HAL
open science

La prééminence du modèle chanté dans la musique de Game of Thrones : deux études de cas

Jérémy Michot

▶ To cite this version:

Jérémy Michot. La prééminence du modèle chanté dans la musique de Game of Thrones : deux études de cas. Otrante : art et littérature fantastiques, 2017, L'imaginaire en séries I, 42, pp.61-74. hal-03275835

HAL Id: hal-03275835
https://hal.science/hal-03275835

Submitted on 23 Feb 2024

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

La prééminence du modèle chanté dans la musique de *Game of Thrones* : deux études de cas

Jérémy Michot

Music is coming

Game of Thrones (David Benioff et D. B. Weiss, HBO, 2011-présent) n'a, comparée à *Glee* (Brad Falchuck et Ryan Murphy, Fox, 2009 – 2015) *Empire* (Lee Daniels et Dany Strong, Fox, 2015 – présent) ou *The Get Down* (Baz Luhrmann et Stephen Adly Guirgis, Netflix, 2016- 2017), rien d'une série musicale – ni d'une série dont la musique où la chanson serait le sujet central. Si l'on s'en tient aux classifications répandues, *Game of Thrones* est une série de *fantasy*, là où *Glee* (chronique d'un club de chorale dans un lycée américain) et ses voisines sont des « comédies musicales », dans lesquelles des chansons interviennent aléatoirement et librement dans le scénario. Dès lors, l'horizon d'attente de ces séries est orienté par un facteur de genre aux attendus précis et fléchés ; le récit de *Glee* s'articule autour d'une justification narrative des chansons entendues (les situations vécues par les personnages correspondent, en un sens, aux textes des chansons qu'ils chantent), tandis que celui de *Game of Thrones* prend place autour de manigances historiques et politiques d'un monde médiéval fantastique. Jamais les personnages ne *Game of Thrones* ne se mettraient à chanter soudainement !... Pas de magie, ni de superstition dans *Glee*. En outre, dans cette dernière, les situations chantées se veulent, la plupart du temps, réalistes, c'est-à-dire qu'elles ne relèvent pas d'une logique de clip mais d'une logique de « scène ». Chaque semaine, les choristes montrent le résultat de leur travail à leur professeur, Will Schuester. Pourtant, aucun micro n'est montré dans la mise en scène, et presque aucun instrumentiste, à part un batteur, et Brad, le pianiste de la série, qui apparait systématiquement *ex nihilo* lorsque les chanteurs ont besoin de lui. Or, l'auditeur entend tout le temps, en guise d'accompagnement des jeunes choristes, une formation pop rock complète, si ce n'est électronique ou symphonique. Ainsi, lorsque Rachel, Finn, Mercedes ou Kurt se mettent à chanter, le dispositif de mise en scène est proche de la sorcellerie : dans une lecture réaliste de *Glee*, cette dissociation entre ce que nous voyons et ce que nous entendons ne peut tenir que de la magie. Si nous pouvons voir des situations magiques dans *Glee*, il est aussi possible de déceler une logique de *musical* dans *Game of Thrones*, autour des différentes manifestations du modèle de la chanson que l'on trouve dans la série, grâce au thème des Lannister, « The Rains of Castamere », d'une part, et grâce générique, d'autre part. Cette prééminence

est paradoxale dans la mesure où les chansons à proprement parler y sont rares, et dans la mesure où le genre de la série rejette d'emblée, à priori, toute forme de *musical*. Malgré cela, cet article se propose d'envisager l'influence de la chanson dans la narration de *Game of Thrones*, et de dégager certaines fonctions importantes de la musique de série : dramatique, magique et rituelle.

The Rains of Castamere

La musique *off*[1] de *Game of Thrones* est uniquement instrumentale : les voix ainsi que les chansons en sont absentes. La musique diégétique n'utilise aucun tube pop préexistant, contrairement à d'autres séries fantastiques qui en font un usage régulier (*American Horror Story*, *The Walking Dead*, etc.). En effet, toute apparition d'une chanson populaire viendrait rompre l'illusion référentielle du monde médiéval mis en scène dans la série. C'est pourquoi des chansons diégétiques « dans le style » d'une musique de la renaissance (instruments anciens, modalité, etc.) sont très présentes dans certains épisodes. C'est l'une de ces chansons qui attire particulièrement notre attention, car elle apparait lors d'un épisode important : il s'agit du morceau « The Rains of Castamere » probablement aussi célèbre que la musique du générique – que l'on entend lors de la séquence des noces rouges (« The Rains of Castamere », S03É09), au cours de laquelle deux des personnages principaux périssent inopinément. « The Rains of Castamere » est entendue, en tout, dans six épisodes de la série ; nous nous proposons d'analyser la trajectoire de cette musique, depuis sa première apparition dans l'épisode « The North Remembers » (S02É01), jusqu'à sa dernière manifestation, dans « The Lion and the Rose » (S04É02).

Cette musique apparait pour la première fois au début de la deuxième saison : Tyrion Lannister, le nain courageux et insoumis, prend congé du jeune roi Joffrey après s'être moqué de lui. Tout débute par une plaisanterie innocente visant à le ridiculiser. Tandis que le nain s'en va, les premières notes du thème « The Rains of Castamere » se font entendre (musique *off*), à la guitare, dans un esprit de légèreté et d'insouciance. Quelques secondes plus tard, Tyrion entre dans la salle du conseil en sifflotant cette mélodie guillerette, comme s'il venait d'entendre la même musique que les téléspectateurs. La musique s'infiltre donc, dès sa première occurrence, dans l'univers de la fiction.

Huit épisodes plus tard, dans « Blackwater » (S02É09), Cersei, la mère du nouveau roi, discute avec son conseiller Pycelle. Quand ce dernier lui remet de l'essence de Nightshade qui, mal dosée peut se révéler mortel, Cersei lui rétorque sèchement qu'elle n'a pas besoin de ses conseils. Elle resserre son étreinte sur la fiole. La musique se

[1] Nous utilisons dans cet article les termes « musique off » et « musique in » pour désigner le lieu d'où la musique est entendue. À l'instar de Michel Chion (*La musique au cinéma* Paris : Fayard, 1995), nous ne souhaitons pas utiliser la locution « musique extradiégétique » qui, à cause de son préfixe, peut entraîner des confusions d'interprétation : la « musique *off* » n'est ainsi pas *exclue* de la diégèse ni de la narration.

modifie instantanément : des cordes graves (un ensemble de violoncelles), en musique *off*, jouent le thème de « Rains of Castamere », qui devient alors plus intense et plus mélancolique que lors de sa première occurrence. Il a changé de forme ; il est dorénavant abattu, triste, et son nouvel habillage permet de tempérer les agissements de Cersei, jusqu'alors présentée comme un personnage machiavélique, sans mesure. Certes, elle le restera, mais la musique apporte un peu de profondeur et de nuance à sa noirceur. La séquence suivante, comme pour contrebalancer cette soudaine amertume musicale, montre Bronn en train de boire, de chanter et de faire la fête dans la taverne des Lannister. Il reprend à son tour « The Rains of Castamere » et la chante à l'unisson avec ses amis guerriers. Le son de la chanson est propre, il s'agit d'un chœur de basses bien plus juste et précis que ce qu'un régiment de soldats enivrés serait normalement capable de produire : les hommes semblent régénérés par la musique. À la fin du même épisode, lorsque Cersei raconte une histoire à son fils Tommen, « You are a lion, my son », le thème sombre aux violoncelles réapparait alors que Cersei, qui sait que son château est en train d'être attaqué, pense que la guerre est perdue. Elle est à deux doigts d'euthanasier son fils en lui faisant boire tout le flacon de Nightshade. La musique qui accompagne cette séquence est une nouvelle orchestration de « The Rains of Castamere » : elle ne laisse pas de place au doute, les registres graves des instruments donnent à cette chanson un tout autre caractère – le tempo est ralenti, alourdi, le temps se paralyse, le conte de Cersei est macabre : la chanson est devenue une marche funèbre. Néanmoins, aucun malheur n'attend Cersei, car les portes s'ouvrent et son père, Tywin Lannister, s'avance à la place de l'ennemi qu'elle redoutait. Puisque son fils est sauvé, la musique s'éteint progressivement. Jusqu'à maintenant, la chanson n'a jamais enté entendue en entier ; nous n'avons entendu que des fragments, quelques passages sifflés, quelques instants chantés et quelques litanies (chant de plainte) instrumentales angoissantes. Or, le générique de fin de cet épisode nous en offre finalement l'entièreté, interpété par le groupe The National, offrant alors une réponse contrastée à la musique conquérante du générique d'ouverture. Cet épisode est décisif dans le cheminement de la ritournelle : c'est la première fois qu'elle est entendue autant de fois, et c'est surtout la première fois qu'elle est assimilée à des événements funestes. L'avertissement musical devient alors très clair.

Dans l'épisode « Dark Wings, Dark Words » (S03É02), Arya Stark et ses compagnons de route sont dans la forêt lorsqu'ils entendent au loin un homme en train de chanter « The Rains of Castamere » (un couplet différent jamais entendu jusqu'à maintenant, comme si la chanson se dévoilait progressivement). Arya prend peur, son ami lui fait remarquer que « [it] could be a minstrel » (mais ce n'est évidemment pas le cas) – les hommes de la Fraternité les repèrent. À ce stade, nous pouvons comparer la chanson à un hymne maudit qui consacre la gloire des Lannister, ennemis jurés des Stark. Elle n'augure rien de bon lorsque ces derniers y sont confrontés ; Arya est capturée.

Six épisodes plus tard (« Second Sons », S02É08), dans le riche palais des Lannister, la chanson est encore utilisée pour démontrer la puissance et la cruauté de cette famille. Cersei dit à Margaery Tyrell : « – Ah, but you know the song "The Rains of Castamere"?

– Of course. They play it so often here at court. » (« bien sûr », serait tenté de répondre lui aussi le spectateur, ils la jouent très souvent dans *Game of Thrones*). Cersei lui explique d'où provient cette chanson, et lui raconte l'histoire du violent massacre des Reyne de Castamare dans une guerre les opposant aux Lannister. À la seule évocation de la chanson, le thème instrumental lourd, grave et sombre qui accompagnait déjà la reine mère diabolique dans l'épisode « Blackwater » (S02É09), se fait entendre. Puis, Cersei récite les deux derniers vers de la chanson, et s'en va, en menaçant Margery : « If you ever call me sister again, I'll have you strangled in your sleep ».

Enfin, l'épisode tant redouté arrive et porte le titre de cette désolante complainte : « The Rains of Castamere » (S03É09). Dans une salle de réception où l'on célèbre le mariage d'Edmure Tully, quatre musiciens sont installés à l'étage (deux joueurs de viole, un joueur de luth et un percussionniste) et entament les premières notes de « The Rains of Castamere ». Catelyn Stark, qui se pensait en sécurité dans le château de Tully, tourne la tête vers eux et les dévisage comme si la musique venait de lui dévoiler la suite de l'histoire. Walder Frey fait un signe à l'orchestre qui s'arrête de jouer. L'hymne des Lannister, en musique diégétique et dans une nouvelle orchestration encore plus sépulcrale, résonne et fait office de marche funèbre : Frey met soudainement à mort Catelyn Stark, son fils Robb Stark, ainsi que ses troupes.

La séquence des noces rouges (S03É09) laissait deviner que cette chanson était maudite, et surtout associée au pouvoir des Lannister. Pourtant, dans « The Lion and the Rose » (S04É02), les Lannister font également les frais de cette malédiction. La fin de l'épisode met en scène la réception de mariage du roi Joffrey et de Margaery Tyrell. Lors du banquet, Olenna Tyrell vient parler à Sansa Stark et lui présente ses condoléances pour la mort de son frère Robb Stark. Tuer un homme lors d'un mariage, ajoute-t-elle, est une chose affreuse. Quelques secondes avant qu'Olenna ne rejoigne Sansa, une nouvelle musique diégétique se fait entendre : « The Rains of Castamere », jouée par des musiciens, assez loin des protagonistes (la musique est discrète, mais néanmoins présente). Pendant que Lady Olenna lui parle de la mort de son frère, Sansa entend donc la même musique qui était jouée aux noces rouges et se trouve, sans le savoir, quasiment dans la même disposition que Robb lors de sa mort (à l'exception près que cette nouvelle cérémonie annule, de fait, son propre mariage qui liait Sansa à Joffrey) : les circonstances qui étaient celles de la mort de son frère et de sa mère semblent à nouveau réunies – le mariage de Joffrey, la musique et la trahison. Un peu plus tard, les musiciens se placent au centre de l'esplanade, face au roi, chantent et interprètent à nouveau « The Rains of Castamere », assez longtemps pour que notre attention se porte sur eux. Confus, énervé ou tout simplement colérique, Joffrey se lève et leur jette violemment des pièces d'or à la figure pour les faire partir. À cet instant, comme si Joffrey avait insulté quelque divinité musicale, la « bénédiction » qui semblait suivre la famille Lannister à chaque évocation de cette chanson se termine : Joffrey meurt empoisonné à la fin de l'épisode. La musique maudite a également eu raison des Lannister. Une nouvelle et dernière version de cette chanson, interprétée par Sigur Ros, clôt l'épisode sur le générique de fin.

« The Rains of Castamere » n'aura pas seulement *commenté* les différentes étapes du scénario, elle aura contribué à son déroulement. Ainsi, cette chanson effectue une progression sur deux axes différents. Le premier est vertical : « The Rains of Castamere » gagne en hauteur en prenant place à la fois dans la fiction (musique *in*) *et* dans les procédés narratifs de cette fiction (musique *off*). Le second est horizontal : la chanson s'élargit et se défigure progressivement, à la manière d'un « thème et variations » classique, que la forme sérielle rappelle parfois. D'un point de vue spatio-temporel, cette double progression montre que cette chanson reflète, dans son usage ainsi que dans ses mutations, toute la complexité des trajectoires et intrigues politiques de *Game of Thrones*. Elle s'en fait l'écho, la réinterprétation musicale et, dans ce sens s'ajoute aux maléfices de la série. Tandis que les éléments purement fantastiques se font assez rares et sont la plupart du temps relègues à des événements mystiques, éloignes du cœur du royaume (les marcheurs blancs morts-vivants sont au nord, Daenerys Targaryen et ses dragons au sud) et auxquels les personnages principaux ne prennent (dans les cinq premières saisons) que rarement part, cette chanson permet d'incarner, à chaque métamorphose, la part magique de la série ; elle est une sorte de relai des forces mystérieuses qui se situent à la périphérie du royaume, et qui, au fil des saisons, se rapprochent de l'intrigue (au fur et à mesure que la chanson disparait). Ainsi, « The Rains of Castamere » est une ritournelle qui préside au destin et à la malédiction des Lannister ; elle apparait pour la première fois dans l'épisode « The North Remembers » (S02É01), après que Tyrion a ridiculisé Joffrey, disparait après avoir annoncé la mort de ce dernier, et démontre alors la puissance surnaturelle de la musique dans *Game of Thrones*.

Un générique pour les gouverner tous

Une autre singularité de la musique de *Game of Thrones* se trouve dans celle de son générique, en particulier si on la compare à celle du film *Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001). En effet, en raison de son succès public et critique, ce film s'impose comme étant une autorité dans le domaine de la *fantasy* audiovisuelle du XXIe siècle. Pourtant, du point de vue de la méthode, une interrogation demeure : cette comparaison est-elle pertinente ? Indépendamment du sujet et du genre, la question se pose au niveau du format. À l'instar de Vincent Colonna, nous pouvons noter qu'il y a entre la série télévisée et le cinéma « une différence contextuelle qui influe sur leur langage, leur système de représentation, les moyens d'expression utilisés »[2] David Lynch quant à lui, déclare que :

> C'est une question d'angle. La télé, si vous voulez, c'est du téléobjectif. Tandis que le cinéma, c'est du grand angle. Ou, pour prendre une autre métaphore, on peut jouer une symphonie au cinéma, alors qu'à la télé on est limité au grincement[3].

[2] Vincent COLONNA, *L'art des séries télévisées*, Paris : Payot, 2010, p. 22.

[3] Arnaud VIVIANT, « Qui a tué *Twin Peaks* ? », *Libération,* 5 juin 1992, pp. 34-35.

Cette question d'essence de la fiction mérite en effet d'être posée, car si la partition d'Howard Shore (*Lord of the Rings*) se situe dans la lignée des grandes musiques de John Williams qui a remis « en honneur une narrativité épique abandonnée depuis plus de vingt ans »[4] , on note également que la musique de ce dernier, « sous l'influence d'Ennio Morricone et aussi de la télévision [...], ne fonctionne plus de la même façon que les partitions équivalentes de Steiner, Rosza ou de Korngold [...]. [Il] n'hésite pas à créer des thèmes très caractérisés [...] et facilement reconnaissables »[5] ; donc comparable à des musiques écrites pour la télévision. Michel Chion souligne ici l'importance d'une concision musicale dictée par le format télévisuel. Il n'est plus question de penser les deux médias dans des termes opposés : il faut au contraire voir les influences réciproques qu'ils ont pu avoir l'un sur l'autre, et essayer de comprendre où se situe la musique dans cet échange. À ce sujet, Ramin Djawadi, depuis ses débuts, compose autant pour le cinéma que pour la télévision. Affilié au studio Remote Control (co-fondé par Hans Zimmer), le compositeur de *Game of Thrones* fait partie de cette nouvelle génération de compositeurs sur laquelle l'histoire de la musique de film n'a pas encore pleinement statué : les thèmes musicaux qu'il développe sont très succincts, presque minimalistes, et permettent essentiellement de créer des ambiances, et non pas, comme ce fut le cas pour Howard Shore, d'ennoblir la pellicule de motifs homériques et grandiloquents.

La proximité stylistique de *Lord of the Rings* avec *Game of Thrones* – l'univers médiéval commun fantasmé rempli de dragons, de créatures surnaturelles et d'idéaux chevaleresques – permet d'établir un lien entre ces deux œuvres audiovisuelles baignées de musique. J. R. R Tolkien a longuement souligné, dans la trilogie de *Lord of the Rings*, la musicalité du langage elfique, que nous pouvons rapprocher du Valyrian, langue vernaculaire imaginée par G. R. R. Martin dans *Game of Thrones*. Tolkien a également pris soin de parsemer son roman de musique – rituelle et folklorique – créant ainsi un riche terreau de pratiques musicales que l'ethnomusicologie pourrait tout à fait se charger d'étudier avec sérieux. L'adaptation cinématographique du roman a su rester fidèle à ce principe ; en effet, le générique d'ouverture du film de Peter Jackson laisse entendre une sinistre litanie elfique sur laquelle Galadriel (Cate Blanchett), de sa voix grave et feutrée, scande une prophétie séculaire. La musique elfique d'Howard Shore donne un caractère inquiétant à ces premières secondes ; lentement, sur fond noir, le titre apparait et, lorsqu'il s'éclaire, un violon déclame une série de neuf notes, intimant aux premières secondes du film toute l'énigme et le mystère de la Terre du Milieu. Dans le noir, le célèbre leitmotiv de l'anneau est apparu.

Ces neuf notes de musique, signature musicale du film, ont quelque chose d'une « musique-réflexe » : outre sa signification (le thème est associé à l'anneau de pouvoir), le thème irrigue tout le film, et n'est pas limité au générique. La dimension du réflexe dans la musique de film et de série télévisée semble aller de soi : l'histoire du cinéma

[4] Michel CHION, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p. 160.
[5] *Id.*

comme celle de la télévision est marquée par des ritournelles impossibles à oublier ni à dissocier des films dont elles sont issues. Pourtant, et à l'inverse d'Howard Shore, Ramin Djawadi n'était pas connu pour avoir, jusqu'à *Game of Thrones*, inventé de grands thèmes impérissables. En dehors de sa collaboration avec Hans Zimmer, il est célèbre pour avoir composé la bande originale d'*Iron Man* (Jon Favreau, 2008). Celle-ci marque l'avènement d'un nouveau type de musique accompagnant les films de superhéros, discrète et peu marquée mélodiquement. Les compositions de Djawadi respectent les nécessités et conventions narratives des films d'action hollywoodiens, mais sans se démarquer vraiment par des thèmes forts ou inspirés, dans la tradition des partitions de John Williams pour *Superman* (Richard Donner, 1978). Les premières minutes de *Game of Thrones*, avant l'apparition du générique, nous propulsent dans cette même absence de singularité musicale. À l'écran, un paysan est face à une créature agressive (un marcheur blanc) ; l'illustration musicale de Djawadi est avant tout atmosphérique : musique électroacoustique discrète, légère tension gérée par des dissonances, stress d'une course-poursuite accentué par des percussions. Pas vraiment caractéristique, le travail de Ramin Djawadi semble, dans les premières secondes de la série, très appliqué – la musique suit la narration, elle ne se démarque en rien de l'image et amplifie les sensations de terreurs ressenties par les victimes du marcheur blanc. Après la mort du paysan en fuite, un fondu au noir marque la transition vers le générique. Ainsi, pendant les sept minutes qui précèdent le générique, l'identité musicale de *Game of Thrones* est purement fonctionnelle – mais Ramin Djawadi n'en reste pas là...

Un roulement de percussion saisit le spectateur étourdi et effrayé par le souvenir de la tête ensanglantée du paysan qui roule sur la neige. Immédiatement, la blancheur et le froid sont abolis par un gros plan de soleil. Il ne s'agit pas d'un *vrai* soleil, mais d'un soleil en carton, en décor de marionnette dont les rouages visibles constituent la principale animation de l'ouverture. Le générique est stylisé et montre une carte géographique – très proche des croquis de la Terre du Milieu de Tolkien –, dans laquelle la fiction s'anime. Les bâtiments d'inspiration médiévale (des maisons, des ports, des châteaux, etc.) s'élèvent en relief lorsque la caméra volante s'en approche, les lieux ne se dévoilent que lorsqu'on les regarde. À la fin de ce tour de carte, la caméra se fixe sur le soleil et nous rappelle une dernière fois le contraste avec les dernières images glaciales qui ont précédé le générique.

En ce sens, le titre du livre, *A Song of Ice and Fire,* abandonné pour la série, est assez révélateur : G. R. R. Martin conte une épopée. Comme *L'Iliade* et *L'Odyssée*, *Game of Thrones* est un chant (de feu et de glace). Outre l'aspect manichéen propre à toute la littérature de *fantasy* dont le sujet principal est l'affrontement entre le bien et le mal, le titre donne une indication du ton : la duplicité. Mais, de manière encore plus intéressante, cette « chanson de glace et de feu », promise par le titre, existe bel et bien en tant que chanson, composée par Ramin Djawadi. Plus encore, elle se fait entendre à chaque épisode, puisqu'il s'agit de la musique du générique d'ouverture.

Les cinq premières notes constituent les contours d'un accord parfait mineur – une configuration musicale dans laquelle la tierce de l'accord (la troisième note, dans une pensée verticale) est abaissée. Nous entendons ce motif quatre fois à l'identique. Lorsqu'il réapparait une cinquième fois, l'oreille peut penser qu'il reste inchangé, mais quelque chose de presque imperceptible s'est produit, la tierce de l'accord mineur est désormais majeure. La couleur de la musique change alors – comme la couleur de l'image, qui passe du blanc neige à l'orange soleil. Il est parfois admis que ces couleurs d'accords correspondent à des caractères plutôt triste (accord mineur) ou plutôt joyeux (accord majeur). Si la réalité est bien plus complexe et qu'il s'agit dans la plupart des cas d'un cliché assez banal, il fonctionne néanmoins parfaitement bien dans le cadre de ce générique. Dès les premières notes, la glace et le feu contenus dans le titre du livre s'incarnent en musique (accord mineur, accord majeur). La partition composée par Ramin Djawadi se construit donc autour du motif de la duplicité induite dans le titre de la série des livres. L'accord majeur est entendu, en miroir, juste après son « jumeau » mineur, comme s'il était une image déformée de ce dernier – comme la glace et le feu s'altèrent mutuellement et se dérobent l'un à l'autre. De plus, on remarque que toute la musique du générique se constitue autour de ce premier motif de cinq notes : ce « motif clé » est une sorte d'effet d'annonce, il génère des variations rythmiques et mélodiques qui ne s'éloignent jamais de lui. Par exemple, au bout de cinq secondes, lorsque la caméra débute sa descente vers King's landing, un violoncelle solo prend la parole : le thème qu'il joue est dérivé du même « motif clé » entendu au début du générique, à la seule différence que les valeurs rythmiques ont changé, divisées par deux.

Néanmoins, cette première remarque n'explique pas pourquoi nous utilisons le terme « chanson » puisque la musique du générique est purement instrumentale : parler de chanson sans parole ni voix, semble être, à première vue, un contresens. Pourtant, la musicologie a déterminé que « [les instruments] sont souvent subordonnés, dans leur sonorité et dans leur expression, à la voix humaine qui fut longtemps placée au-dessus de [ces derniers]. Ce n'est qu'à la période baroque que la musique instrumentale, autonome, connaît son apogée en Occident. »[6] Ces liens très marqués entre l'expression vocale et l'expression instrumentale permettent de comprendre les correspondances entre certaines musiques instrumentales et le chant. Or, ici, la forme du générique suggère un rapprochement certain avec le genre de la chanson : en effet, on y perçoit dans un premier une construction en forme de couplet/refrain. Cependant, sur cette idée de forme, la démonstration serait insuffisante, car même si la plus courante se constitue effectivement sur le modèle couplet/refrain, il existe en réalité une diversité de formes (strophique, ballade, virelai, etc.) propres à la chanson. Laissons donc cet aspect de côté et remarquons plutôt que le violoncelle est utilisé ici comme une voix humaine : les phrases sont courtes et chantantes, et, comme dans une chanson, la mélodie principale se démarque très largement de l'accompagnement orchestral. En outre, la musique de Ramin Djawadi peut s'apparenter à un dialogue entre un soliste (le violoncelle solo) et un chœur (ensemble de violoncelles) qui, à la fin de chaque phrase, rejouent le « motif

[6] Ulrich MICHELS, *Guide illustré de la musique*, Paris : Fayard, 1998, p. 25.

clé » dans une variation différente – comme un écho à ce que vient d'énoncer le violoncelle solo. Cette disposition rappelle celle du répons dans l'office liturgique catholique : la parole du chantre alterne avec celle du chœur. La musique du générique de *Game of Thrones* est donc construite autour de l'idée d'imitation entre l'ensemble et le soliste, et renvoie ainsi aux premières configurations chantées – et notées – de l'histoire de la musique occidentale. Le discours musical est proche de la voix, et s'il faut mettre des paroles sur cette musique de générique afin de renforcer cet argument, nous renvoyons alors à la scène finale de la quatrième saison (S04É10). Lorsqu'Arya arrive finalement à embarquer pour Braavos, la musique du générique retentit, dans une orchestration plus large et majestueuse : le tempo est ralenti, les percussions sont minimisées – le caractère guerrier n'est plus présent – et des voix de femmes chantent la même mélodie que le violoncelle solo dans l'ouverture, sur des paroles en Valyrian : la chanson en gestation dans la musique du générique est enfin apparue pleinement.

Ce qualificatif de chanson n'empêche pas une autre impression, qui se superpose à la première : l'idée de danse est également très forte dans cette musique de générique. Tout d'abord, d'un point de vue technique, la composition de Ramin Djawadi évoque, de loin, les appuis rythmiques d'un menuet – transfiguré ici, cela va sans dire. La gestion des percussions rappelle certains idiomes d'une prétendue musique « primitive », et renvoie ainsi aux danses rituelles que l'on trouve dans le *Sacre du Printemps* (Stravinsky, 1913) ou dans le *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest C. Shoedsack (musique de Max Steiner, 1933) : tout le monde danse, en ronde, autour d'une jeune fille prête à être sacrifiée. Ce n'est pas tant le concept de sacrifice qui nous intéresse ici – bien qu'il gagnerait à être développé –, mais celui de danse, et de ronde ; car la musique du générique de *Game of Thrones* s'articule autour du motif de la circularité. Les cinq premières notes sont la seule idée musicale de ce générique, et cette idée elle-même est circulaire. La courbe de cet ostinato est simple à représenter : l'accord parfait est déroulé, puis revient à son point de départ, s'élance à nouveau, puis revient sur lui-même, etc. Puis, ce petit « motif clé » passe, nous l'avons déjà dit, en « répons », à l'ensemble de violoncelle, tandis que le violoncelle solo l'étire et l'élonge – sans en altérer la mélodie qui s'en trouve « agrandie ». Ainsi, la grande mélodie s'ordonne parfaitement avec la petite, la ronde se resserre sur elle-même et effectue une boucle : la musique est une danse collective rotative, quasi hypnotique tant ces motifs se répètent en s'imbriquant les uns dans les autres. L'idée de cycle s'incarne donc musicalement ; or, l'idée de *cycle* répond à celle de la *série*. Celle-ci est vouée à se répéter ; chaque semaine, le spectateur prend place dans le même fauteuil, devant la même télévision, pour retrouver des situations narratives le plus souvent répétitives. Notons que cet aspect circulaire de la série est également celui du rituel. De ce point de vue, le générique est l'espace rituel d'entrée dans la fiction[7] ; le mini-rite de passage entre le monde du spectateur et celui de la narration. En réalité, seul le générique est inchangé d'épisode en épisode ; le spectateur, par la musique de Ramin Djawadi, entre dans une danse dans

[7] Alexandre TYLSKI, *Le générique de cinéma*, *histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.83.

laquelle chaque idée, chaque rebondissement et chaque personnage, seront remis en « ronde » par la construction sérielle de l'intrigue. De plus, les dernières notes du générique résonnent comme une énigme : la musique ne se termine pas, comme la série, dont la fin est remise à plus tard chaque semaine. Elle est tronquée en plein milieu d'une phrase ; mieux encore, un clavecin joue le motif clé (renversé) encore trois fois (alors que le titre est déjà apparu, et que le discours musical principal s'est arrêté), en résonnance, comme suspendu à un point d'interrogation. Les cinq premières notes entendues lancent un mouvement perpétuel (celui de la série), qui trouve un dernier écho à travers ces notes de clavecin : comme si un nouveau développement musical était amené à apparaitre. Et c'est le cas, puisque Ramin Djawadi, avec « The Rains of Castamere », continue à composer certains aspects de la musique *off* de la série dans le même esprit que celle du générique – et de la chanson.

Si la comparaison avec *Lord of the Rings* était importante afin d'introduire la singularité du générique de *Game of Thrones*, nous pouvons dorénavant affirmer que cette dernière se démarque des modèles cinématographiques dont elle est issue. Le temps élongé et répétitif d'une série permet de multiplier, comme nous l'avons montré à propos de la chanson « The Rains of Castamere », les différents sens apportés par la musique au récit : la musique n'est plus uniquement un commentaire, elle devient un outil narratif. L'illustration musicale de la série est donc, à en croire ces deux exemples, en pleine mutation : les deux analyses que nous avons effectuées tendent à démontrer que la musique de *Game of Thrones* est gouvernée bien davantage par l'esprit de la chanson que par celui du symphonisme cinématographique hollywoodien, traditionnel dans ce genre de corpus. Ainsi, comme le titre de G. R. R. Martin l'indiquait, l'univers de *Game of Thrones* s'articule, à bien des niveaux, autour d'une chanson, de glace et de feu, en constante réécriture.