

# Résumés

## **Julie Mansion-Vaquié**

« *The X-Files* : une série et son tube »

Le succès de la série *X-Files : aux frontières du réel*, créée par Chris Carter, puis du single issu du générique de la série, nous pousse à nous questionner sur les moyens musicaux mis en œuvre par le compositeur Mark Snow pour construire une identité sonore établie et reconnaissable. Existe-t-il un « son », un « esprit » *X-Files*? Quels en sont les éléments musicaux fondateurs? Quelles parties du générique sont reprises dans le *single*? Existe-t-il un lien entre ces deux créations?

## **Anaïs Berthelot**

« Voix de chœur/voix du cœur : musique et paroles dans *Ally McBeal* »

Produite par David E. Kelley, la série *Ally Mc Beal* (Fox, 1997-2002) est marquée par la présence visuelle, vocale et musicale de Vonda Shepard, chanteuse dont les interventions ponctuent la quasi-totalité des 111 épisodes de la série. Cette étude propose d'étudier le rôle central de la voix chantée dans *Ally Mc Beal*, son apport au récit ainsi que son apport en termes de réception. Grâce à des études de psychomusicologie et à un corpus de sources primaires en réception, cet article insiste sur le rôle essentiel de la musique et des paroles dans la mémorisation d'événements visuels et narratifs. Les chansons de Vonda Shepard inscrivent la série et sa réception dans une logique performative.

## **Sarah Hatchuel**

« *Lost* ou la musique retrouvée »

Dans un récit de survie après le crash d'un avion, la série *Lost* (ABC, 2004-2010) met d'abord en scène la perte de la musique diégétique : les batteries des lecteurs

de CD s'épuisent ; les morceaux écoutés s'interrompent brutalement. Cependant, la série ne va avoir de cesse de mettre en scène des retrouvailles avec la musique diégétique : réparation d'une boîte à musique ; découverte d'une collection de disques vinyles dans un appartement sous-terrain ; révision d'une camionnette dans laquelle l'autoradio se remet à fonctionner. Ces retrouvailles s'accompagnent d'une circulation vivante et dynamique entre musiques diégétique et non-diégétique : les reprises de chansons célèbres peuvent devenir des musiques d'accompagnement ; les thèmes non-diégétiques reliés aux héros peuvent être joués par les personnages eux-mêmes dans la fiction. Ce brouillage s'intensifie lorsque la série crée ses propres références musicales (Driveshaft, Geronimo Jackson) tout en les construisant comme réelles sur internet. Ce brouillage entre musiques diégétique et non diégétique se double d'une tension entre musique atonale et distanciante, et musique mélodique et empathique. Cet article se propose de montrer comment la musique *de Lost* et *dans Lost* participe du fonctionnement d'une série qui réconcilie postmodernisme et sincérité, distance critique et émotion pure, perspectives idéologiques multiples et expérience universelle de vie et de mort.

### Ariane Hudelet

« La texture musicale de *Treme* »

La série HBO *Treme* (créée par Eric Overmyer et David Simon, 2010-2014) dépeint la reprise de la vie à la Nouvelle Orléans après le traumatisme de l'ouragan Katrina. La culture, et tout particulièrement la scène musicale, y occupent une place de tout premier plan. Cet article tentera de montrer que *Treme* s'imprègne de son objet pour créer une forme audiovisuelle inédite à la télévision, qui appelle l'écoute tout autant que le regard. En nous attachant à la musicalité de sa structure, de son montage et de son rythme, nous verrons comment l'utilisation de la musique comme texture, et non comme illustration ponctuelle, permet de relier des histoires apparemment disparates, et de les unir dans un effort collectif de reconstruction.

### Cécile Carayol

« Correspondances musicales série-cinéma : Bernard Herrman et les reflets fantastiques de *Twilight Zone* »

L'écriture herrmannienne pour *Twilight Zone* peut globalement se définir ainsi : Bernard Herrmann réalise un travail détailliste sur une texture sonore miniaturisée. Généralement, ce sont le vibraphone et la harpe solos, accompagnés ou non par d'autres instruments, qui jouent des arpèges ascendants étirés dans des mesures composées et transposées au demi-ton inférieur, par-dessus lesquels les cuivres

bouchés font des motifs en *liés par deux* et en valeur longue ; le tout dans un contexte harmonique bitonal. Avec ce langage atypique, issu du mélange de son écriture pour le cinéma et d'une musique qui prend son essence dans les différents épisodes de *Twilight Zone*, le compositeur a la volonté de réellement s'adapter à l'univers singulier de cette série de science-fiction où l'effacement de la frontière entre réel et irréel, normalité et anormalité, visage humain et monstres prend tout son sens. Sans doute libéré des pressions relatives aux productions du monde du cinéma, Herrmann réinvente également des assemblages harmonico-sonores qui participent à renouveler le style musical de ses partitions futures de films où l'étrange et l'horreur sont à l'honneur et qui s'imposent encore comme des modèles pour les musiciens du cinéma fantastique hollywoodien dans les années 1990.

### Clara Brennier

« Convergences et divergences de la démarche compositionnelle d'Antoine Duhamel dans *Belphégor* et *Pierrot le Fou* »

Comment passe-t-on du grand écran à la série télévisée ? Quels sont les moyens compositionnels adaptés au petit écran ? Et qu'est-ce qui intéresse un musicien comme Antoine Duhamel, qualifié de « cérébral » par de nombreux exégètes, dans la série télévisée ? Cet article tâche de répondre à ces différentes questions en étudiant deux œuvres du compositeur, la musique dans *Pierrot le Fou* de Godard sorti en novembre 1965 et la série *Belphégor* de Claude Barma, diffusée en mars de la même année. On découvrira que dans l'idéal artistique de Duhamel, la frontière entre dimension populaire et innovation créatrice est souvent estompée. En prenant en compte l'éclectisme de ses inspirations et son association à un cinéma de recherche engagé, cet article nous permettra de mieux comprendre l'identité musicale et la signature du compositeur.

### Chloé Huvet

« *The Tudors* de Trevor Morris : l'importation du « style Media Ventures » dans une série télévisée ? »

Le compositeur canadien Trevor Morris acquiert une notoriété et une reconnaissance critique en travaillant sur des séries télévisées, en particulier *The Tudors* (2007-2010). À l'instar d'autres compositeurs associés à Hans Zimmer, Morris serait l'un des représentants du « style Media Ventures » ou de « l'école Zimmer ». Ce type d'écriture se caractérise par l'alliance entre son orchestral et synthétiseur, la prédominance des percussions, une pulsation marquée, la polarité du registre grave, la répétition de courts motifs mélodiques et l'emploi de colorations ethniques. Or, les éléments les plus saillants du « style Media Ventures » sont

assez peu exploités dans les quatre saisons des *Tudors*. Morris réévalue l'écriture mélodico-rythmique zimmérienne, privilégie les orchestrations légères, emploie presque exclusivement un langage modal, juxtaposant les harmonies pour leur couleur. Plusieurs enchaînements harmoniques, en particulier les résolutions de cadences sur des unissons ou des quintes à vide, apparaissent typiques de Morris, qui se distingue également à plusieurs niveaux de l'écriture musicale des séries historiques costumées. Cette étude de cas appelle enfin à interroger l'existence réelle d'un « style Media Ventures » homogène et uniforme, où les mêmes formules musicales reconnaissables se retrouveraient systématiquement sous la plume des compositeurs ayant travaillé avec Zimmer.

### Cécile Carayol

« *True Blood* de Nathan Barr : réappropriation de la figure musicale du vampire, du cinéma à la série »

Pour les saisons 1 et 2 de *True Blood* (Alan Ball, 2008-2013), Nathan Barr se réapproprie les codes musicaux que les compositeurs du grand écran comme Wojciech Kilar pour *Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992) ou Elliot Goldenthal pour *Interview with a vampire* (*Entretien avec un vampire*, Neil Jordan, 1994) – depuis celle de *Horror of Dracula* (*Le Cauchemar de Dracula*, Terence Fisher, 1958) de James Bernard – ont associés à la figure du vampire. Le compositeur de *True Blood* s'inscrit véritablement dans cette cohérence en reprenant strictement certains codes préexistants ; mais il parvient à transcender les principes initiés et développés dans les bandes originales du cinéma hollywoodien avec une écriture à la fois plus intimiste, plus sophistiquée et plus « hybride », afin de créer une figure musicale du vampire qui corresponde pleinement à l'univers de la série. La dimension de « son sale » du piano préparé, des cordes *sul ponticello* ou des timbres distordus, ainsi que la fusion pop-savante, participent notamment à renforcer cette caractéristique spécifique du vampire dans *True Blood*, considéré comme une « métaphore des *queers* ». La musique de Nathan Barr contribue ainsi à affirmer et à affiner, presque image par image, personnage par personnage, la singularité et l'exigence esthétique de *True Blood* et compte, incontestablement, parmi les partitions de séries les plus marquantes de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

### Philippe Gonin

« Serge Gainsbourg et la télévision dans les années 1960 : l'expérience *Marie-Mathématique* »

En 1965, la télévision française ne comporte encore que deux chaînes dont une, la seconde, ne couvrant pas encore l'ensemble du territoire. Si elle ne s'est pas encore

libérée du poids du pouvoir en place, il n'en existe pas moins quelques programmes qui tentent d'expérimenter, explorer les différentes possibilités *créatives* que permet ce média. *Dim Dam Dom* est de ces émissions. C'est là qu'une mini série animée (elle ne comporte que 6 épisodes) va voir le jour. *Marie Mathématique*, présentée comme la petite sœur de *Barberella*, est l'héroïne de ce mini feuilleton dont la « non-action » se déroule en 2830. Chaque épisode est présenté par une icône féminine de l'époque, Forrest est au dessin, Gainsbourg signe une musique dont le texte est dû à André Ruellan, auteur de science-fiction horrifique. Longtemps disparus, l'INA a récemment retrouvé dans ses archives les six épisodes de cette série dont nous proposons d'analyser ici les structures narratives (textes, images) et musicales, d'en décrypter le mécanisme créateur dans lequel l'environnement sonore joue un rôle particulièrement prégnant, l'animation (en papier découpé) étant réduite à sa plus simple expression. En 1965, Gainsbourg était déjà un compositeur reconnu de musique de film, travaillant avec Alain Goraguer ou Michel Colombier (Vannier viendra plus tard). L'accent sera donc particulièrement mis sur le rôle de la musique et du *talk over* gainsbourien dans l'esthétique générale de cette série. Le compositeur y expérimente en effet une sorte de récitatif chuchoté qui fera bientôt office de « marque de fabrique » (et préfigure « Melody Nelson »), tout en recourant aux techniques propres aux musiques de série (récurrence des thèmes).

### Mathieu Pierre

« Des liens étroits entre narration et musique dans *Buffy the Vampire Slayer* de Joss Whedon »

La musique dans *Buffy the Vampire Slayer* de Joss Whedon a fait l'objet de nombreux articles relevant un souci particulier apporté à une expression particulière du surnaturel, du mélodrame et de la comédie. La musique intra-diégétique que les personnages écoutent régulièrement devient une bande sonore qui accompagne leur vie, redoublée par la possibilité offerte au spectateur d'acquiescer ces bandes originales. Cependant, la musique d'accompagnement supporte, elle, d'autres fonctions bien plus complexes telles que l'accentuation de moments-clés ou de scènes d'action. Pourtant, cette utilisation de la musique extra-diégétique est, dans *Buffy*, révélatrice non seulement d'une série qui n'a cessé d'ébranler les codes des grands genres littéraires et cinématographiques, mais également d'une capacité qu'a celle-ci à faire véritablement avancer la narration afin de mettre à jour de nouveaux niveaux de lecture.

### Florent Favart

« *It's in the frakkin' ship!* La réflexivité musicale au service du récit dans *Battlestar Galactica* »

L'idée de « ré-imagination » comme intention esthétique de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2003-2009), prônée par son créateur, Ronald D. Moore, a eu une influence sur la narration et la mise en scène de cette série de science-fiction ; elle a aussi marqué sa bande sonore musicale, principalement composée par Bear McCreary. La musique de *Battlestar Galactica* use de la réflexivité pour pousser plus loin les ambitions du récit : consciente de l'évolution des conventions musicales, elle se pose en réaction contre le style « grandiloquent » de ses aînés (*Star Wars*, *Star Trek*,...) et, dans une perspective expérimentale, s'enrichit d'instruments et d'influences au-delà de la musique occidentale. Les compositions de Bear McCreary ont aussi une influence décisive sur le récit puisqu'elles approfondissent le thème majeur du cycle, et brisent la frontière entre musique de fosse et musique d'écran (au sens de Michel Chion), pour assister les personnages dans leur quête.

### Jérôme Rossi

« Musique et temporalité dans la série *Pigalle la nuit* »

Si l'une des caractéristiques de la télévision est bien « sa tendance à dépasser les frontières des genres », *Pigalle la nuit* est assurément un produit télévisuel de premier choix : mélange de thriller, de *soap opera* et d'onirisme, la série a été présentée par ses créateurs et la presse comme un « thriller onirique ». Délaisant l'accompagnement des scènes d'action – son absence accuse d'ailleurs le réalisme de ces scènes –, la bande-son trouve sa cohérence non pas dans l'organisation d'un réseau de *leitmotif* mais dans une conception temporelle spécifique à travers la caractérisation de strates temporelles différenciées. Dans cette trame narrative complexe que constitue l'intrigue de la série – en témoigne le nombre élevé de personnages –, la musique contribue à structurer puissamment l'ensemble.

### 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*) »

À travers les nouvelles représentations de la mort qui apparaissent dans des génériques de séries télévisées tels que *Six Feet Under*, *Les Revenants*, *Dexter* ou encore *The Walking Dead*, cet article reviendra sur la mise en musique de ces ouvertures aux épisodes. Délivrés du reste de l'épisode, récurrents et présentés comme des micro-fictions introductives au récit, les génériques de ces séries affichent une dimension spirituelle, rituelle ou contemplative mettant en place des scènes

liées à la mort (enterrement, assassinat, souvenirs d'êtres disparus). La musique de ces génériques, délivrée du *pathos* qu'elle apporte communément à ce genre de séquences, présente des perspectives de lectures neuves au spectateur et contribue à renouveler les visions endeuillées habituellement associées à ce propos. Cette analyse comparative permettra de mettre en regard les quatre objets et de confronter leur singularité afin de concevoir les nouvelles notions esthétiques que ces séries télévisées soulèvent et tissent, musicalement, par rapport aux représentations occidentales traditionnelles et médiatiques de la mort.