



**HAL**  
open science

# Analyse comparative des représentations musicales de la mort dans les génériques de séries télévisées (Six Feet Under, Dexter, The Walking Dead et Les Revenants)

Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. Analyse comparative des représentations musicales de la mort dans les génériques de séries télévisées (Six Feet Under, Dexter, The Walking Dead et Les Revenants). Presses Universitaires de Rennes. Musiques de séries télévisées, , pp.237-254, 2015, 978-2-7535-3996-9. hal-03275906v1

**HAL Id: hal-03275906**

**<https://hal.science/hal-03275906v1>**

Submitted on 19 Aug 2021 (v1), last revised 6 Feb 2022 (v3)

**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.

---

## Analyse comparative des représentations musicales de la mort dans les génériques de séries télévisées (*Six Feet Under*, *Dexter*, *The Walking Dead* et *Les Revenants*)<sup>1</sup>

---

Jérémy Michot

A U cinéma, « la mort, la disparition d'un être, (...) est traitée dans tous les genres. Elle fait partie de la vie et sert souvent à caractériser les personnages<sup>2</sup> ». Si « deux genres en ont fait leur moteur<sup>3</sup> » sur grand écran – l'horreur et le fantastique –, la mort dans certaines séries télévisées régit le récit grâce à des approches variées : allégorique dans *Dead Like Me* (Bryan Fuller, 2003-2004), déclencheur narratif dans *Tru Calling* (John Harmon Feldman, 2003-2005) et *Les Revenants* (Fabrice Gobert, 2012-), situation initiale dans *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) ou pulsion dans *Dexter*<sup>4</sup> (James Manos Jr., 2006-2013). Elle ne se contente plus uniquement d'être un élément dramatique ou une fin en soi : on la trouve dans le lieu (le décor, les pompes funèbres de *Six Feet Under*), en tant que matière, sujet surnaturel (la mort vaincue dans *Pushing Daisies*, Bryan Fuller 2007-2009, *Tru Calling*, *Les Revenants* ou *The Walking Dead*), ainsi qu'en objet de désir incontrôlable (l'assassin Dexter). Les génériques de ces fictions

télévisuelles ont la particularité de représenter l'univers de la série qu'ils désignent en ayant recours à une succession de symboles poétiques : la mort est alors exposée avec beaucoup de diversité. Elle peut être descriptive et à priori sans cérémonie (*Six Feet Under*), organique en soulignant la violence du meurtre en préparation (*Dexter*) complètement neutralisée (*Pushing Daisies*, *Les Revenants*, *Tru Calling*), ou bien véritablement tourmentée et violente (*The Walking Dead*).

Dans *Six Feet Under*, le spectateur suit le quotidien d'une famille propriétaire d'une entreprise de pompes funèbres. Dexter, quant à lui, est un assassin consciencieux, qui a besoin, au sens figuré, de tuer pour vivre : « La mort qu'il provoque (...) lui permet de se régénérer<sup>5</sup> ». Bien que la mort soit l'objet central dans ces deux dernières séries, tout les oppose en apparence : l'une se déroule dans une entreprise familiale de pompes funèbres, l'autre dans un centre de police à Miami. L'une raconte les tracas et les problèmes d'identités familiaux que subissent les Fisher après la mort de leur père et mari, tandis que l'autre se focalise sur le parcours d'un tueur solitaire atypique ne se basant que sur un « code moral » (en substitut des sentiments qu'il n'arrive pas à éprouver) inventé par son père afin de le protéger des autorités. L'une déroule son intrigue autour de romances psychologiques, l'autre fonctionne comme un thriller. À l'inverse, *Les Revenants*, série française (Canal+) dans laquelle des personnes décédées reviennent frapper aux portes de leurs proches sans qu'aucune précision scénaristique vienne soutenir ces événements, se démarque tout d'abord des productions américaines par un rythme moins dynamique. Pourtant, cette série est marquée par l'inspiration des modèles précédant, rappelant très clairement dans son générique le modèle HBO et Showtime proposé par *Six Feet Under* et *Dexter*, tandis que l'esthétique visuelle rappelle les paysages et des ambiances de *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-1991). À l'opposé des génériques patchworks dans lesquels sont représentées quelques images de l'épisode qui va suivre (*Battlestar Galactica*, Glen A. Larson et Ronald D. Moore, 2004) ou des génériques vitrines qui vont piocher parmi les moments marquants de la saison en cours de diffusion (modèle dominant durant les années 80-90), les trois génériques, en plus de leur aspect symbolique, se présentent comme des microfictions. Il ne s'agit pas d'introduire la série par des images ou des musiques qui s'y retrouveront plus tard (sur le modèle d'une ouverture d'opéra), mais de proposer une petite histoire en guise d'introduction (un prélude).

Ainsi, leur point commun se situe ainsi dans cette ouverture et dans le rapport qu'entretient le générique avec les thèmes des deux séries. La substance contingente de la mort semble absorbée, puis exposée comme une routine quotidienne et familière, sur fond d'évocations symboliques tranchantes. Tandis que ces séries se déroulent dans des univers réalistes, la mort peut également apparaître dans un registre surnaturel. Ainsi, le mythe cinématographique des non-morts s'importe dans la série télévisuelle, détachant alors la mort d'une quelconque métaphysique. Les corps se putréfient, la pensée magique déserte la fiction qui présente désormais des « mort[s] qui n'en [finissent] pas de revenir en masse, (...) leur maigre énergie n'est plus celle d'un désespoir exalté, mais bien du triste et rudimentaire instinct de consommation<sup>6</sup> ». Le récit de *The Walking Dead* (Franck Darabont, 2010), adapté d'un comic book (Robert Kirkman, 2003), est donc orienté vers une critique sociale dans laquelle « le religieux est quasiment absent<sup>7</sup> ». *Les Revenants* (Canal +) proposant alors une alternative inédite et poétique au mythe du non-mort, *The Walking Dead* étant la première transposition télévisée américaine d'un récit zombiesque, Dexter élaborant une plongée au cœur de nos principes axiologiques, et *Six Feet Under* abordant frontalement l'idée de deuil et du lâché prise, ces quatre séries se répondent avant tout dans leur singularité : il sera question de les confronter entre elles afin d'interroger les notions musicales mises en jeu face à l'importance et à la diversité de la mort. Pour cela, nous proposons d'établir une analyse comparative de leur générique, avatar de la série, objet culte et signature fétiche « d'entrée dans la fiction<sup>8</sup> ».

À travers le détachement et le sentiment d'indifférence que dévoilent les images des génériques, il sera question d'analyser leur musique ainsi que leur rapport à l'image afin d'identifier le lien et les représentations – ou accompagnement – musicales de la mort en musique. Dans un premier temps, nous proposons d'isoler les indices musicaux et leurs équivalences métaphoriques à l'image pour établir une cartographie des effets esthétiques se dégageant de ces génériques, et de revenir sur l'autonomie produite par de tels effets. Nous présenterons ensuite les éléments caractéristiques en rupture avec les attentes et les lieux communs généralement attachés au discours sur la mort, dans l'intention de souligner leurs manifestations musicales et le renouvellement de l'écriture dans ce qui apparaîtra être un espace de liberté musicale parfois indépendant, comme on le verra, du reste de l'épisode.

# 1 Le générique d'ouverture, une instance musicale à part

## 1.1 Messes symboliques

L'ouverture musicale de *Six Feet Under* est conçue autour de la répétition binaire d'éléments motiviques – les phrases sont entendues par groupes de deux – durant une minute et trente secondes (plus dix secondes dédiées aux titres : créateurs, réalisateur et scénaristes de l'épisode). Elle présente une entrée en strette des instruments, superposant la mélodie à l'unique motif harmonique du piano mêlé à l'ostinato des cordes pizzicati sur deux mesures. **Le processus créatif de Thomas Newman, collaborateur régulier d'Alan Ball (*American Beauty*, 1999), se démarque d'une tradition musicale filmique qui consiste à travailler sur un matériau en état de finalisation.** Il ne compose pas, pour cet exercice, sur des images préexistantes : « la musique a été écrite en premier (...) et l'équipe graphique a ensuite créé les effets visuels afin de correspondre à la musique<sup>9</sup>. » À l'instar de l'illustration d'un clip, cette démarche rappelle la méthode de travail de certains compositeurs, assez rares, qui préfèrent composer la musique avant les images, sur la base du scénario ou simplement du récit et des impressions qui s'en dégagent (Gabriel Yared, Francis Lai, etc.). Au contraire, la musique d'ouverture de *Dexter*, composée par Rolfe Kent, « a été calculée pour correspondre au générique d'ouverture<sup>10</sup> » et fut écrite sur un montage temporaire<sup>11</sup>. Pendant environ une minute trente, et sur une formule répétitive très stricte, le thème en deux parties (ab) se répète à l'identique (AA') sans aucune modification harmonique ni mélodique. Les seuls ajouts instrumentaux concernent l'arrangement et renforcent la transition entre « a » et « b », avec un contrechant de cordes et les cuivres en doublure à l'octave. Le générique de *Dexter* (Showtime) se déroule sur la même durée que celui de *Six Feet Under* (HBO), dans la tradition des génériques HBO, longs et muets, dispensés de voix off, qui ne permettent pas vraiment de contextualiser la série. Les musiques s'apparentent toutes deux à des formes répétitives classiques et semblent alors trouver une résonance dans la musicalité du générique lui-même, soumis d'apparaître et de réapparaître d'épisode en épisode. À l'image de ces deux compositions, la musique du générique des *Revenants*, composé par le groupe Mogwai, repose sur le principe du minimalisme répétitif, une formule de

quatre mesures sur lesquelles seule change la ligne mélodique au violoncelle. La répétition étant un élément presque génétique de la série télévisée, la musique de *The Walking Dead* suit également ce même déroulement : composée de deux parties identiques, la seconde repose sur une orchestration légèrement variée par rapport à la première.

Visuellement, le générique de *Six Feet Under* alterne des images d'un ciel bleu clair puis rempli de nuages avec des images dévoilant le parcours physique du corps, de sa mort à son enterrement, et n'en néglige jamais les aspects symboliques contemporains (par exemple, le corps sans vie sur le brancard avance vers les débordements d'une lumière blanche aveuglante). A priori, aucune cérémonie n'est célébrée (le corps passe de l'embaumement à la tombe sans convenance) révélant alors l'aspect œcuménique de la série et des différentes religions représentées lors de plusieurs épisodes. Un corbeau règne sur le premier et les derniers plans, non pas symbole de mort comme son acception moderne le suppose, mais en « démiurge ou messager divin<sup>12</sup> ». Le gros plan et le très gros plan permettent de masquer l'identité des personnes présentées et ne dévoilent que des détails, des bouts de visages anonymes : la mort, commune et partagée, est représentée sous les traits d'une inconnue. Les mouvements de caméra apportent également une portée mystique au générique, effectuant des panoramiques verticaux descendants (de haut en bas, chute, destitution) puis ascendants (de bas en haut, révélation). Du ciel à la terre puis de la terre au ciel, l'espace du générique de *Six Feet Under* se cristallise dans cette droiture hiératique. L'alternance entre des plans fixes décadrés (hormis le plan central sur un bouquet de fleurs au centre du cadre) et les mouvements panoramiques verticaux contraste avec la solennité presque hostile du contexte et de la froideur des couleurs. La musique, proche de l'image, « aspire à une spiritualité [symbolisée] par un mouvement ascendant jusqu'à la note au-dessus, mais retombe à chaque fois<sup>13</sup> ». Le spectateur assiste à un spectacle-puzzle et n'aperçoit que quelques ornements égarés qui dégagent une impression de mouvement statique, retenu, rappelant alors la focalisation étrange du rêveur éveillé, paralysé et impuissant, qui assiste à son propre enterrement.

Tueur en série la nuit, analyste le jour, Dexter est également le narrateur de son histoire (voix off) et avoue dès le premier épisode qu'il est habité d'un double malsain (qu'il nomme le passager sombre) qui ne vit que dans le désir de tuer. Le générique, vecteur d'entrée dans la fiction, propose alors au spectateur

la lecture ambiguë d'une routine matinale filmée en très gros plan – une première similitude, remarquons-le, avec *Six Feet Under*. Les textures organiques de la nourriture peuvent facilement être confondues avec la chair humaine (très gros plan sur une viande rouge saignante), et avec le sang (raccord entre coupure de rasoir et une sauce rouge Tabasco). Ce petit déjeuner, cannibale, au demeurant, est ensuite suivi de très gros plans sur les mains et les doigts de Dexter serrent d'abord un fil dentaire, puis des lacets : les très gros plans renforcent le caractère singulier de ces objets en apparence habituels. Dexter enfle un tee-shirt et son visage apparaît en surimpression, comme s'il étouffait une victime. Toutes les informations contenues dans ces éléments se retrouveront dans le *modus operandi* du tueur (victime emballée dans du papier cellophane puis tuée à l'arme blanche et démembrée). L'utilisation du très gros plan permet de souligner cette ambiguïté puisque la nourriture et les objets filmés n'apparaissent que partiellement. La musique répond alors aux ponctuations sonores soulignant cette dimension corporelle par des sonorités, des timbres orientaux (percussions et sazes turques) et des jeux d'intensité (les cuivres joués *ff*, apparition des violons lors de la reprise) : « J'ai pu faire émerger une texture organique en expérimentant plusieurs combinaisons<sup>14</sup> », explique Rolfe Kent à propos de son travail d'instrumentation. Il s'agit donc de représenter la mort en proposant une relecture des codes visuels et musicaux d'une image gore (du vampire), à l'inverse du générique de *Six Feet Under*, dont les images se succèdent en témoignage discret d'une mort paisible synonyme de repos du défunt – contre le repos de Dexter plutôt que de sa victime.

Les deux génériques présentent, on le comprend rapidement, les mêmes techniques formelles d'illustration, dont l'emploi fréquent du très gros plan qui consiste à déconstruire les corps et les objets. Le très gros plan se retrouve à l'identique dans le générique de *The Walking Dead* – l'œil inhumain – qui, malgré sa brièveté (trente secondes) présente avec consistance les images d'un monde chaotique et désert. À l'inverse, la nature, immuable<sup>15</sup>, est identique dans les ouvertures de *Six Feet Under* et *Les Revenants*, en plans d'ensemble. Les ciels sont filmés en plans fixes, et le même procédé d'accélération de l'image sur le défilement des nuages est utilisé, donnant l'impression d'un temps pressé, redoublé, dans lequel la musique se détache des événements, étrangère à cette vitesse de défilement et à cette rapidité de tempo. Ainsi, tous ces détails hyperboliques (microcosmiques ou macrocosmiques) que l'on retrouve dans les deux génériques polarisent l'attention

sur des détails et provoquent l'abstraction du corps, voire des personnages vivants, qui n'apparaissent jamais tout à fait entier. Cette différence de focalisation suscitée par la mort renvoie ainsi à l'opposition esprit-corps sur laquelle les musiques semblent jouer avec ironie (cordes pizzicato, minimalisme d'accompagnement, répétition, caractère léger et aérien de la mélodie pour un des images et un sujet demandant en apparence une profondeur grave et dénuée du sentiment d'enthousiasme communiqué par ces musiques), jusqu'à s'infiltrer dans la texture même de l'image, au point de produire une véritable partition visuelle.

## 1.2 Une partition visuelle

Qu'elles soient composées en amont ou après le montage, les musiques de ces génériques présentent de riches points de synchronisme, variés (montage, *mickey-mousing*, évocation du mouvement, etc.), mais toujours analogues. La construction rythmique minutieuse du générique de *Six Feet Under* en atteste. Les particularités métriques de la partition sont soulignées par la même régularité solfégique à l'image qu'il nous semble juste de comparer à une partition visuelle. Tandis que les trois mesures à six temps (6/4) durant lesquelles les cordes et le hautbois d'amour s'arrêtent au profit d'un travail sur le son, des plans particuliers apparaissent à ces endroits précis, et assurent les respirations nécessaires à cette courte narration. Le premier est une vue rotative du ciel : si le montage épouse la métrique de la partition, le mouvement de la caméra figure à son tour l'impression hypnotique des bourdonnements soufflés dans les registres extrêmes. Le deuxième est un triptyque de plans fixes grossissants : un bocal se vidant de son liquide d'embaumement. À ce moment où sont exclus les instruments mélodiques, l'enchaînement de ces trois plans peut être représenté par des valeurs rythmiques très précises (figure 1).

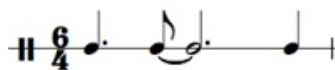


FIGURE 1 – Synchronisme métrique, *Six Feet Under*.



Le dernier plan (très gros plan) se focalise alors sur le chiffre qui indique le niveau de liquide, rappelant à la fois le titre de la série et le chiffrage de mesure temporaire : six. Enfin, la dernière mesure à six temps, qui conclut le générique, est illustrée par la résolution, en panoramique diagonal descendant, de la rotation du précédent plan énoncé. Le nom du créateur de la série apparaît, le corbeau prend son envol, et le titre est dévoilé en synchronisme parfait avec les croches des cordes pizzicati. *Ultime jeu d'esprit, que l'on ne peut déceler sans avoir la partition sous les yeux, les mesures à six temps structurent donc le générique à trois instants importants (début, milieu, fin), alors que le reste de la partition est écrite à quatre temps.* La musique contribue à figer ou ralentir la vitesse de défilement des images et de l'histoire racontée indépendamment de son épisode, soulignant alors son aspect intemporel. Ce constat se retrouve également lors des deux seules mesures dans lesquelles les cordes jouent arco. Cette fois-ci, les percussions s'étiolent et les notes tenues suspendent l'image des fleurs flétrissantes hors d'un temps pourtant précipité par leur vieillissement accéléré. De tous ces effets synchroniques et rhétoriques entre l'image et la musique, il faut également signaler, dans les premières secondes la séparation des mains soutenue par l'entrée des cordes (la première note de cet arpège sur tierce mineure correspond alors au détachement des deux mains, le premier temps est également appuyé par une croche staccato du hautbois) – figure 2.



FIGURE 2 – Accroche musicale de *Six Feet Under*, Thomas Newman.

De plus, c'est l'à-coup du premier motif déclamé par le hautbois d'amour qui débloque la roue du brancard. Le mouvement semi-circulaire de la roue ainsi que sa trajectoire verticale conséquente reflètent avec précision le mouvement mélodique

illustré. Pour conclure sur cette analyse de toutes les formes de synchronismes contenues dans le générique *Six Feet Under*, soulignons une dernière fois que les derniers plans respectent le découpage métrique de la partition de Thomas Newman. Là où la mélodie évolue librement, oscillant entre une carrure à six ou à quatre temps, le montage accentue, par ce qu'on pourrait appeler un synchronisme métrique, les premiers temps de la mesure (qui correspondent alors à l'amorce de l'ostinato des cordes).

À son tour, le générique de *Dexter* se distingue par deux types de synchronismes différents, et des interactions variées entre images/musique/son. Le premier, au sens classique du terme : dans l'image, les objets ou les gestes sont principalement représentés en musique par les percussions latines qui permettent de bruiser ces quelques éléments visuels. Par exemple, lorsque le titre apparaît, il se remplit de rouge, et des taches de sang éclaboussent le fond jaune au niveau de la lettre « R », en parfait synchronisme avec la basse et la mélodie. Du même synchronisme, le mouvement de rasoir de Dexter (du cou au menton) correspond à la première note du mouvement chromatique ascendant de la trompette, et le son de la clé se retirant de la serrure est intensifié par une cymbale. De plus, un triangle vient ponctuer une demi-seconde plus tard la deuxième goutte de sang qui tombe dans le lavabo pendant que Dexter se rase. En retard d'un fragile instant, ce procédé rappelle alors les premières minutes de *Sleepy Hollow*, durant lesquelles des gouttes de cire fondue se répandent sur le parchemin qui scelle le destin des protagonistes. À cet instant précis, la musique de Danny Elfman, synchrone sur la première goutte, est légèrement décalée lorsque la seconde glisse sur le papier. Ainsi, dans ces deux cas très similaires, la technique du *mickeymousing* est assimilée par les compositeurs, puis déstructurée lors de sa restitution à l'image. Il faut cependant signaler que les effets de synchronisme étaient beaucoup plus présents lors du premier montage de *Dexter*, et que cette distanciation du *mousing* que l'on constate dans la version finale est due à un minutage différent, alors que la musique avait déjà été composée<sup>16</sup>. Le second synchronisme évoqué prend en compte toute l'importance de la dimension du son (le bruitage était déjà effectué lors de la version temporaire du générique), que Rolfe Kent a essayé d'incorporer à sa partition : « La claque [que Dexter se donne afin d'écraser le moustique] était déjà là, je l'ai travaillée comme un élément rythmique<sup>17</sup> ». Les textures des bruitages se superposent à celle des instruments latins, comme le guiro par

exemple, qui trouve un équivalent dans le geste de Dexter touchant puis rasant sa barbe naissante. Des dizaines d'exemples sont repérables dans ce générique : le couteau tranchant la viande à la première bouchée sur le motif suspendu avant la reprise du thème, les bruits de couverts, de cuisson et de mastication, répondent en écho rythmique à la musique de Rolfe Kent. Il n'est pas nécessaire de citer tous ces effets pour comprendre que les sons des objets se font entendre avec plus d'importance lorsque la musique perd en densité instrumentale et en intensité. Les très gros plans prennent donc en compte la dimension sonore de l'objet filmé : le son diégétique est entendu avec sa source et devient un élément de la partition. La musique et l'image dansent, aidées par les jump cut ainsi que par les surfaces planes et unilatérales dues à l'échelle des plans et à l'absence saisissante des contrechamps. En somme, le travail de Rolfe Kent sur un montage non définitif a permis l'émergence, heuristique, de ces deux types de synchronisme : un premier en forme de « bruitage », en imitation du son produit par les instruments, et un deuxième légèrement décalé, déstructurant, qui donne à l'image une impression de partition visuelle.

### 1.3 Indépendance musicale

Là où le générique de *Six Feet Under* présente des éléments temporels distendus et élastiques, le générique de *Dexter* propose au contraire l'imagerie d'un temps condensé (à l'exception du déphasage produit par le synchronisme défectueux en raison du second montage). Dans ce dernier, l'ironie se situe à plusieurs niveaux : dans le commentaire sonore des thèmes musicaux de Rolfe Kent, et dans la rupture créée par le caractère dansant ainsi que la distanciation entre les apparences contradictoires du tueur. Les synchronismes respectifs très travaillés dans les deux génériques contribuent à accentuer l'indépendance des deux objets par rapport aux épisodes qui vont suivre, toujours dans le respect de l'univers émergeant du récit : la musique de *Dexter* ou de *Six Feet Under* est utilisée d'une manière différente dans le générique et dans les épisodes.

À l'inverse, aucun point de synchronisme ne peut être relevé avec justesse dans les génériques de *The Walking Dead* ou *Les Revenants*, la musique survole les lieux alors présentés, tandis qu'aucun indice de la série télévisée n'apparaît dans

les génériques de *Six Feet Under* et *Dexter*. C'est donc la très grande proximité de la musique avec les images dans ces deux derniers génériques qui permet d'affirmer que, malgré leur approche et leurs différences stylistiques conséquentes, ils s'inscrivent dans une même logique musicale. Le générique étant placé en ouverture et en rappel systématique hebdomadaire, il est possible de parler d'émancipation de l'espace fictionnel, aidé par les différents points de synchronisme dont il a été question : ainsi, la musique permet de styliser le réel fictionnel qu'elle précède, lequel devient à son tour un avatar de sa propre fiction. Les génériques de *Dexter* et de *Six Feet Under* existent en tant qu'univers fictionnels presque indépendants. Les compositeurs ont même en commun de n'avoir travaillé sur ces séries que pour leurs génériques uniquement, prouvant une fois de plus leur autonomie avec le reste des épisodes, alors confiés musicalement à Daniel Licht (*Dexter*) et Richard Marvin (*Six Feet Under*)<sup>18</sup>. Les musiques de ces génériques deviennent dans ces deux cas une voix instinctive du récit qui précède le monde sériel en création. On en oublierait presque, à les écouter, que la mort n'est jamais loin.

## 2 Et puis la mort qui est tout au bout : proximité et contraste musical

Ces génériques de série, nous l'avons déjà écrit, ont en commun de nous mettre avec brutalité face à face avec la mort. La question se pose donc de savoir comment la musique réagit : est-elle utilisée pour apaiser ou au contraire pour renforcer un sentiment d'anxiété ? À moins qu'elle ne permette, *in fine*, de regarder ailleurs, de changer de sujet, et d'en oublier le propos ?

### 2.1 Une mort en noire

Le générique d'ouverture de *The Walking Dead* juxtapose plusieurs images sombres (dans une technique proche du comic motion, rappelant alors sa filiation avec la bande dessinée d'origine en noir et blanc) et dévoile des lieux et des paysages d'un monde en décomposition. C'est une mort généralisée dont il est question, rappelée en musique par un ostinato mélodique et rythmique aux cordes,

décliné en une cascade de tierces descendantes sur trois accords mineurs isolés (*sol* mineur / aigu, *mi* b mineur / médium, *do* mineur / grave) mouvement tombant. L'enchaînement des deux premiers accords correspond à l'harmonie que l'on retrouve dans les deux premières mesures de « The Imperial March » de *Star Wars* et reste assimilé instinctivement dans ces images à une sensation de déclin, confirmée par cette chute sur l'accord de *do* mineur. Durant quelques secondes, une montre à gousset avance au rythme effréné des images, les heures défilent et attestent du rythme interne au générique : le temps est accéléré par la vitesse du montage et sa rapidité de défilement. Ces deux éléments se retrouvent dans le tempo élevé de la musique et par les changements de métrique fréquents. Les premiers temps de chaque mesure sont marqués par une croche staccato aux violoncelles. Les accents sont ainsi déplacés et contribuent à la décomposition rythmique de la musique associée à la décomposition organique d'un monde post-apocalyptique. Cette vision négative et sans espoir d'une mort destructrice retrouve finalement un rôle plus classique, empathique et rappelle la musique de générique de *Ghost Whisperer*. Dans cette dernière, une mélodie cristalline jouée sur un clavier type célesta auquel se rajoutent des voix claires et diaphanes, dans le style de Danny Elfman (Edward aux mains d'argent) symbolise un monde féérique et surnaturel. L'« effet boîte à musique<sup>19</sup> », comme l'appelle Cécile Carayol, est associé à un certain type de musique au cinéma fantastique, d'*Halloween* à l'*Exorciste* en passant par *Suspiria*, ou plus récemment *The Ring* et *Le Labyrinthe de Pan*. Dans le même style « boîte à musique », le groupe Mogwai compose la musique du générique des *Revenants* (Canal+). Le générique est réalisé dans un style proche des productions HBO, les revenants apparaissent sublimés, à travers un reflet (eau, vitre) et ne sont aperçus qu'à travers un médium. Les images sont ralenties (le chat attrape un papillon) par une musique atmosphérique minimaliste (quatre mesures mises en boucle) jouée par un étrange quatuor (une percussion, un glockenspiel, un piano et un violoncelle) – figure 3. Un flottement dans la modalité, une impression de calme par le tempo relâché, et l'épure instrumentale rappellent l'incertitude dans laquelle oscillent les protagonistes, plongés entre la vie et la mort.

Tandis que la musique des génériques précédents parvient à neutraliser les impressions morbides par des procédés variés (ironie, danse, etc.), la musique des *Revenants* et de *The Walking Dead* aborde le sujet frontalement. La matière narrative de cette ouverture est constituée des mêmes éléments, les lieux de l'action



FIGURE 3 – Accroche musicale de *Les Revenants*, Mogwai.

sont exposés, le contexte est suggéré plus que réellement montré. D'autres séries ont un rapport narratif différent avec la mort, comme c'est le cas de *Dead Like Me*, l'histoire d'une humaine devenue faucheuse attendant sa propre disparition définitive. Le générique souligne le caractère comique, humoristique du genre de la série, proposant musicalement une salsa, qui trouve alors une autre référence plus légère dans le générique de *Sex and The City* (HBO, 1998-2004) : l'utilisation d'une musique ironique suggère que parfois, la mort s'habille aussi en rose.

## 2.2 Une mort en rose

Au cinéma, la violence se traduit en musique par des traits allant de la dissonance (pour son aspect chaotique et désorganisé) aux aigus stridents du violon, jusqu'à l'utilisation appuyée de registres opposés : « des figures rythmiques en trémolo peuvent aussi être utilisées pour traduire la nervosité d'états d'excitation, les frissons de peur (procédé fréquemment utilisé dans les vieux films d'épouvante)<sup>20</sup>. » Le parallèle entre le personnage d'Anthony Perkins dans *Psycho* (dont les deux meurtres sont accompagnés de glissandi de cordes) et *Dexter* est saisissant, sans pour autant que l'illustration musicale ne suive. Si Rolfe Kent affirme n'avoir travaillé que sur quelques indications des producteurs<sup>21</sup> on peut toutefois trouver une paternité musicale à l'esprit du générique de *Dexter*, dans la seule musique entendue dans *M le maudit*. La mélodie de *Peer Gynt* (Edvard Grieg) sifflotée par le tueur avant chaque meurtre se retrouve à la fois dans l'allure boitillante du générique de *Dexter* (dans lequel les rythmes binaires sont swingués)

et dans le motif rythmique récurrent au hautbois d'amour du générique de *Six Feet Under*. Les musiques de la mort ne sont pas toujours *mortelles*... D'ailleurs, tout comme Liszt qui, « sans son Requiem (1868) [...] se défend de vouloir “colorer la mort en noir”<sup>22</sup> », le deuil n'est pas triste dans *Six Feet Under* : une vive mélodie au mouvement virevoltant d'une broderie sur une tierce (mineure puis majeure) atteignant une seconde majeure ascendante, puis répétée à l'identique à la mesure suivante, se charge d'annoncer la couleur. Bien que le thème du hautbois d'amour ne se déplace que dans un ambitus de quarte juste, sa mobilité contredit la rigidité cadavérique qui se dégage des images du générique. Le thème principal est joué avec légèreté, il se fait presque dansant (dans l'aspect circulaire de ce jeu d'intervalles) lorsqu'il rebondit sur la tierce inférieure à son attaque, mineure puis majeure (figure 4).



FIGURE 4 – Hautbois d'amour, *Six Feet Under*.

L'ostinato aux cordes, joué pizzicati, est d'abord présenté accompagné par un accord plaqué dans l'aigu du piano (deux doubles croches viennent troubler la régularité rythmique instaurée par les croches). Il débute une première fois (antécédent) sur un ambitus très large (une octave et demie) et fige sa marche ascendante sur la quinte ouverte (si bémol) de l'accord de sixte ajoutée, comme une question suspendue, sans réponse jusqu'à la mesure suivante (conséquent). Stabilisée sur une pédale de mi bémol, la question retombe sur un si bémol à l'octave inférieure, refermant ce cycle qui accompagnera systématiquement la marche du hautbois d'amour (figure 5).



FIGURE 5 – Ostinato de cordes piquées, *Six Feet Under*.

Thomas Newman fait donc le choix de la malice. Rolfe Kent, quant à lui, opte pour la danse et la duplicité. Tout d’abord, en ce qui concerne l’instrumentation : les producteurs souhaitent que la composition de Kent reflète toutes les identités culturelles de Miami, où se déroule l’action. On entend alors dans le générique de *Dexter* « un guiro, des percussions latines, un saz turc et un rythme légèrement “reggae”<sup>23</sup>. » Ensuite, du point de vue de la composition en elle-même. Une broderie inférieure, sur la quinte diminuée, revient constamment en guise de signature (figure 6).



FIGURE 6 – Broderie inférieure sur quinte diminuée *Dexter*.

L’ostinato ainsi répété permet de résumer la partie « a » de la mélodie à ce procédé et de suivre ses brèves modulations (*mi* mineur – *do* majeur – *mi* mineur) en préparation de l’élément « b ». La dissonance provoquée par la répétition systématique de cette appoggiature permet de renforcer l’aspect symbolique de l’image : la musique du générique de *Dexter* participe pleinement à élaborer le second degré révélé par cette cérémonie matinale du sang. La reprise du thème est soulignée par deux mesures contenant uniquement des blanches, modulation sur la gamme mineure mélodique descendante vers la tonalité principale (*mi* mineur).

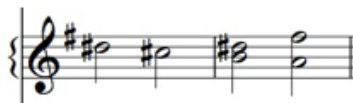


FIGURE 7 – Mouvement contraire, *Dexter*.

Cette pause interrompt brusquement le thème. Les deux voix se désolidarisent en un mouvement contraire sur une tierce majeure puis sur une sixte majeure :



la sensible (*ré#*) est doublée par sa tierce mineure (*fa#*) – figure 7. Ce repos atmosphérique sur cet accord incomplet de septième de dominante de mi contribue à suspendre de façon mystérieuse cette première partie musicale, une demi-cadence mélodique, une question dont la seule réponse sera l’affirmation du thème « a » (reprise), plus énergétique, intensifiée par une nouvelle profondeur instrumentale : l’ajout d’une section de cordes, d’une basse électrique qui ne tombe jamais sur les premiers temps, et d’un nouveau motif aux trompettes dont la note supérieure effectue une montée chromatique avant le retour de « b ». Ces nouveaux éléments, conjugués à l’ostinato rythmique de la guitare sur les contretemps, provoquent la mutation de « a ». Enrichis par une nouvelle dynamique instrumentale, les dissonances ironiques de *Dexter* s’inscrivent alors dans une logique de danse, appuyée par les accords en contretemps de la guitare (figure 8).

FIGURE 8 – Danse jubilatoire, *Dexter*.

À l’instar de Bernard Herrmann qui « ignore les conventions les plus typiques afin de créer le suspens (...) et altère délibérément une autre convention en utilisant les violons non plus pour la romance, mais pour le meurtre<sup>24</sup> », Rolfe Kent nous dit n’avoir pas cherché à respecter d’inspirations particulières dans d’autres génériques, ni à puiser dans d’autres conventions cinématographiques. Par exemple, il s’éloigne des repères instrumentaux traditionnels occidentaux afin de donner une identité forte au personnage représenté : « D’amples pupitres de

cordes ne suffisaient pas à donner à Dexter un caractère particulier, à l'inverse des instruments à cordes pincées que nous avons trouvés beaucoup plus intéressants dans cette situation<sup>25</sup>.

Les musiques malicieuses et dansantes de Kente et Newman subvertissent les rituels de *Dexter* (routine matinale) comme de *Six Feet Under* (enterrement) et, en un sens, les rapproche. Ajoutons que les jeux de percussions sont gérés de manière identique dans les deux génériques et, en dehors de leur timbre et du soutien dansant qu'ils apportent à la mélodie, permettent d'ancrer la scène dans une logique temporelle inéluctable : ainsi marqué, le temps musical rappelle le quotidien – nous parlons de routine. En plus d'être représentée de manière stylistique ou métaphorique, la mort est joyeusement célébrée. La matinée du tueur passe, la préparation du petit déjeuner et de son habillage se finissent comme des rituels achevés ; le mort sur le brancard avance et termine « six pieds sous terre » sous l'arbre non moins symbolique en dessous duquel apparaît pour la première fois le titre en toutes lettres.

Nous mentionnons la mort vécue, aride et dissonante, puis la mort vaincue, malicieuse et dansante. D'autres stratégies musicales se déploient néanmoins dans ces génériques, qui consistent à ne pas forcément se confronter avec l'idée de mort.

### **2.3 Une mort ailleurs : contraste, figuralisme et contre-point**

Rappelons que Dexter, bien que ses actes demeurent condamnables, est un justicier : il « tue des criminels qui “méritent” de mourir<sup>26</sup> ». Dans cette interprétation, il est alors essentiel de rapprocher la routine matinale du tueur à la préparation méthodique d'une panoplie de super héros : Dexter ne revêt-il pas toujours le même costume lorsqu'il part chasser puis tuer ses proies ? Dans la musique de film, les intervalles généralement associés à l'héroïsme et au courage sont la quarte et la quinte. Par exemple, les trois premières notes du thème de *Superman* (1978), composé par John Williams, exposent une quinte puis une quarte entre la dominante et la tonique descendante, puis dominante et tonique

ascendante, à l’instar de la première mesure du thème caractéristique d’*Indiana Jones* (1981), un saut de quarte puis de quinte. L’ouverture de *Dexter* trouve alors un sens tout à fait conventionnel dans les associations musicales typiques du super héros : le thème de Rolfe Kent surgit lorsqu’apparaît le titre « Dexter », sur une quinte ascendante. Une autre convention apparaît dès lors et contraste avec les règles désormais reconnues de la mort ou de la violence mortuaire en musique. La broderie colore immédiatement la quinte, la rendant bancale et incertaine. La valeur des actes de Dexter est alors implicitement occultée par la mort qu’il provoque, en guise de dissonance pour un superhéros inhabituel. Dans cette même interprétation descriptive, une forme de figuralisme se détache des intentions du compositeur<sup>27</sup> : les deux premiers groupes de triolets en introduction rappellent à la fois un tambourinement de porte (qui réveille le héros juste avant l’apparition simultanée du titre et du thème), et la chute métaphorique de Dexter (figure 9) en mineur harmonique puis chromatique (à l’image de Don Draper « déchu » en ombre chinoise dans le générique de *Mad Men* : l’homme tombe d’un building avant d’atterrir dans son canapé, et la chute est symbolisée par les cordes sur le mouvement descendant d’une gamme mineure harmonique).



FIGURE 9 – La chute de Dexter.

Dans *Six Feet Under*, Thomas Newman s’amuse également, comme Rolfe Kent, avec les conventions musicales associées à la mort. Peter Kaye l’explique d’ailleurs justement : Newman joue une tierce majeure dès les premières secondes du générique, alors que « les musiciens comme les néophytes savent bien une chose : la mort est lente, et en mode mineure<sup>28</sup> ». Le compositeur se situe ainsi en dehors des traditions musicales très répandues et propose un contraste musical à tous les niveaux. D’une part, dans l’emploi mélodique d’un mode défectif archaïsant que Peter Kay rapproche d’une évocation médiévale<sup>29</sup>. D’autre part, dans le mode de jeu des instruments : les cordes ne sont pas jouées arco (hormis pour deux mesures) et le piano n’a plus aucune dimension lyrique (uniquement des accords

plaqués dans l'aigu). Ainsi, Thomas Newman ne fait pas que s'éloigner des codes et des conventions naturellement admises : le contraste entre le récit ordinaire d'un enterrement et l'indifférence musicale instaure un dialogue contrapuntique et la musique anime (ou réanime) les éléments figés de l'image. La musique, en un sens, *regarde ailleurs*.

L'étude de la musique de ces génériques a démontré que les représentations musicales de la mort ou de la violence ne respectaient pas les lieux (ou discours) communs lui étant souvent attachés. Dans ces quelques exemples télévisuels, les conventions sont détournées grâce aux démarches des compositeurs. Il paraît ainsi évident que ces nouveaux types de récits diversifient l'approche du musicien : *le générique, par la musique, est détaché du reste de la fiction et instaure une ambiance, un ton*. Les situations narratives n'ayant aucune équivalence musicale, il est alors compliqué de proposer une quelconque conceptualisation musicologique. Cependant, les génériques de *Six Feet Under* et de *Dexter* présentent de nombreuses similitudes dans leur traitement musical de la mort. Si globalement « les séries télévisées peuvent être comparées aux contes, c'est-à-dire des supports narratifs à même de faire sens face aux angoisses existentielles<sup>30</sup> », la musique instaure, dans le générique, une autre forme de dimension poétique. Même si les images y font clairement référence, la musique des génériques de séries dont l'intrigue se déroule autour d'une substance morte parvient à s'approprier le phénomène en lui conférant une dimension tout à fait différente, une valeur ajoutée<sup>31</sup>, pour reprendre un terme que l'on doit à Michel Chion. La musique attribuée à la mort n'emploie pas forcément, comme il en a été question, les symboles lui étant généralement associés. Il ne s'agit pas, dans les génériques de *Six Feet Under*, *Dexter* ou *Les Revenants* d'une musique « anxiogène », ni d'une tension dramatique comme dans *The Walking Dead* : ce constat prouve que le renouvellement des genres et des licences poétiques passe également par le renouvellement de l'écriture musicale et par l'utilisation de ces nouvelles musiques. En somme, l'analyse du corpus prouve que si la mort surnaturelle en appelle aux conventions d'accompagnement les plus classiques afin de créer un sentiment de terreur ou de mélancolie (effet boîte à musique, arpèges en arche aux cordes, glissendi, etc.), le face à face hebdomadaire avec les images d'une mort ordinaire demande parfois du recul, de la distanciation et un peu d'humour que l'on trouve sans peine dans la musique.

## Notes

1. Cet article a été publié la première fois dans l'ouvrage *Musique de séries télévisées*, dirigé par Cécile Carayol et Jérôme Rossi, paru en 2012. Il s'agit de mon premier écrit universitaire. Depuis, j'ai apporté à cette version quelques corrections stylistiques, somme toute assez mineures. Celles, plus importantes, qui concernent le contenu, **apparaissent dans le texte en sépia**.
2. Kevin Lecomte, "Mort et cinéma : une dialectique du vide", *Etudes sur la mort*, n° 139-1, 14 oct. 2011, p.128.
3. *Ibid.*
4. La mort dans les séries télévisées ne se limite pas à cette liste d'exemple. Le propos n'a à ce sujet aucune prétention d'exhaustivité et ne s'intéresse qu'aux séries dans lesquelles la mort présente un intérêt conceptuel et narratif
5. Martin Julier-Costes, "Le paradigme du déni social de la mort à l'épreuve des séries télévisées. Mise en scène et mise en sens de la mort", *Etudes sur la mort*, n° 139-1, 14 oct. 2011, p.153.
6. Anne Bourse, "The Walking Dead : oubli, rumination et emblèmes du temps", *Labyrinthe-37*, 2011, p.93.
7. Pierre Sérurier, Marjolaine Boutet et Joël Bassaget, *Sériescopie : Guide thématique des séries télé*, Paris : ELLIPSES, 2011, p.589.
8. Alexandre Tylski, *Le générique de cinéma : Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.83.
9. Peter Kaye, "I'm dead, wow, cool : the music of *Six Feet Under*", dans *Reading Six Feet Under : TV to Die For*, dir. Janet McCabe, Mark Lawson et Kim Akass, Illustrated edition, London ; New York : I.B. Tauris, 2005, p.196.
10. « It was all timed to match the opening title sequence. » <http://www.rolfekent.com/music/dexter/> consulté le 31/08/13.
11. « I had an almost finished cut of the opening sequence », entretien personnel avec Rolfe Kent, 09/11/13.
12. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, 1982, p.286.
13. Peter Kaye, *op. cit.*, p.197.
14. Entretien personnel.
15. *Ibid.*
16. « They re-edited the picture so some of the synchronized points miss now », entretien personnel.

17. « The slap was already there, so I just worked to use it as a rhythmic element », entretien personnel.
18. Il est intéressant de noter que cette indépendance musicale entre générique et épisode est un élément récurrent dans beaucoup de série télévisée. Cette différence de compositeur s'explique principalement par le recours à des chansons préexistantes pour le générique (*True Blood*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Desperate Housewives*, etc.).
19. Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.69.
20. Frédérick Duhautpas, *L'expression en musique : Entre sens et immanence, une problématique de la musique au regard du modèle du langage et au-delà*. Thèse de doctorat : Musicologie, Université Montpellier III - Paul Valéry, 2010, p.165.
21. « My main inspiration was the instructions from the producers (...) I was asked to make a piece that was quirky, had Cuban hints, had a darkness yet also a playfulness », entretien personnel.
22. Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010, p.711.
23. <http://www.Rolfekent.com/music/dexter/>, consulté le 31/08/13.
24. Kathryn Kalinak, *Film Music : A Very Short Introduction*, New York : Oxford University Press, 2010, p.16.
25. « Large strings don't feel very personal, but single plucked instruments do so we find them much more interesting and character-filled. », entretien personnel.
26. Martin Julier-Costes, *op. cit.*, p.153.
27. Rolfe Kent déclare à ce propos n'avoir cherché qu'à attirer l'attention des spectateurs.
28. Peter Kaye, *op. cit.*, p.197.
29. *Ibid.*
30. Martin Julier-Costes, *op. cit.*, p.161.
31. Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p.205.

## Bibliographie

- BOURSE, Anne. "The Walking Dead : oubli, ruminantion et emblèmes du temps". *Labyrinthe*-37, 2011, p. 91-99.
- CARAYOL, Cécile. *Une musique pour l'image : Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, 1982.
- CHION, Michel. *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.
- DUHAUTPAS, Frédérick, *L'expression en musique : Entre sens et immanence, une problématique de la musique au regard du modèle du langage et au-delà*. Thèse de doctorat : Musicologie, Université Montpellier III - Paul Valéry, 2010.
- JULIER-COSTES, Martin. "Le paradigme du déni social de la mort à l'épreuve des séries télévisées. Mise en scène et mise en sens de la mort". *Etudes sur la mort*, n° 139-1, 14 oct. 2011, p. 145-163.
- KALINAK, Kathryn. *Film Music : A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010.
- KAYE, Peter, "I'm dead, wow, cool : the music of *Six Feet Under*", dans *Reading Six Feet Under : TV to Die For*. Dir. Janet McCabe, Mark Lawson et Kim Akass, Illustrated edition, London ; New York : I.B. Tauris, 2005.
- LECOMTE, Kevin. "Mort et cinéma : une dialectique du vide". *Etudes sur la mort*, n° 139-1, 14 oct. 2011, p. 125-134.
- MONTALEMBERT, Eugène et ABROMONT, Claude. *Guide des genres de la musique occidentale*. Paris : Fayard, 2010.
- SÉRISIER, Pierre, BOUTET, Marjolaine et BASSAGET, Joël. *Sériescopie : Guide thématique des séries télé*. Paris : ELLIPSES, 2011.
- TYLSKI, Alexandre. *Le générique de cinéma : Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009.