filmé, mais dessiné : une sorte de grand-bi arrêté devant une allée de statues (l'immobilisme de la société). Rien d'inquiétant, *a priori*. Pourtant, la série est une terrible charge contre la déshumanisation, le décervelage et la perte de l'intimité propres aux sociétés post-modernes. Taciturne pour ne rien divulguer de lui, l'ancien agent secret rebaptisé « Number 6 » entre donc dans la série par un générique purement instrumental, sans paroles.

Autrement dit, selon qu'elle fait le choix d'une pièce vocale ou purement instrumentale, la musique est intimement liée à la question du silence, provisoire comme dans **The Prisoner**, ou définitif dans la mort, ce dont porte la trace réjouissante **Six Feet Under**. Cette série très vivante, créée par Alan Ball, débute en 2001, et se centre sur la famille d'un entrepreneur de pompes funèbres – qui meurt dès le premier épisode, au volant de son corbillard. Chaque épisode est lancé par une mort (le plus souvent ordinaire et stupide, parfois désopilante), juste après un générique qui, sur une musique purement instrumentale progressant par entrée successive des instruments, après trois accords plaqués aux piano et xylophone, puis cordes en *pizzicato* et section des bois, montre le travail de la mort, donc de la disparition, de la décomposition rapides (le corbeau perché), les efforts de thanatopraxie pour rendre les corps présentables ; le générique se termine sur l'arbre filmé du début, qui passe au statut de dessin au trait sous les racines duquel est dessiné un rectangle : le cercueil, encore anonyme, qui vaut comme loi de l'espèce humaine et dont l'écran, rectangulaire aussi, est l'avatar animé, sur lequel s'inscrit *Six Feet Under*, précision que le rectangle avait déjà montrée... Parodique des musiques inquiétantes des films d'horreur au tout début, la suite est plus ironique, avec des mesures impaires qui font boiter la vision que l'on a des images à l'écran, comme un signal de ne pas trop les prendre au sérieux. Le générique s'efforce là encore de

guider le mode de visionnage du spectateur, sans le souligner par des paroles.

Le son d'une époque

Souvent, la musique du générique donne à entendre le son d'une époque. Dans les années 1970 et 1980, des groupes connus de rock ont prêté leur concours à la bande-son de séries TV. Leur notoriété fonde la familiarité avec l'univers télévisuel du spectateur, qui reconnaît le son d'une décennie. C'est, par exemple, le groupe The Who, qui a fourni la musique des génériques pour les séries policières des *Experts*⁵ : « Who Are You » de 1978 pour *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015), « Won't Get Fooled Again » de 1971 pour *CSI: Miami* (2002–2012), « Baba O'Riley » de 1971 pour *CSI: New York* (2004–2014⁶) et « I Can See for Miles » de 1967 pour *CSI: Cyber* (2015–2016). « Baba O'Riley » est le premier morceau de l'album *Who's Next*, sorti en 1971, sur lequel figure aussi « Won't Get Fooled Again »⁷, album considéré comme le meilleur des Who qui, en 2004, au moment des séries, appartenait déjà à un passé révolu, le rock ayant été bousculé par le disco, le funk et autres expressions musicales. Reprendre les morceaux de ces icônes de la culture *pop* leur redonne voix, en un sens, et imprime leur marque rock ultra dynamique à la série. Privé de sa musique, le générique de *CSI: New York* n'a plus ni énergie, ni tenue. Même dans le cas de *CSI: Miami*, qui s'efforce, visuellement, de rythmer l'écran en y découpant des bandes dépolies, c'est la musique qui fixe le tempo et stimule la mémoire du spectateur, qui la connaissait depuis sa jeunesse, avant d'allumer sa TV. On comprend bien que cette musique, dès le générique, engage un processus d'identification sociologique, établissant une continuité entre ce qu'entend une génération dans sa vie réelle et la fiction montrée à l'écran. Peu importe que le son corresponde ou non au contenu de la série, et même qu'il coïncide ou pas avec l'image : elle agit

5. Séries créées par Zuiker, Donahue et Mendelsohn.

6. *CSI: New York*, Saison 9, <https://www.youtube.com/watch?v=ZOkGG5pHLZY>

7. La pochette avait défrayé la chronique : quatre hommes ayant uriné sur un monolithe qui semble tout droit sorti de *2001: A Space Odyssey* de Kubrick (1968).

comme stimulus culturel, para-musical. C'est aussi de cette manière que fonctionne le générique de **Peaky Blinders**, série anglaise de 2013 au générique de laquelle Nick Cave prête sa voix anachronique avec « Red Right Hand », chanson de 1994, mais parfaitement adaptée aux situations du Birmingham de 1919 évoqué par la série (notamment, la saison 1).

Une variante peut être trouvée dans une discordance assumée entre musique et images, signe d'une distanciation critique ou ludique. Ainsi en va-t-il, par exemple, de **Hissatsu Shigotonin** [« Les Ouvriers de la mort certaine », mot à mot], dont la sérialisation totalise 32 saisons depuis les années 1970 jusqu'en 1992. La franchise est reprise en 2007, puis à partir de l'année 2009, qui relance la diffusion sérielle de ce *jidaigeki* (genre correspondant aux spectacles consacrés à l'histoire médiévale du Japon, notamment les aventures de *samurai*). La chanson qui sert de thème dans cette dernière diffusion, « Kyoka Suigetsu », est due au groupe les Shigotonin⁸, groupe qui s'est appelé ainsi à cause de la série TV, offrant un beau spécimen d'influence de la série sur la musique. La musique du générique, de Hiraō Masaaki, qui est aussi le compositeur de *Kill Bill* et des premières saisons de **Hissatsu Shigotonin** en 1972–1973, est une forme de concerto d'inspiration *flamenca*, pour trompette et orchestre. Elle est jouée sur les images d'un spectacle de *bunraku* (marionnettes) avec un récitant traditionnel, en référence au Japon féodal qui rapportait ces histoires de mercenaires sans morale au service du peuple. L'écran se clive alors, affichant d'un côté le masque de *bunraku*, de l'autre le visage de l'acteur, puisque tout est affaire de dissimulation. Le rapprochement, sur l'image, entre la tradition du spectacle et les acteurs contemporains de la série moderne est redoublé par cette musique, non japonisante, mais construite sur deux autres traditions populaires, modernisées – le flamenco filtré par le jazz –, comme autant de clins d'œil à une culture mondialisée, mais consciente de ses spécificités nationales.

La mondialisation post-moderne poussée à outrance se rencontre dans un cas, nous semble-t-il, unique, de musique de série en latin :

8. Higashiyama Noriyuki, Matsuoka Masahiro et Okura Tadayoshi.

Elfen Lied (エルフェンリート), série d'horreur et d'anticipation réalisée, à partir du *seinen manga* (BD pour garçons) d'Okamoto Rin, par Kanbe Mamoru, et diffusée en 2004–2005. La musique a été composée pour la série par Konishi Kayô et Kondô Yukio (du groupe Moka), à qui le réalisateur a expressément demandé de la musique religieuse. La chanson du générique de fin est de la *J-pop* très conventionnelle, sentimentale, et sans intérêt : « Be Your Girl », chantée en anglais et en japonais par Kawabe Chieko, est de Kato Daisuke, sur des paroles mièvres de Hyuuga Megumi. Celle du générique de début, « Liliium » est bien plus intéressante, chantée en latin... avec un délicieux accent japonais, un mélange de *lied* avec orchestre et d'hymne pseudo-néo-grégorien pour chœur d'hommes sur des paroles religieuses⁹. Posée sur des tableaux de Klimt¹⁰ revisités pour l'*anime*, la musique est apparemment antiphastique de la violence des épisodes saturés, eux, de sévices, meurtres et virus destinés à éradiquer l'humanité.

Soutenant ces histoires de filiation¹¹, de mémoire et de violences familiales, la musique du générique, qui commence en fa dièse mineur pour évoluer vers un fa dièse majeur au moment du « Kyrie », réapparaît plusieurs fois dans la série, en particulier à l'épisode 13 sortant d'une boîte à musique liée à l'enfance, effet madeleine garanti. Elle s'appuie aussi sur un feuilleté mémoriel collectif : le « Elfenlied » de Goethe d'abord, poème évoquant les danses érotisées des fées pendant le sommeil des hommes, parodié dans un poème de Mörrike ensuite, que Wolf mettra à son tour en musique. Il est bien question d'érotisme, de danse, de souffrance et de créatures inhumaines, ce que reprennent le manga et l'*anime* sous l'espèce des *diclonii*. Superposer la musique sur des images détournées de Klimt, c'est

-
9. Extraites des Psaumes, de l'Épître de Jean, du « Kyrie » de Melchior Cibinensis dans le texte alchimique des années 1520, *Processus sub forma missae*, et enfin d'un hymne médiéval en l'honneur de la Vierge, qualifiée de lys pur, « Ave mundi spes Maria ».
 10. Notamment : *Nuda Veritas* (1899), *Wasserschlangen II (Freundinnen)* (1904–1907), *Bildnis der Adele Bloch-Bauer I* (1907), *Der Kuss* (1908), *Stoclet-Fries* (1905–1911).
 11. Lucy, une mutante aux pouvoirs très dangereux, créée par les humains, s'échappe du laboratoire où elle est enfermée, tuant sans agressivité tous ceux qui sont sur son passage. Touchée à la tête, elle devient amnésique.

mettre l'accent sur la culture austro-allemande, dans sa version décadente viennoise, agrémentée d'allusions appuyées à Sacher-Masoch. La musique néo-gothique, à la manière *cold wave* de groupes comme Dead Can Dance, s'inscrit dans ce mouvement pseudo-médiéval qui a fait le bonheur d'une certaine *pop* des années 1980, mais aussi de la musique savante d'un Arvo Pärt, par exemple. Si bien que, au lieu de paraître contradictoire avec ce qui suit, la musique du générique est une invitation à interroger la supposée dualité de la femme (femme-enfant victime ou femme fatale tueuse) sous l'espèce de l'aliénation, et donc à juger, non les femmes, mais la société masculine telle qu'elle exerce sa violence contre elles depuis des millénaires, quelle que soit son aire culturelle.

Au diapason de la rumeur du monde

Le sommet de la complicité parfois inconsciente entre son à l'écran et vision du spectateur est atteint avec certains génériques, où la musique participe de l'univers sonore du spectateur au sens le plus large possible, et pas seulement musical. Le générique purement instrumental de ***NYPD Blue*** (série créée par Steven Bochco et David Milch totalisant 12 saisons, soit 261 épisodes, diffusés entre 1993 et 2005) débute sur une rythmique de percussions très tendue et rapide, représentant d'abord le roulement du métro new-yorkais, avant que ne la couvre une nappe plus étale de longs traits de cordes et de bois de l'orchestre, qui laissera à nouveau toute la place aux percussions et que l'on voit même, brièvement, dans la juxtaposition des protagonistes et des scènes de rue de la ville (en fait, Los Angeles...), via un percussionniste à l'occasion d'une grande fête. Il incarne à lui seul l'esprit du générique.

Si le générique de ***NYPD Blue*** sur la musique de Mike Post et Danny Lux, qui ont obtenu le BMI [Broadcast Music Incorporated] Film & TV Awards, est plutôt bien ficelé, en termes de liaison entre le son et l'image (la musique restant la même, mais les images variant au fil des saisons et se pliant à sa dynamique), celui de ***Homeland*** (série créée par Howard Gordon, 2011) est une vraie réussite de confusion visuelle et sonore concertée, surtout par comparaison avec

son original israélien **Hatufim**, série créée en 2010 par Gideon Raff et dont le générique brille par sa platitude. Le générique s'offre en métaphore de la société américaine, dans ses rapports au monde extérieur envisagé par la lorgnette de la CIA. Dans la série, Carrie et Saul discutent plusieurs fois de jazz, Carrie écoute du Thelonious Monk (« Straight, No Chaser »), célèbre pianiste de jazz hospitalisé pour troubles bipolaires, ce qui est aussi le cas de Carrie, qui a appris un peu de piano, ainsi qu'on le voit dans le générique, de même qu'elle apparaît jouant de la trompette. La musique fonctionne comme radiographie psychologique des personnages. Dans le générique de début, spécifiquement, le spectateur entre dans la mémoire visuelle et sonore de Carrie par le montage de bruits de la ville, de fusion brouillonne de messages radiophoniques et télévisés, sur des photos d'une fillette, d'abord (filmée de dos), devenant jeune femme ensuite, et traversant trois décennies de l'histoire de l'Amérique (de Reagan à Obama), d'archives télescopées et de jazz. La trompette de Louis Armstrong, apparaissant brièvement, restera du reste l'instrument à la base des musiques originales composée par Sean Callery pour la série. Le générique, bipolaire comme l'agent Carrie Mathison, mêle noir et blanc et couleurs, fusionne Histoire et fiction, musique originale et reprises. Comme Carrie est une métonymie de l'Amérique, paranoïaque et encore traumatisée, une décennie plus tard, par les attentats de 2001 (elle se reproche dès le générique d'avoir raté quelque chose le 11 Septembre), le générique de **Homeland** est emblématique de cet esprit, entre bruits et images agressives, labyrinthe mental et politique, culpabilité et agressivité.

Choisir le jazz canonique (Louis Armstrong) pour débiter une série TV c'est bien l'ancrer dans la société américaine, y compris avec les contradictions et les démons de celle-ci, notamment raciste : un trompettiste noir (Armstrong dans le générique, mais aussi Miles Davis plus tard, dans sa version spéciale de « My Funny Valentine »), un président noir (Obama), pour mettre les spectateurs américains face à leurs fantasmes et leurs phobies. Le parfait feuilleté de sens est atteint dans une séquence du générique qui élargit à l'échelle planétaire l'ancrage de la série : un discours en arabe se superpose à des images du World Trade Center en flammes,

et les notes les plus aiguës¹² de la mélodie à la trompette couvrent plus ou moins le discours sécuritaire des autorités de Washington. Pour *Callery*, la trompette est l'instrument idéal de la déploration (et non de la fanfare militaire...). Ce générique, quoique de manière rapide et sans doute superficielle, dessine donc à grands traits la psyché états-unienne et, plus largement, l'état de conscience et de confusion des occidentaux à l'orée du siècle. **Homeland** est une série de son temps, fusionnant la vie collective avec celle du spectateur. Et cet appel à une psyché postmoderne pourrait bien être ce qui fédère spectateurs et fiction dans les séries les plus intéressantes.



Ainsi la musique dans les génériques TV fonctionne-t-elle à plusieurs niveaux. Elle est d'abord un signal de reconnaissance d'un épisode à l'autre et discriminant par rapport aux autres émissions du programme dans une journée de diffusion. En ce sens, elle est même plus efficace que la bande visuelle, car elle s'adresse directement à une forme de mémoire involontaire du spectateur, qui la retient très vite. Pire, il associe souvent le nom de la série d'abord avec la musique du générique : dire « Dallas », en France, est presque toujours immédiatement suivi de « ton univers impitoyable », « Zorro » est répété de tierce en tierce comme dans le générique, etc. La musique du générique détermine ensuite l'identité de la série, induisant un type de visionnage : prise dans d'autres images, elle n'aurait pas le même sens ; c'est donc dans la concomitance des deux (image et son) que s'élabore l'alchimie de cette identité. C'est pourquoi les musiques de générique ont été de plus en plus figolées, devenant l'ADN de la

12. *Homeland* – Creating the Opening Titles Music, https://www.youtube.com/watch?time_continue=83&v=Bmt7rhwXHkI. Callery a été nommé en 2012 pour la Meilleure musique de générique. Il est aussi le compositeur de la musique de la série *24*, pour laquelle il obtient un Emmy Award en 2003 et à nouveau en 2006.

série. La musique est, enfin, un tableau sonore des circonstances sociologiques dans lesquelles les téléspectateurs voient les épisodes. Et, à ce titre, elle signe une époque, autrement dit, elle archive d'emblée la série dans une catégorie temporelle donnée et en dit long sur le rapport d'empathie ou de distance que l'on peut entretenir avec lesdites séries. En particulier, c'est la nostalgie des musiques de notre enfance (à quelque décennie qu'elle ait été...) qui nous fait revoir certaines séries, pas nécessairement avec leurs images, qui nous apparaissent souvent telles qu'elles ont toujours été : médiocres. La musique les sauve, et nous avec.

Anne-Élisabeth Halpern

Université de Reims Champagne-Ardenne

Bibliographie

- Ferriol, Ezequiel, « The Semiotics and Politics of the Female Body: A Comprehensive Analysis of Elfen Lied and its Opening Song », *Gilgameš* n° 2, 2018, p. 150-168, DOI: <https://doi.org/10.13130/2531-9515/11221>
- Tagg, Philip, « An Anthropology of Stereotypes in TV Music? », *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989 [Journal suédois de musicologie], Göteborg, 1990, p. 19-42.