



Penser la musique, du film à la série télévisée : l'exemple de Twin Peaks

Jérémy Michot

► To cite this version:

Jérémy Michot. Penser la musique, du film à la série télévisée : l'exemple de Twin Peaks. Musiques de séries télévisées, May 2013, Nantes, France. hal-03275982

HAL Id: hal-03275982

<https://hal.science/hal-03275982>

Submitted on 26 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.

Penser la musique de série télévisée : l'exemple de *Twin Peaks*

Communication donnée dans le cadre du colloque international *Musiques de séries TV* organisé à Nantes les 30 et 31 mai 2013 par Séverine Abhervé, Cécile Carayol, Philippe Le Guern et Jérôme Rossi.

Jérémy Michot

Introduction

Il existe entre le film et la série télévisée une idée de descendance généalogique, d'hérédité du récit par l'image, parfois de concurrence, de comparaison ou tout simplement de mise en relation. La multiplication d'échanges transmédias permet de prolonger le lien entre les deux objets au-delà d'un rapport hiérarchique : la série télévisée trouve ses marques et ses formes dans un exercice de transposition du matériau filmique et de sa musique à l'image. Penser le glissement de la musique, du film à la série télévisée (et inversement), revient à penser les formes de la musique à l'image dans un ensemble, à partir du simple constat d'un changement de support. Comme l'écrit Vincent Colonna, « il y a entre eux une différence contextuelle qui influe sur leur langage, leur système de représentation, les moyens d'expression utilisés »¹. En ce sens, il est nécessaire d'interroger le cadre, le médium, et l'influence des stratégies narratives propres à l'objet sur la musique elle-même : ces questions s'intéressent en premier lieu à l'esthétique de la technique. En déplaçant ces remarques générales vers la sérialité télévisuelle, il s'agira de présenter une approche épistémologique permettant d'appréhender les modifications musicales du film à la série télé en termes de mouvements et de transcriptions, puis de proposer une réflexion sur l'émergence d'un espace dans lequel penser les circonvolutions de la musique de série télévisée. Sur la collaboration du compositeur Angelo Badalamenti et du réalisateur David Lynch, le corpus choisi permettra d'explorer les résonnances musicales de cette réflexion en s'appuyant sur deux objets permettant d'analyser le passage de la série télévisée (*Twin Peaks*, 1990-1991) au film (*Fire Walk with Me*, 1992).

¹ Vincent Colonna, *L'art des séries télévisées*, Paris, Éd. Payot, 2010, p.22.

Similitudes et contrastes

Afin de penser le déplacement de la musique d'un média à l'autre, du film à la série télévisée, nous proposons d'abord de confronter les deux objets dans leur rapport au temps. Jean Mitry définit la musique de film comme « une sorte de battement qui [permet] de mesurer intérieurement le temps psychologique du drame en le rapportant à la sensation primaire du temps réel »². Michel Chion la compare également à « une machine à traiter l'espace et le temps, qu'elle permet de dilater, de contracter ou de figer à volonté »³. Ce battement immuable est une souche commune à la musique de film et la musique de série télévisée ; elle est une pulsation qui se déploie dans un film jusqu'à retomber sur une formule cadentielle, musicale autant que figurée (cadence parfaite, fin). La mise en série affecte et prolonge ce rapport au temps. L'étalage du récit d'épisodes en épisodes apporte un nouveau rythme à la narration qui dans sa conclusion hebdomadaire pourrait par analogie être comparée à une demi-cadence, au repos sur le générique de fin, un « à suivre », textuel ou non, une image de Laura Palmer et son thème en ultime rappel de l'identité visuelle et musicale de *Twin Peaks* ; tandis qu'un film, dans sa plénitude et son achèvement, relèverait de la cadence parfaite, d'une conclusion harmonique. Cette situation temporelle apparaît comme vérité ontologique d'une musique à l'image invariable, filmique ou sérielle, dont l'étude du support ne changerait rien aux caractéristiques musicales en question. Elle permet de comprendre et de souligner ce qui semble être une évidence : la musique est liée à l'image immuablement par la narration. Ces correspondances irréductibles et presque imperméables à l'étude typologique du genre, comme par exemple le rapport que tisse la musique au temps (Kurt London, Jean Mitry), l'entrée dans la fiction (Claudia Gorbman, Caryl Flinn), l'intensité dramaturgique (Adorno et Eisler) ou l'*underscoring* (Claudia Gorbman) très présent, paraissent d'emblée nier la question de la spécificité d'une musique de série télévisée : si elle ne répond qu'aux mêmes impératifs dictés par les codes de l'image en mouvement, la musique à l'image ne peut donc pas revendiquer un caractère propre à l'objet qu'elle désigne. Une réflexion peut néanmoins être articulée dans l'appropriation et la transformation de ces modes de narrations et sur la répercussion de ces changements dans la musique, à travers les bases mêmes de la mise en série, dans sa forme propre à la télévision : il convient alors d'analyser la conjonction de la forme du récit sériel et de la musique, les situations qu'elle rencontre, et de les comparer avec les particularités du mode de narration sériel. La *mise en série* projetterait alors ses effets à deux niveaux ; dans la musique elle-même (substance) et sur l'emploi de la musique (forme). Pour étendre la formule de Jean Mitry à notre sujet et à l'exemple de *Twin Peaks*, la musique est le battement qui permet de projeter sur l'ensemble des épisodes un caractère unificateur et d'instaurer au récit un temps en constante contraction (réurrence d'ouverture, fermeture par des thèmes musicaux balisant l'épisode). La musique de série télévisée ordonne un temps suspendu dans lequel son développement sera à la fois acteur et tributaire de cette dilatation ; acteur dans sa fonction, tributaire dans sa répétition. Par conséquent, la sérialité se retrouve dans la

² Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Du Cerf, 2001, p.341.

³ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2003, 361.

forme même de la musique, soumise à la familiarité et au retour des personnages ou des situations présentées, dans lesquelles s'instaure alors une logique de boucle, une esthétique de la répétition.

Pour une esthétique de la répétition

Chaque semaine, l'enquête de Dale Cooper avance dans un crescendo évité d'épisodes en épisodes pour n'atteindre un climax que dans le final de la première saison, climax finalement évité et repoussé jusqu'à l'épisode 17 ; cette tension dramatique est commune à toutes les séries de quête (Benassi : p.85) et témoigne de l'influence de la forme (donc du support) sur l'objet (la narration), les apports de la forme feuilletonnante et sérielle sur le récit. L'enquête progresse, mais n'est jamais destinée à se résoudre ; sa fin annonce même le début d'une autre enquête liée indirectement à la précédente. Par cette occurrence, le retour de l'énonciation est exprimé dans la mise en scène par un renvoi aux situations initiales (à titre purement fonctionnel, pour replacer les spectateurs ou les absents au moment clé de l'intrigue, *précédemment dans Twin Peaks*) ; [le plaisir de] l'itération⁴, (Umberto Eco : 1993) est la première expression de cette circularité narrative, à travers les *cliffhangers* (action en suspension à la fin de l'épisode jusqu'à l'épisode suivant). Par exemple, Dale Cooper téléphone au Shérif Truman à la fin de l'épisode 2 et lui affirme qu'il sait qui a tué Laura Palmer. Le lendemain (ou plutôt, la semaine suivante), Cooper a tout oublié du rêve prémonitoire qu'il avait fait. Cet exemple reflète une forme de polarité sérielle pouvant être analysée dans la musique : le thème de Laura Palmer apparaît une première fois tronqué immédiatement après le générique d'ouverture du pilote, motif harmonique sur un système de boucle, clé de la série (fig. 1).



Figure 1 - ouverture du thème de Laura Palmer.

Premier repos atmosphérique, il accompagne Pete Martell lorsqu'il découvre le corps de Laura Palmer. La première apparition de ce thème annonce sa récurrence et sa présence obsessionnelle dans chaque épisode. On retrouve ces deux idées propres à la série télévisée (et à *Twin Peaks*) dans les premières mesures du motif : la répétition et l'itération, basées sur ces deux accords « générateurs » de Do mineur, cellule matricielle donnant naissance au développement du thème qui retourne ensuite « s'éteindre » sur cette même base. Un contre-chant (*lab/sol/sib/sol*) se détache de cette basse sourde, pédale de do, tentant de se développer, mais constamment rappelé sur la quinte de l'accord ; la mélodie très modulante fait entendre des sonorités de *si* majeur, se décroche en *fa* mineur, aboutit sur son climax rayonnant en *do* majeur et redescend dans un mouvement contraire et lent sur son accord générateur. Cette première représentation

⁴ Pour l'itération, cf. Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, Paris, ed. Grasset, 1993.

musicale est comparable au principe de circularité qui définit la musique de *Twin Peaks*, autour des thèmes associés plus ou moins aléatoirement aux séquences de la série, comme le souligne Kathryn Kalinak : « *Twin Peaks* utilise les leitmotive afin de briser les effets conventionnels d'identification en mettant en place des attentes qui seront finalement renversées⁵. » Ainsi, ce protothème entendu dans l'épisode pilote constituera pour la suite une sorte « mémoire interne⁶ » musicale, comparable aux *cue-sheets* utilisés dans la musique de cinéma des premiers temps. Le Shérif Truman s'adresse à son adjoint Andy, qui, en larme, ne supporte pas la vue du corps sans vie de Laura, et lui demande : « *This is going to happened every day and time ?* » (« est-ce que cela va se répéter tous les jours ? »). Cette question apparaît comme une anticipation des situations à venir, qu'elles soient musicales ou narratives, et résume avec précision la musique de *Twin Peaks* (la série), définie par une esthétique de la répétition, dans sa matière harmonique comme dans les réminiscences diaphanes que les orchestrations différentes du même thème ne cessent de multiplier.

Si le film est un objet fini, la série TV ne l'est jamais entièrement, même en cas d'arrêt et de fin du récit, l'objet ne sera jamais terminé, entier, d'un seul bloc. Il faut alors mettre en avant l'idée, dans sa composition, de fuite retenue, d'infini ou de perpétuel recommencement qu'expose la sérialité, nouveau mythe de Sisyphe. À l'instar de la progression harmonique du thème de Laura Palmer, ou d'autres formes de la musique (la forme sonate par exemple, modulation au développement puis reprise du thème dans la réexposition), la série s'étire et revient à son schéma de départ : la musique semble trouver une résonance dans la musicalité de la série elle-même. Elle donne alors l'impression de mimer cette technique de narration, ne serait-ce que dans l'usage et la répétition à l'identique des intrigues de la série : loin des discours formalistes, il faut souligner avec Jean-Marc Chouvel, que « matière et manière ne sont plus seulement la rencontre fortuite d'un matériau et d'un mouvement, d'un Espace et d'un Modèle, ils sont la réflexion mûrie d'une *conjonction* »⁷.

Grand angle, symphonie et réduction

David Lynch propose, afin de discuter de la comparaison entre cinéma-film et série-télévision, l'idée de changement de focalisation. Dans ses *Entretiens avec Chris Rodley*, le réalisateur de *Twin Peaks* mentionne le non-potentiel esthétique de la télévision :

La puissance de la plupart des films réside dans la grandeur de l'image,
du son et de l'histoire. À la télé, le son et l'émotion sont amoindris. Il

⁵ Kathryn KALINAK, « *Music and Twin Peaks* », dans *Full of secrets, critical approaches to Twin Peaks*, p.87, (dir. David Lavery) citation originale : « (...) *Twin Peaks* uses its leit-motifs to break conventional identificatory affect by setting up expectation wich it then confounds », Michigan, Éd. Wayne, 1995.

⁶ Guilherme CARVALHO, *Représentations musicales d'idées mathématiques*, Paris 3, février 2007, Thèse de Doctorat, p.217-218.

⁷ Jean-Marc CHOUVEL, « Matière et manière. Le style : une Forme pour un Fond ? », p.25 dans *Analyse Musicale* 32, p.20-28. Juillet 1993.

suffit d'un petit mouvement de tête, d'un coup d'œil pour voir le meuble-télé, le tapis, un bout de papier avec un message dessus, un grille-pain ou un truc du même genre. On sort du film en une seconde. Au cinéma, quand l'écran est grand et le son correct, un film est très puissant, même si c'est un navet⁸.

Le réalisateur compare les deux médias en termes de masses ; masses sonores, masses picturales, largeur de l'écran et largeur de l'histoire. Dans cette même dialectique, il affirme à *Libération*, à la sortie du film en 1992, et en réponse à une question concernant une *différence* (morale) entre le cinéma et la télévision :

Ce n'est pas une question de morale. C'est une question d'angle. La télé, si vous voulez, c'est du télé-objectif. 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 grincement⁹.

Cette métaphore peut être appliquée à la musique elle-même. Le cinéma est un grand angle imposant, symphonique dans une dimension romantique de la grandeur. Même si elle en partage une substantifique moelle (le rapport à l'image), la musique de série n'est pas ou du moins n'est plus une musique de cinéma ; elle doit être pensée à travers son médium, son espace de diffusion ; la symphonie narrative est alors jouée par un quatuor à corde, « le champ s'est rétréci¹⁰ ». C'est dans cette idée d'arrangement qu'il faut comprendre la différence d'envergure entre le champ filmique et le champ télévisuel. Néanmoins, la musique n'a aucun cadre, elle ne dépend pas d'un champ visuel délimité, elle n'est pas comparable à une vue grand-angle ou téléobjectif ; en ce sens, le recours à l'analogie entre musique de chambre et musique symphonique est indispensable. Cette analogie ne se situe non pas en termes de comparaison directe, mais de caractère ; une musique de série télévisée peut très bien disposer d'un orchestre symphonique, acoustique ou assistée par ordinateur, mais l'écriture pour cet ensemble répondra *de facto* à des critères générés par la série, et sera donc soumise à un autre type d'écriture. L'idée d'une musique de film immuable subsiste, mais ces considérations formelles (que l'on pourrait étendre à des considérations budgétaires) concernant différents aspects implicites de la production télévisuelle, se conjuguent pour penser la musique de série télévisée, dans un premier temps, en regard de nécessités techniques.

La première image de *Twin Peaks* fait écho à la dernière de *Blue Velvet* : le rouge-gorge est le souvenir d'une mémoire photographique transmise du film à la série télévisée. Cette transition permet d'aborder le glissement d'un format à un autre ; format de l'image (du panoramique cinématographique au 4:3 télévisuel) ; durée du récit (de 120 minutes à 40 minutes) ; lieu de diffusion (public à isolé). L'image est contrainte d'adopter le format télévisuel, tout comme les symphonies de Beethoven seront « réduites » au piano par Liszt. Il y a là une idée très forte d'absorption de substances d'un médium à un autre. Tantôt évident, on pourrait parler de format, tantôt subtile telle

⁸ David Lynch, *entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2004 (2^e éd.) p.131.

⁹ *Libération*, « Qui a tué Twin Peaks ? », v. 5 juin 1992, p.34/35, propos recueillis par Arnaud Viviant.

¹⁰ Chris RODLEY, *op. cit.* p.132.

que la narration ou la musique. Il n'est donc pas surprenant d'entendre dans la musique du générique de *Fire Walk With Me*, légèrement effacé par le mixage, le thème initial sombre et sourd de *Laura Palmer* sublimé par les ornements d'un saxophone ténor puis d'une trompette bouchée. Même si on note l'apparition presque prophétique (puisque l'action se situe avant le meurtre) de ce thème, la musique de Badalamenti dans le film tourne autour de l'idée, du substrat musical initial de la série. Par exemple, alors qu'un jazz était attribué à la première présentation de l'agent Dale Cooper dans l'épisode pilote, ce sont dans *Fire Walk With Me*, des thèmes jazzy qui accompagnent dans la première demi-heure les agents du FBI précédant Cooper. Bien évidemment, cette modification se justifie également par l'esprit de la série et les mêmes idées dues à la collaboration du compositeur et du réalisateur ; en ce sens, on peut y voir l'exemple même du déplacement, ou plutôt de la transfiguration musicale qui s'installe d'un média à un autre. Il y a, à ce propos, dans le terme déplacement une idée de mouvement qui dérange ; la musique ne se déplace pas du film vers la série (ou inversement), elle demeure immobile, fixée aux images dans une même illustration et par les mêmes procédés, elle se transforme comme dans les exemples évoqués. Tout comme l'image se déploie (le format télévisuel est littéralement détruit dans l'ouverture de *Fire Walk With Me*, retour au panoramique), la musique semble retrouver une autre forme d'expression, qui souligne ainsi « le désir de l'auteur de distinguer le film [de la série]¹¹ ». Ce désir de différenciation apparaît comme un aveu : par quels moyens, dans le monde de *Twin Peaks*, la distinction musicale entre le film et la série s'est-elle effectuée ? Par transcription des idées, anamorphosées au même titre que la narration et les images le furent par le changement de format et de toutes ses implications. Toutes ces « citations [musicales] déguisées¹² » se révèlent comme une évocation du monde musical de *Twin Peaks*, de sa substance musicale. Dans le passage d'un média à un autre, cette image de variation et d'assimilation donnera les outils nécessaires à l'étude de la transcription de la musique d'un univers (filmique) à un autre (sériel).

Conclusion

Pour conclure, on peut noter qu'un dialogue entre deux personnages de la série de science-fiction *Fringe* illustre le questionnement soulevé (S05E01). Windmark est un transhumain qui revient d'un futur inhabitable pour coloniser le passé ; Walter est un scientifique résistant, prisonnier, questionné par Windmark :

¹¹ Michel CHION, *David Lynch*, Paris, Éd Cahiers du Cinéma, 2001 (2^e éd.), p.176.

¹² *Ibid.*

Windmark La musique vous manque.
Walter Il n'y en a pas énormément ici.
Windmark Nous la tolérons. Mais ce ne sont que des tonalités, des rythmes et des vibrations harmoniques. Je ne saisis pas.
Walter En général, ça me stupéfie. La musique m'aide à atteindre d'autres perspectives. À voir les choses différemment.
Windmark Voir des choses, comme l'espoir ?
Walter Exactement.¹³

La musique que Walter s' imagine entendre est composée par Preisner pour le film *Trois couleurs : bleu* ; la fiction sérielle transpose les codes de la musique filmique dans son univers, la musique dont Walter parle et qui l'aide à atteindre d'autres perspectives est précisément une musique de film. Ce dialogue résume littéralement les procédés par lesquels la musique de série télévisée absorbe et traite la musique dans son univers. Walter semble décrire une transcendance de la musique, ses vertus apolliniennes, l'*éthos* des modes, ou ses « pouvoirs » mythologiques des innombrables contes soulignant le caractère envouteur de la musique, d'Orphée charmant Hadès avec sa lyre au joueur de flûte de Hamelin enchantant les enfants grâce à ses mélodies. L'Observateur quant à lui conçoit la musique en des mots rappelant précisément la correspondance d'Erik Satie à Jean Cocteau en 1920, dans laquelle le gymnopédiste décrit ce qu'il nomme « musique d'ameublement » ainsi :

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins « utiles ». (...) La "Musique d'Ameublement" crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur - & le confort sous toutes ses formes¹⁴.

La description froide et distancée de l'Observateur rejoint avec pertinence la définition d'un nouveau type de pratique musicale proposée par Satie, concentrée sur les propriétés physiques et les sous-entendues fonctions de la musique. Le discours de l'Observateur devient alors la métaphore de la série télévisée, qui *tolère* la musique, afin qu'elle constitue une « mémoire interne », une banque de données qui vient se superposer et homogénéiser les autres éléments itérés tels que les acteurs ou les situations narratives. Bien entendu, la musique de série télévisée ne saurait être réduite au dogme d'une « musique d'ameublement ». Cependant même lorsqu'elle s'insère dans l'image à d'autres niveaux, en soutien de l'action par exemple, elle le fait dans le respect des codes imposés par une « bible » musicale (changement de focalisation), comprenant la répétition d'éléments tels sa structure harmonique, ses couleurs timbriques, ou son instrumentation (esthétique de la répétition). « Elle remplit le même rôle que la lumière », que le grain d'image particulier de chaque série. Le retour de toutes ses cellules constitutives crée une signature musicale propre à chaque série et place ainsi la musique de série télévisée dans un confort compositionnel fonctionnel. Plus que ça, elle

¹³ *Fringe*, saison 05, épisode 01, première diffusion 28 septembre 2012.

¹⁴ Ornella VOLTA, *Erik Satie, correspondance presque complète*, Paris, Fayard/Imec, 2000. p.396, lettre du 1^{er} mars 1920.

devient alors la voix instinctive du récit, dont la musique de générique fait partie, qui rappelle une « musique des sphères » propre au monde sériel en création.

Cette réflexion vise moins à émettre l'ébauche d'une théorie générale de la musique de série télévisée qu'à démontrer les possibilités d'une mise en relation entre *forme du récit* et *fond musical* et d'ainsi poser les bases d'une étude encore à faire, dans une logique où les spécificités de la musique de série télévisée ne seraient non pas abordables par des règles et des codes d'écriture (d'un style) mais par le caractère, la trajectoire et le mouvement du récit sériel. Les quelques considérations esthétiques exposées dans cette discussion permettent de mettre en perspective les appuis méthodologiques disponibles pouvant exploiter une partie de la pensée sur la musique de série TV, dont la nouvelle dialectique instaurée entre musique, image et récit mérite d'être étudiée.

Bibliographie

- Carvalho, Guilherme, *Représentations musicales d'idées mathématiques*, Paris 3, février 2007, Thèse de Doctorat.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2003.
- Chion, Michel, *David Lynch*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2001 (2^e éd.).
- Chouvel, Jean-Marc, « Matière et manière. Le style : une Forme pour un Fond ? », *Analyse Musicale* 32, p.20-28. Juillet 1993.
- Colonna, Vincent, *L'art des séries télévisées*, Paris, Éd. Payot, 2010.
- Kalinak Kathryn, « Music and Twin Peaks », *Full of secrets*, Michigan, Éd. Wayne, 1995.
- Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Du Cerf, 2001.
- Rodley, Chris, *David Lynch, entretiens*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2004.
- Umberto, Eco *De Superman au Surhomme*, Paris, ed. Grasset, 1993.
- Viviant, Arnaud *Libération*, « Qui a tué Twin Peaks ? », v. 5 juin 1992.
- Volta, Ornella, *Erik Satie, correspondance presque complète*, Paris, Fayard/Imec, 2000.