



HAL
open science

Les sortilèges musicaux de Buffy contre les vampires

Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. Les sortilèges musicaux de Buffy contre les vampires. Presses Universitaires de Perpignan. Entendre l'image, pp.149-162, 2023, Images in situ, 978-2-35412-480-9. hal-04354398

HAL Id: hal-04354398

<https://hal.science/hal-04354398>

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.

Les sortilèges musicaux de *Buffy contre les vampires*

Jérémy Michot

Introduction

Buffy contre les vampires, série télévisée culte¹ créée par Joss Whedon en 1997, est diffusée en France le samedi soir par M6 dans *La trilogie du samedi*, à une époque pré-streaming où les séries télévisées ne passaient qu'à la télévision. *Buffy* réunissait lors de sa diffusion environ 3 millions de téléspectateurs chaque semaine², un chiffre important pour le territoire français, si l'on compare aux audiences américaines, où *Buffy* culminait à 7 millions de téléspectateurs pour les épisodes spéciaux, et 5 millions en moyenne sur l'ensemble d'une saison³.

Par ailleurs, au-delà de sa place importante dans nos vies et nos foyers, la série a rapidement trouvé une place à l'université au début des années 2000. Dans la revue *Slayage*, spécialisée dans les *Buffy Studies*, David Lavery montre que de nombreux domaines universitaires ont érigé l'œuvre de Whedon en objet d'étude⁴. La musicologie américaine est l'un d'entre eux, comme en atteste l'ouvrage collectif dirigé par Gregory Attinello, Steve Halfyard et Vanessa Knights qui constitue à ce jour un projet musicologique téléserial majeur. Au-delà de cette publication, l'ensemble des études d'études musicologiques consacrées à l'univers de Whedon convergent vers la même observation : la musique de *Buffy* sort de l'ordinaire, au moins par comparaison aux autres séries de *fantasy* de l'époque. Second degré musical, suspension de l'effet de réel, orchestre de synthèse et sonorités électro-symphoniques constituent ainsi le cœur battant d'un « bestiaire sonore » qui ne se contente pas, comme on peut l'entendre dans d'autres productions de *networks* (*The X-Files*, *Charmed...*) de remplir le rôle d'un accompagnement narratif classique. Au contraire, les partitions de *Buffy* ne se limitent pas au cadre classique des fictions télévisuelles. Elles débordent de l'image, s'insinuent dans le récit et participent, en somme, aux sortilèges de la série.

¹ Visy, 2000, p. 12.

² Médioni, 2000.

³ <http://www.audiencesusa.com/article-retrospective-buffy-contre-les-vampires-38533079.html> consulté le 05 août 2020.

⁴ Lavery, 2004.

Règle et marge

Outsiders

En premier lieu, la musique de la série peut être comparée à la vie de l'héroïne. Buffy, en effet, est une adolescente qui aspire à vivre une vie normale et à s'épanouir sans jamais y parvenir : Buffy est l'élue, la seule et unique Tueuse de vampires, et ses monstrueux ennemis l'empêchent de mener une vie ordinaire, bien décidés à en venir à bout. En l'occurrence, Buffy est une personne marginale, inadaptée. Sa force surhumaine, sa vie nocturne, en marge, et sa lutte contre les forces du mal l'isolent de la société *mainstream*. Quand dans l'épisode « Life Serial » (S06E05), Buffy expérimente le regard dégoûté des ouvriers qui, dépassés par sa force surhumaine sur un chantier de construction, la rejettent. Dans un monde normatif, Buffy fait figure d'exception, tout comme la musique du *show*.

Dans son ouvrage *Sound of Fear and Wonder, Music un Cult TV*, Steve Halfyard consacre un chapitre détaillé à l'analyse des musiques instrumentales composées pour *Buffy*⁵. L'auteur explique notamment que les compositeurs de *Buffy* sont parmi les premiers à écrire une musique thématique pour une série télévisée étasunienne⁶. Par ailleurs, Christopher Beck, le compositeur des saisons 2 à 4, revient à plusieurs reprises dans différents entretiens sur la nature cinématographique de sa musique⁷ : il systématise en effet l'utilisation d'un orchestre hybride, entre sons de synthèse et instruments acoustiques, dans l'objectif de se rapprocher le plus possible du cinéma et du symphonisme hollywoodien. En cela, alors que les musiques des séries de *networks* des années 1990 sont essentiellement écrites pour des synthétiseurs, *Buffy* se démarque des autres productions à l'aide par une bande-son à prédominance symphonique, stratégie révélée par le compositeur. Du reste, d'autres musiques populaires modernes traversent la série, et se mêlent au symphonisme *networkien* avec fluidité⁸.

Si l'esthétique musicale de *Buffy* se démarque des autres productions sériales de son temps, le dispositif musical de la série sort à son tour de l'ordinaire, du moins par rapport aux pratiques télévisuelles américaines des années 1990. À plusieurs reprises, la musique de *Buffy* présente des qualités métafilmmiques, c'est-à-dire qu'elle interagit avec la fiction et ne se contente pas de l'accompagner. Comme l'explique Michael Baumgartner à propos du cinéma de Godard, ce type de procédé permet de mettre en évidence la nature artificielle de la musique à l'image, de donner à réfléchir sur les codes et usages dominants du genre⁹. La dimension métamusical de *Buffy* s'inscrit ainsi dans une démarche créative consciente¹⁰ (ce qui est assez rare dans une série de *network* de

⁵ Halfyard, 2016, p. 73-92.

⁶ Halfyard, 2016, p. 73.

⁷ Beck, 2010, p. 22.

⁸ Tous les chapitres de l'ouvrage collectif *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer* en attestent par ailleurs : du punk rock féministe aux *gender studies*, en passant par l'esthétique de la réception, les configurations musicales de la série, riches et variées, inspirent aux musicologues des réflexions rhizomiques.

⁹ Baumgartner, 2022, p. 18.

¹⁰ Sandars, Wilcox, 2010, p.192.

cette période) comme en attestent les nombreuses situations dans lesquelles la musique métasériale¹¹ déborde du cadre imposé par le binôme diégétique-extradiégétique. En ce sens, les musiques de *Buffy* se situent à plusieurs reprises dans ce que Robynn Stilwell nomme le « fossé fantastique¹² », c'est-à-dire dans une zone « ambi-diégétique¹³ » féconde.

Au-delà du binôme diégétique-extradiégétique

L'utilisation des concepts de musique diégétique et extradiégétique dans l'analyse cinémusicologique provient des travaux de Claudia Gorbman qui transpose au cinéma à la fin des années 1980¹⁴ un terme ainsi qu'un concept initialement créé par Anne et Étienne Souriau en 1950¹⁵ pour l'analyse littéraire. Depuis, par sa simplicité tant que par son efficacité, cet outil analytique demeure l'un des plus utilisés, tant par les chercheurs que par les étudiants en études audiovisuelles. Rappelons une définition simple : une musique est diégétique si elle provient de la diégèse du film, si sa source se trouve dans film ; elle est extradiégétique si sa source en est absente. Dans son livre *L'analyse de la musique de film : Histoire, concepts et méthodes*, Jérôme Rossi fournit une réflexion conséquente dans un chapitre entier consacré¹⁶ à ce terme et revient en détail sur son histoire ainsi que les transformations et raffinements qu'il subit au fil du temps : « zone d'ambiguïté », « circulation et trajectoire du son », « métadiégétique », « supradiégétique », sont autant de termes qui permettent de raffiner le concept et son utilisation. Il n'est pas le seul à souligner les limites de ces notions : Chloé Huvet remarque également, et à juste titre, que « le couple musique diégétique/extra-diégétique [...] apparaît trop rigide et inadéquat dans nombre de cas de figure¹⁷. » Si David Neumeyer rappelle quant à lui qu'il n'en demeure pas moins « fondamental pour matérialiser les relations des images et des sons ainsi que les fonctions narratives de la musique dans le film¹⁸ », nous observons, pour notre part, que ce modèle, largement répandu tant dans les corpus *mainstreams* que les analyses universitaires, cesse d'être opérant lorsqu'il s'agit de décrire ou d'analyser ce qui pourrait apparaître comme un écart de l'usage.

La musique de *Buffy* reproduit certes, la plupart du temps, les usages normatifs du binôme diégétique/extradiégétique. Mais qu'en est-il des nombreux instants où la musique échappe à ce cadre ? Quand, notamment portée par des émotions trop intenses, ou par des sortilèges, elle glisse dans un autre périmètre, dans une troisième dimension musicale qui échapperait à ces instances descriptives ?

¹¹ Nous forgeons ce terme à l'aide du terme « musique métafilmique » de Michael Baumgartner (voir supra) et de l'adjectif francisé « sérial » (voir Michot, 2020, p. 11).

¹² Stilwell, 2007.

¹³ Rossi, 2021, p. 235.

¹⁴ Gorbman, 1987.

¹⁵ Souriau, 2010, p. 611.

¹⁶ Rossi, 2021, p. 223-75.

¹⁷ Huvet, 2018, p. 72.

¹⁸ Neumeyer, 2009, p. 27.

Dérèglement extatique

Dans l'épisode *Bewitched, Bothered and Bewildered*, (S02E16), lorsque Xander vient de lancer un sort qui a pour conséquence malencontreuse de rendre toutes les femmes de Sunnydale amoureuses de lui, il traverse les couloirs du lycée en *slow-motion*, sur la chanson « Got The Love » de Average White Band, alors que tous les autres sons disparaissent (fig. 1). Louis Niebur remarque à juste titre que la musique « émerge de la diégèse comme manifestation subconsciente de l'attractivité de Xander¹⁹ ». En ce sens, l'auteur indique que le *slow-motion* ainsi que la musique peuvent être analysés comme « une concentration de sensation, une distillation de l'intensité du sort lancé²⁰ ». La focalisation externe de sa source ne fait aucun doute, mais les causes de sa provenance, d'un point de vue analytique, restent troubles.



Figure 1 - Buffy the Vampire Slayer, « Bewitched, Bothered and Bewildered » (S02E16), Xander est présenté par la musique comme un séducteur.

Un peu plus tard dans cette même saison, les créateurs de *Buffy* font appel à un mécanisme identique dans une des scènes les plus intenses de la série. Celle-ci clôt un arc narratif lié à Giles et Jenny, deux enseignants de *Sunnydale High School*, qui vivent une histoire d'amour touchante, timide, lente (sérialisée) et minutieuse : les scénaristes étirent cet arc narratif pendant une demi-saison. Dans « Passion » (S02E17), alors que Giles rentre chez lui, il entend le duo d'amour de Puccini « O soave fanciulla ». Une rose est accrochée à la porte, Giles entre, les lumières sont tamisées, une bouteille de champagne l'attend dans un bac à glaçons sur son bureau avec une feuille sur laquelle le seul mot « *upstairs* » (à l'étage) est écrit (fig. 2). Giles sourit, se recoiffe, prend la bouteille de champagne et monte les escaliers éclairés, au sol, par de petites bougies. Comme entre Mimi et Rodolfo dans *La Bohème*, un amour se concrétise dans une scène d'extase. Toutefois, contre toute attente, Giles découvre alors Jenny morte dans son lit (fig. 3). L'expression de l'homme se fige, un plan de coupe montre la bouteille de champagne qui s'explode au sol, tandis que le cri d'extase à l'unisson de Mimi et

¹⁹ Niebur, 2010, p. 42-43.

²⁰ Niebur, 2010, p. 43.

Rodolfo se mélange au bruit du verre brisé. À cet instant précis, l’ancrage spatial sonore (le point d’écoute) se modifie, et la musique se « dé-diégétise²¹ ».



Figure 2 - Buffy the Vampire Slayer, « Passion » (S02E17). Giles tombe dans le piège tendu par Angelus...



Figure 3 - ... et, sur un air de Puccini diégétique, découvre le corps sans vie de Jenny.

En outre, comme le remarquent également Arnie Cox et Rebecca Fülöp²², le monteur son a modifié l’air d’origine, afin que le point culminant extatique (qui arrive au début de l’air dans la version originale de Puccini) corresponde au point de chute de la scène, c’est-à-dire, à la fin. En ce sens, et comme nous l’avions vu à propos de la scène précédente, la musique semble émaner directement de l’inconscient du personnage, tout en suivant la progression dramatique de la scène dans laquelle Giles est pris à son insu. Ici dans l’inversion entre le texte opératique (surgissement d’un

²¹ Rossi, 2021, p. 239.

²² Cox, Fülöp, 2010, p. 74.

amour) et le texte télévisuel (révélation d'une mort) s'opère un dérèglement extatique, un contraste d'une rare intensité à la télévision, qui justifie ou du moins qui explique le décrochage spatial et la dé-diégétisation de la musique. Lorsque la musique effectue la traversée entre espace diégétique et extradiégétique, selon Robynn Stilwell, il s'agit toujours de moments « de révélation, de symbolisme, et de fort engagement émotionnel²³ ». Par ailleurs, notons également que cette musique fait partie du plan sadique d'Angélus, l'amant maléfique de Buffy qui cherche à faire souffrir ses proches. C'est-à-dire qu'il y a préméditation, et que la musique en tant qu'objet s'y hisse à hauteur de sortilèges télévisuels.

L'agentivité de la musique

Le « fossé fantastique » ambidiégétique

L'un des épisodes le plus souvent cités (par les fans, les critiques ou les chercheurs²⁴), est l'épisode « musical », *Once More with Feeling* (S06E07), dans lequel les personnages se mettent à chanter à leur insu, envoûtés par les maléfices de Sweet, le démon du chant et de la danse. Un tel épisode renforce la nature métaphilmique, souvent commentée²⁵, du *show*. Les créateurs convoquent les codes de la comédie musicale traditionnelle, (« musiques diégétiques et musiques extradiégétiques se livrent à un chassé-croisé permanent²⁶ ») à la seule différence que cette fois-ci les personnages ont conscience de participer à un spectacle. Le texte renvoie alors, comme l'explique Maddie Rowe, « à sa propre fictionnalité²⁷ ». Dans son dernier solo de l'épisode, *Buffy* chante ceci : « La vie est un spectacle où nous avons tous un rôle à jouer. Et quand la musique commence, nous ouvrons nos cœurs. Si quelque chose tourne mal, nous n'aurons qu'à chanter une chanson réconfortante, que tu pourras chanter en même temps. » Sur ces derniers mots, le visage de Buffy, cadré en gros plan, invite à prendre la place de son interlocuteur, comme dans un karaoké. Ainsi, le regard caméra de l'actrice sur les mots « *you can sing along* », participe à la défictionnalisation du moment et semble alors s'adresser directement aux spectateurs (fig. 4).

²³ Stilwell, 2007, p. 200.

²⁴ Attinello, Halfyard, et Knights (dir.), 2010, p. 189-234.

²⁵ Rowe, 2005.

²⁶ Rossi, 2021, p. 247.

²⁷ Rowe, 2015.



Figure 4 - Buffy the Vampire Slayer, « *Once More with Feeling* » (S06E07), regard caméra.

Le même phénomène apparaît dans l'épisode « *Restless* » (S04E22), dont Steve Halfyard souligne toute l'ambivalence diégétique²⁸, lorsque Giles, à l'intérieur d'un rêve, se met à chanter pendant quelques secondes afin de résoudre le mystère de l'épisode. Dans cette configuration, rendre les personnages conscients de la musique extradiégétique, par le recours au genre de la comédie musicale, tend à fragiliser le niveau d'ancrage sonore que nous appelons « extradiégétique ». En outre, par convention, les personnages entendent réellement cette musique dont la source n'est pas présente dans la scène, non pas comme dans une comédie musicale classique parce qu'ils chantent dessus, mais parce que cette musique invisible est la conséquence d'un sortilège permis par le milieu surnaturel dans lequel se déroule l'intrigue et dans lequel la musique s'inscrit en tant qu'objet de la fiction, et non simple mode d'expression.

La musique des sirènes

Une musique extradiégétique dont la source n'est pas présente à l'écran acquiert à certains moments de la série une forme de matérialité. La nature invisible du son, que le binôme diégétique-extradiégétique se charge de réifier – si on ne la voit pas, d'où provient la musique ? – trouve alors dans *Buffy* une manifestation corporelle. Si, comme l'écrit Jankélévitch, « la musique agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales²⁹ », on pourrait ajouter qu'elle ensorcelle dans *Buffy*, ou se fait le relais de forces maléfiques, tel le chant envoutant des sirènes. Dans « *Wild at Heart* » (S04E06), les personnages assistent au concert de Shy, un groupe fictif qui interprète la chanson « *Need to Destroy* » de THC (fig. 5). La chanteuse à l'écran, Veruca, semble troubler par sa voix et sa présence magnétique l'une des protagonistes, Oz. Comme lui, elle n'est pas une simple humaine : tous les deux sont des loups-garous. La chanson interprétée joue ici un grand rôle dans le sortilège qui opère, comme le montrent les réactions peu assurées de Willow sa petite amie et de Buffy, ce *slow* n'est pas inoffensif.

²⁸ Halfyard, 2005, p. 9.

²⁹ Jankélévitch, 1983, p. 7.



Figure 5 - Buffy the Vampire Slayer, « Wild at Heart » (S04E06).

Ici, la musique permet à Veruca de séduire Oz, de l'enchanter. Elle est ainsi, à plusieurs reprises dans la série, vectrice de forces paranormales et surnaturelles. Par exemple dans « Hush » (S04E10), épisode au cours duquel Buffy s'endort en cours, et rencontre dans son rêve une jeune fille qui lui chante une comptine dont la structure mélodique, sur une tierce majeure descendante, rappelle les chants qu'improvisent parfois les enfants. L'avertissement, chanté dans le noir total par une enfant dans une université déserte, provoque un malaise et instaure un sentiment de peur. De plus, la comptine, ancienne, immuable, agit comme un puissant oracle, qui, par son innocence, parle vrai et ne saurait se tromper. C'est par la musique en tant qu'objet (ici comparé à une boîte à musique³⁰) que le surnaturel advient (fig. 6). Mais le plus effrayant dans *Buffy* se joue également lorsque la musique disparaît de la série.



Figure 6 - Buffy the Vampire Slayer, « Hush » (S04E10). Dans un rêve, une jeune enfant avertit Buffy du danger à venir en chantant une comptine.

The rest is silence

Avant d'en faire une série télévisée, Joss Whedon fut le scénariste du film *Buffy the Vampire Slayer*, réalisé en 1992 par Fran Rebel Kuzui, dans lequel on décèle déjà un goût prononcé pour le jeu musical. La série est la suite du film, dont l'action se

³⁰ Voir à ce sujet Carayol, 2023.

déroule juste avant l'arrivée de Buffy à Sunnydale. Merrick, le premier observateur de Buffy, meurt dans ces bras et lui prononce ces quelques paroles étranges : « Souviens-toi de la musique. Écoute, et quand la musique s'arrête, *the rest is...* » L'observateur ne peut terminer sa phrase, mais les derniers mots d'*Hamlet* s'impriment en creux de son dernier soupir : *the rest is silence*. À la fin du film, Buffy est envoûtée par le violon de Lothos qui joue quelques notes de Schubert, mais également par le hard rock (« *Light Comes out of Black* » de Rob Halford) joué en arrière-scène. Lorsque la musique s'arrête, la Tueuse reprend ses esprits, comprend le message de Merrick, et tue son adversaire. La fin de la musique signe ici l'arrêt de l'envoûtement (fig. 7). De manière plus générale, dans *Buffy*, l'absence de musique est toujours synonyme de mort.



Figure 7 - *Buffy the Vampire Slayer*, 1992. La musique s'arrête et Buffy reprend le contrôle de la situation.

Dans la série, Whedon rejoue ce motif à plusieurs reprises³¹. C'est notamment le cas dans « *The Body* » (S05E16), un épisode souvent commenté pour être, à bien des égards, unique dans l'histoire des séries télévisées de *network*. Joyce, la mère de Buffy, souffre d'une tumeur cérébrale depuis le début de la saison 5. Un jour, en rentrant chez elle, Buffy la retrouve morte sur son canapé. Elle tente de la réanimer, mais rien n'y fait ; pour la première fois, l'un des personnages de *Buffy* s'éteint de mort naturelle, par naturelle sans que n'intervienne ni créature maléfique, ni sortilège. Whedon effectue alors un choix sans précédent dans la série, qu'il considère encore aujourd'hui comme le meilleur de sa carrière³² : priver *The Body* de toute musique, du moins extradiegétique. Seule une trace de musique diégétique se situe au début de l'épisode : encore sous le choc de la découverte du corps sans vie de sa mère, la Tueuse marche lentement dans son appartement et tous les sons qui suivent sont traités en hyperacousie, c'est-à-dire isolés et entendus avec plus d'intensité : un carillon à vent, ses talons sur la moquette, un bruit de vomi, des enfants qui jouent à l'extérieur, les reflux des vagues sur une plage imaginaire, et un corniste amateur qui fait ses gammes... En somme, Buffy entend, comme l'analysent Diana Sandars et Rhonda V. Wilcox, les sons de la vie³³, erratiques et de non organisés. Même la musique lointaine ne raconte rien, ne révèle

³¹ Bloustien, 2010.

³² Moore, 2021.

³³ Sandars, Wilcox 2010, p. 192.

rien, sinon l'hostilité du monde extérieure, ou encore la contingence de l'existence : *the rest is silence*. La caméra, plus fluide que dans les autres épisodes, moins retenue par le montage, filme en plan séquence l'errance et le désarroi des personnages, sans artifice. Le vide laissé par la musique révèle ainsi par contraste les enchantements des dispositifs musicaux dans *Buffy*. Pour Arnie Cox, Rebecca Fülöp, et Whedon lui-même en entretien, cet épisode signe la fin de la catharsis³⁴. Par son absence, la musique brise l'enchantement fictionnel.

Conclusion

Dans son article sur le « fossé fantastique », les analyses de Stilwell n'invalident en aucun cas le binôme diégétique-extradiégétique : elles montrent au contraire comment, dans certaines fictions, la musique investit l'espace qui les sépare et s'insère dans le récit à d'autres niveaux plus matériels. Pourtant, cela contraint toujours à penser la musique à l'image en termes d'espaces, à poser la question de la provenance de la musique et à produire une analyse en rapport avec la causalité de la musique. Est-il possible de s'en affranchir ? Ne peut-on pas considérer à notre tour, comme Boèce en son temps, que la musique à l'image est une *musique des sphères* qui prolonge la nature de la fiction ? C'est le cas dans *Buffy*, où la musique, par moment, sort de son rôle narratif classique et se situe dans des zones floues, inexplorées, où son positionnement importe moins que sa nature. Ce changement de perspective permettrait ainsi de concevoir la musique à l'image à travers son agentivité, c'est-à-dire dans sa capacité à agir sur la fiction. En dernière analyse, la musique métasériale de *Buffy contre les vampires*, en jouant avec les conventions et en faisant preuve de distanciation ironique, n'est pas simplement située en dehors ou en contrepoint de la fiction : elle participe pleinement à son énonciation.

Bibliographie

AUDIENCES USA. En ligne : <https://www.whedonstudies.tv/past-issues1.html> [consulté le 08 août 2021].

ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V. (dir) (2010), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate.

BAUMGARTNER, M. (2022), *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema*, Oxford University Press, New York.

BECK, C. (2010), « Preface », dans : ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V. (dir), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate. pp. xxi-xxiii.

BLOUSTIEN, G. (2010), « And the Rest is Silence: Silence and Death as Motifs in Buffy the Vampire Slayer », dans : ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V.

³⁴ Cox, Fülöp, 2010, p. 75.

(dir) (2010), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate, p. 91-108.

CARAYOL C. (2023), *La Musique de film fantastique : codes d'une humanité altérée*, Rouge Profond, Paris.

COX, A. et FÜLÖP, R. (2010), « "What rhymes with lungs?" When Music Speaks Louder than Words » dans : ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V. (dir) (2010), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate, p. 61-78.

GORBMAN, C. (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Londres.

HALFYARD, J. (2005), « Singing Their Hearts Out: The Problem of Performance in Buffy the Vampire Slayer and Angel », *Slayage*, Vol. 5.1 n°17, <https://www.whedonstudies.tv/volume-51.html>.

HALFYARD, J. (2016). *Sounds of Fear and Wonder: Music in Cult TV*, I.B. Tauris, Londres.

HUVET, C. (2018), « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, Vol. 36, n° 1, p. 53-84.

JANKÉLÉVITCH, V. (1983). *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris.

LAVERY, D., « I Wrote My Thesis on You!': *Buffy* Studies as an Academic Cult » *Slayage*, 4, no. 1–2 [13–14]. En ligne : http://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/lavery_slayage_4.1-2.pdf

MÉDIONI G. (2000), « **Buffy vampirise les ados** », *L'Express*. En ligne : https://www.lexpress.fr/culture/tele/buffy-vampirise-les-ados_932948.html [consulté le 05 août 2020].

MICHOT, J. (2020), *Les musiques originales de série télévisée à l'ère des networks (1950-2010) : histoires, échos et singularités*, Dir. G. Mouëllic, Rennes – Université Rennes 2.

MOORE T. (2020), « Almost 20 years later, Whedon says Buffy's 'The Body' episode is still the best thing he's ever made », *Syfy*. En ligne : <https://www.syfy.com/syfywire/joss-whedon-explains-buffys-the-body-still-the-best> [consulté le 08 août 2021].

NEUMEYER, D. (2009). « Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model », *Music and the Moving Image*, Vol. 2, n° 1, p. 26-39.

NIEBUR, L. (2010). « "What's My Melody" Music and the Deployment of Genre in Buffy the Vampire Slayer », dans : ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V. (dir) (2010), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate, p. 33-44.

ROSSI, J. (2021), *L'analyse de la musique de film : Histoire, concepts et méthodes*, Symétrie, Lyon.

ROWE, M. (2005). « Up against the buffers », *The English Review*, Vol. 15, n° 4, p. 18.

SANDARS, D., WILCOX, R. (2010). « Not "The Same Arrangement" : Breaking Utopian Promises in the Buffy Musical », dans : ATTINELLO P., HALFYARD J. et KNIGHTS V. (dir) (2010), *Music, sound and silence in Buffy the vampire slayer*, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate, p. 189-208.

SOURIAU, E. (2010), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 3^{ème} édition.

STILWELL, R. (2007), « The Fantastical Gap between Diegetic and Non-Diegetic », dans : GOLDMARK, D., KRAMER, L. et LEPPERT, R. (dir.), *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*, University of California Press, Berkeley; p. 184-202.

VISY G. (2000) , *Films cultes, Culte du film*, Publibook, Paris.