

Introduction

Les musiques originales de série télévisée (ou musiques télésérielles¹) partagent avec la ritournelle un mystère du même ordre, proche de l'obsession. Elles nous hantent sans relâche, avec l'insistance des airs à succès qu'on ne peut oublier. Ceci s'explique facilement : avant que les plateformes de vidéo à la demande telles que Netflix, Prime ou Disney+ n'offrent la possibilité de s'y soustraire, il était courant d'entendre le générique d'ouverture d'une même série des centaines de fois pendant plusieurs années, sans que le plaisir en soit gâché pour autant. Il faut dire qu'à l'inverse des mélodies parasites dont on souhaiterait parfois se débarrasser, les musiques télésérielles, au-delà du générique et associées aux images, lassent rarement. Plus encore, leur récursivité joue un rôle important dans le dispositif de répétition propre aux séries et participe pleinement à l'expérience de visionnage, ne serait-ce que dans sa dimension rituelle.

La littérature internationale est abondante sur le sujet, comme en témoignent les nombreux ouvrages de vulgarisation ou scientifiques parus depuis une trentaine d'années parmi lesquels ceux fondateurs de Jon Burlingame (ce dernier effectuée par exemple de précieux entretiens avec des compositeurs dans *TV's Biggest Hits: the Story of Television Themes from Dragnet to Friends*²), de Ron Rodman (*Tuning in: American Narrative Television Music*³) et de Steve Halfyard (*Sounds of Fear and Wonder: Music in Cult TV*⁴). D'autres livres collectifs complètent ceux-ci, prouvant ainsi la dimension collaborative de la recherche étrangère consacrée aux musiques télésérielles⁵. Cependant, en dépit d'une passion largement partagée, ce genre d'étude demeure partiellement inédite en France – à l'exception d'un ouvrage collectif dirigé par Jérôme Rossi et Cécile Carayol en 2015, *Musiques de séries télévisées*⁶, ouvrant ainsi la voie aux premières réflexions musicologiques francophones sur le sujet.

Nonobstant leur caractère plaisant, répétitif et récursif, les musiques télésérielles sont associées à autre imaginaire avec lequel elles partagent sans doute quelques caractéristiques : le cinéma. Au détour d'une conversation informelle comme d'une analyse musicologique, la musique de série télévisée est souvent comparée à la musique de film dont elle serait en quelque sorte « la petite sœur télévisuelle⁷ », l'avatar ou encore quelque média annexé, c'est-à-dire défini par le prisme d'un modèle indépasseable,

incarné par une entreprise cinématographique alors coercitive. La question de leur singularité et de leur définition se pose ainsi : les musiques télé-sérielles seraient-elles issues d'un quelconque archétype qui les précède ? Si tel était le cas, toute tentative de définition singulière ne serait-elle pas alors vouée à l'échec ? Constituent-elles un genre à part entière ?

Ces questions ne trouvent un début de réponse que dans un cadre précis : il n'existe, en effet, aucune musique de film ou télé-sériale *per se* qui ne s'inscrirait dans un contexte économique et esthétique circonscrit, pas plus qu'il n'existe encore d'étude francophone qui en proposerait une définition générale satisfaisante. Plusieurs courants, certes, font l'objet d'analyses précises, mais à ce jour, les conclusions suivantes rédigées par Jérôme Rossi synthétisent le mieux l'état de la recherche à ce sujet : « il n'existe pas un genre ou un son "musique de film", mais assurément plusieurs genres de "musique de film", que l'on peut globalement catégoriser selon les époques, genres, courants⁸ ». En ce sens, c'est bien de *musiques* au pluriel dont il sera question, afin d'éviter toute généralisation que produirait une conceptualisation de l'objet au singulier. Pour cette raison, outre qu'elles « dominant et influencent le reste de la production audiovisuelle mondiale⁹ » les séries de *network*¹⁰ étasuniennes semblent naturellement désignées comme sujets principaux cette étude en raison de la proximité que leur modèle économique, esthétique et narratif entretiennent avec le cinéma hollywoodien – comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, les séries télévisées américaines s'inspirent des « modes de production cinématographiques¹¹ ». Par ailleurs, bon nombre de séries de *network* sont adaptées en film par Hollywood tandis que les majors hollywoodiens investissent à leur tour au milieu des années 1950 dans plusieurs fictions télévisuelles¹². Les dispositifs fictionnels hollywoodiens et networkiens se ressemblent, et il n'est pas rare que les acteurs, réalisateurs, scénaristes et compositeurs jouent sur les deux tableaux. Enfin, l'intérêt porté aux musiques télé-sérielles étasuniennes s'inscrit également dans la volonté de revenir sur les fondements d'un genre qui influence jusqu'aux séries télévisées françaises contemporaines, comme en témoigne Fabrice de la Patellière,

directeur de la fiction sur Canal+, dont la politique de production est inspirée par la chaîne HBO et le modèle étasunien¹³.

Pour toutes ces raisons, les séries télévisées étasuniennes sont des objets intermédiatiques nourris, de leurs origines à nos jours, par des phénomènes de transfert et d'influence réciproque avec Hollywood. Cette étude souhaite ainsi en observer les caractéristiques musicales.

Tout comme les séries sur lesquelles ils travaillent, les compositeurs semblent naviguer entre deux mondes. Rares sont les musiciens comme David Rose (*La Petite Maison dans la prairie* [*Little House on the Prairie*], Michael Landon, NBC, 1974-1983 ; *Les Routes du paradis* [*Highway to heaven*], Michael Landon, NBC, 1984-1989) dont la carrière est uniquement consacrée aux séries et films de *network* ; plus rares encore, voire inexistants, sont ceux qui ont fait carrière en suivant le chemin inverse, du cinéma à la télévision¹⁴. Ainsi, l'ascendance contextuelle de la musique de film hollywoodienne sur la musique télévisuelle *network* semble très forte ; l'ascendance ou, pour nuancer, l'attraction. Ron Rodman explique d'ailleurs très bien ce que les discours cinéphiliques rappellent souvent : Alex North, Bernard Herrmann, John Williams ou Lalo Schifrin ont commencé par composer des musiques télévisuelles¹⁵, comme si cet argument d'autorité en prouverait les vertus ou comme si l'invocation de compositeurs hollywoodiens célèbres avait quelque pouvoir d'ennoblissement sur un objet « ordinaire » comme la série télévisée. On aurait tort de ne lire ici qu'une pointe d'ironie : les musiques hollywoodiennes et les musiques *network* entretiennent vraisemblablement un rapport hiérarchique dans l'opinion, les ouvrages musicographiques ainsi que dans les analyses musicologiques. Par exemple, dans son livre *Film Music: A Neglected Art* consacré à la défense des musiques composées pour le cinéma¹⁶, le monteur musique (*music editor*) Roy Prendergast « considère que la musique télévisée est, en comparaison avec la musique de film, plus pauvre que cette dernière¹⁷ ». Les remarques de cette nature ne sont pas rares, mais bien qu'elles tiennent plus du jugement de valeur que de la réflexion argumentée, il nous semble tout de même nécessaire d'en interroger la pertinence d'un point de vue esthétique et technique.

En effet, en se gardant d'établir une hiérarchie entre les musiques télévisées et hollywoodienne, beaucoup d'universitaires ont souligné leur proximité. C'en est presque une généralité : puisque les musiques télévisées et hollywoodiennes participent à un spectacle aux syntaxes narratives et audiovisuelles similaires, il semble naturel qu'elles « partagent certaines caractéristiques identiques¹⁸ ». Plus encore, selon le musicologue Philip Tagg, figure emblématique des *popular music studies*, les musiques télévisées auraient exactement les mêmes fonctions que les musiques *underscores*¹⁹ hollywoodiennes – même si elles sont produites dans des cadres différents, avec de plus faibles moyens et sur une durée de composition réduite²⁰. En ce sens, il arrive souvent que les orchestres symphoniques massifs hollywoodiens soient remplacés par des petits ensembles de chambre dans les séries télévisées²¹. D'une certaine manière, ceci fait écho aux propos tenus par David Lynch à l'occasion de la sortie au cinéma de *Twin Peaks, les 7 derniers jours de Laura Palmer* [*Twin Peaks: Fire Walk With Me*] (David Lynch, 1992) : le journaliste demande au réalisateur s'il existe une différence de morale entre la télévision et le cinéma. Mais selon Lynch, cette différence « n'est pas une question de morale. C'est une question d'angle. La télé, si vous voulez, c'est du téléobjectif. Tandis que le cinéma, c'est du grand-angle. Ou, pour prendre une autre métaphore, on peut jouer une symphonie au cinéma, alors qu'à la télé on est limité au grincement²² ». Dans cette perspective, les capacités productives des deux médias relèvent à la fois de leurs dimensions respectives, de leurs lieux de réception, mais également de leur rapport au temps : le grincement est infime, quotidien et bref, quand la symphonie, faut-il le préciser, est un genre musical institutionnalisé, souvent spectaculaire et aux dimensions conséquentes. Lorsque l'on écarte la dimension péjorative liée au grincement, il n'y a plus qu'un pas, à première vue, entre cette métaphore et la réalité musicale télévisée. Résumons cela ainsi : d'une part, les compositeurs adoptent les mêmes postures esthétiques face à l'image qu'il convient de traiter dans une logique narrative similaire. D'autre part, même si le processus d'écriture qui préside aux compositions télévisées networkiennes est identique à celui des compositions symphoniques

hollywoodienne, les budgets hollywoodiens accordés aux musiques sont bien supérieurs à ceux des *networks* – les productions musicales télé-sérielles disposent par conséquent d'un investissement financier plus faible.

Cependant, cet axiome formulé à l'aube des années 1980 doit être réinterrogé de nos jours. L'amélioration croissante de la Musique assistée par ordinateur (MAO) [*sampling*, sons pré-enregistrés et disponibles sur des banques sonores ou encore musiques électroniques] a rendu indétectable à n'importe quelle oreille, novice ou entraînée, la différence entre des sonorités symphoniques composées à partir d'instruments virtuels (on parle d'orchestre virtuel ou d'orchestration virtuelle²³) et un orchestre symphonique classique. C'est pourquoi le constat de Philip Tagg n'est plus opérationnel au-delà des années 1990. C'est également pourquoi, grâce aux productions issues de cette période charnière évolutive dans laquelle de nombreux bouleversements musicaux technologiques ont lieu, la question de l'indépendance esthétique des musiques originales *networkiennes* vis-à-vis des musiques symphoniques hollywoodiennes se pose une fois de plus et s'appréhende à la lumière d'un nouvel éclairage. Les exemples sont nombreux. Dans les années 1980, Jan Hammer, le compositeur de *Deux Flics à Miami* [*Miami Vice*] (Anthony Yerkowich, NBC, 1984-1989), « dirige » l'un des premiers orchestres virtuels à la télévision un an après la commercialisation du Fairlight Computer Musical Instrument (Fairlight CMI), un synthétiseur capable de reproduire à la perfection (du moins le prétend-on à l'époque) le son d'instruments acoustiques²⁴. Mark Snow, quant à lui, compose la musique de *X-Files : Aux frontières du réel* [*The X-Files*] (Chris Carter, Fox, 1993-2002) à l'aide d'un synclavier (synthétiseur) qu'il utilise autant pour les sons acoustiques qu'il qualifie lui-même de réalistes, en 1997, que pour les atmosphères et autres textures sonores électroniques²⁵. Dans ces années, peu de séries télévisées disposent en réalité du budget nécessaire pour enregistrer les musiques avec un orchestre acoustique²⁶, avant que J. J. Abrams ne crée *Alias* (J. J. Abrams, ABC, 2001-2006) et *Lost* (avec Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, ABC, 2004-2010) deux séries qui retiendront particulièrement notre attention, pour cette raison, dans cet ouvrage. Dès lors, puisque

les nouveaux outils musicaux permettent aux compositeurs de rivaliser en réalisme audiogénique avec les sonorités d'un orchestre acoustique, il est possible d'envisager les années 1990 et 2000 comme un terrain fécond pour les musiques télé-sérielles, à la fois propice aux comparaisons musicales entre *network* et cinéma hollywoodien, mais également favorable, au-delà de ces considérations timbriques, à l'étude des spécificités musiconarratives qui leur sont propres. À Hollywood comme à la télévision, on compose une même matière musicale pour l'image.

Cette dernière affirmation n'est pas sans lien avec les interrogations soulevées précédemment : même si elles partagent avec Hollywood des modes de production identiques, les séries de *network* sont des objets à part, présidés par des principes d'itération et de répétition qui, en cela, s'en distinguent. Ainsi, la compréhension du langage des musiques télé-sérielles à l'image dépasse ces considérations d'ordre budgétaires en ce sens qu'il ne se mesure pas simplement en termes d'apports monétaires. Par ailleurs, lorsque Claudia Gorbman écrit que « la musique de série télévisée est comme la musique d'église – nous entretenons avec elle un rapport unique, car elle fait partie de notre intimité²⁷ », il s'agit, une fois encore, de souligner que les musiques originales de série télévisée ne se limitent pas aux images ni à l'écran : en plus d'être une affaire de narration, elles sont une affaire de réception, de lien, de temps et, par conséquent, de mémoire. De lien, car elles génèrent à même la fiction une unité – ou une fragmentation – narrative dans un complexe varié et composite ; de temps, parce qu'elles effectuent cela en s'inscrivant dans la durée entière de la série, sur plusieurs années ; de mémoire, enfin, parce qu'elles sont dépositaires de l'identité sonore et par conséquent immatérielle de la série. Son rapport au temps et à la durée demande donc à être pensé dans cette perspective, c'est-à-dire en suivant l'hypothèse selon laquelle les musiques télé-sérielles entrent en résonnance, sur un plan esthétique, avec les spécificités formelles du média et de l'œuvre qu'elles irriguent. Nous postulons ainsi que les paramètres propres à la sérialité télévisuelle s'expriment dans l'écriture musicale et dans la manière dont les épisodes sont mis en musique.

En outre, bien qu'il n'existe pas une, mais plusieurs formes de séries télévisées, elles ont néanmoins toutes en commun d'être caractérisées par un même processus téléserial, envisageable du point de vue de la musique et de ses usages. Après la question de la matière musicale, on prendra donc en compte la manière dont les compositeurs s'intéressent à l'image, à la narration, dans un espace étendu de plusieurs saisons : envisager l'analyse des musiques de série télévisée à la fois dans leurs rapports à l'unité minimale (un épisode), mais aussi comme un assemblage de plusieurs segments (une saison), dans une unité maximale (la série), est donc fondamental. Comment s'articulent ces trois échelles ? De quelle manière la musique s'inscrit-elle dans une continuité sériale ? Comment aboutir, en somme, à l'ébauche d'une poétique de la musique téléseriale ? En effet, la supposition faite implicitement et depuis longtemps, selon laquelle « les techniques de mise en musique sont simplement transférées du grand écran au petit »²⁸ demande à être mise à l'épreuve.

On l'aura compris, les différentes dynamiques à l'œuvre dans cette réflexion – qui en structurent le déroulé à plusieurs niveaux – trouvent une origine commune dans la volonté d'en apprendre plus sur les fondements constitutifs, le fonctionnement, l'histoire ou encore les langages des musiques téléseriales étasuniennes. Pour autant, la diversité et le nombre de séries, de musiques et de créateurs concernés par cette réflexion rend impossible de penser ces objets au *singulier*. On aurait tort, cependant, d'en ignorer les *singularités* communes. C'est pourquoi la musique instrumentale et symphonique (institutionnelle dans le cinéma hollywoodien et dans les productions audiovisuelles *mainstream*) agit comme un modèle, un continuum à nos réflexions et analyses. Plus encore, cet ouvrage vise à documenter un moment particulier dans l'histoire des musiques téléseriales qui prend place à la fin des années 1980 jusqu'au début des années 2000, pendant lequel la frontière entre les musiques hollywoodiennes et les musiques de séries télévisées, à première vue, s'amenuise comme jamais auparavant – d'autant plus lorsque les séries télévisées, à cette époque, sont de plus en plus produites comme des *blockbusters*.

Comprendre et commenter cet effet d'attraction demande à procéder de manière chronologique. À cet égard, les trois premiers chapitres de ce livre reviennent sur l'histoire des séries télévisées étasuniennes, sur les origines hétérogènes de leurs musiques et se terminent par une proposition de périodisation stylistique musicale étendue de 1950 aux années 2000. Les quatre chapitres suivants inscrivent ensuite la réflexion dans une temporalité plus récente et interrogent les processus d'adhésion et de résistance des musiques télé-sérielles au modèle symphonique hollywoodien, puis discutent certaines particularités propres aux musiques télé-sérielles de cette période avant de s'achever par l'étude concrète des musiques exemplaires à plusieurs titres (en termes de processus compositionnel, de réception, de rayonnement) issues d'une série emblématique de la complexité narrative : *Lost*.

Notes

1. L'adjectif « sériel », qui renvoie en musique à une technique de composition contemporaine, est également utilisé par les études cinématographiques et télévisuelles pour qualifier des objets soumis à un principe de sérialité. Par conséquent, pour éviter toute confusion, nous avons choisi de substituer le terme classique « sériel », dans le domaine audiovisuel, à « sérial », une forme francisée de l'adjectif anglais *serial*. Cette hybridation entre le français et l'anglais permettra alors de ne pas confondre la musique « télé-sériale » (néologisme que nous formons pour désigner les formes fictionnelles sériales télévisuelles) avec le sérialisme de la seconde école de Vienne.

2. BURLINGAME Jon, *TV's Biggest Hits: the Story of Television Themes from Dragnet to Friends*, New York, Schirmer Books, 1996.

3. RODMAN Ronald W., *Tuning In: American Narrative Television Music*, Oxford/London, New York, Oxford University Press, 2010.

4. HALFYARD Janet K., *Sounds of Fear and Wonder: Music in Cult TV*, Londres, I.B. Tauris, 2016.

5. Pour plus de précisions, nous renvoyons à la bibliographie présente en fin du volume.

6. ROSSI Jérôme et CARAYOL Cécile, *Musiques de séries télévisées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

7. PONCET Alexandre, « La musique de série télévisée : au-delà du générique », *Classica*, n° 222, 2020, p. 18.

8. ROSSI Jérôme, *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, Lyon, Symétrie, 2022, p. 665.

9. BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », in Sarah SEPULCHRE et Éric MAIGRET (dir.), *Décodeur les séries télévisées*,

Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017 (2^e éd.), p. 11.

10. Aux États-Unis, les *networks* sont des réseaux de chaîne (ABC, CBS, NBC, etc.) privées qui distribuent leur contenu, parmi lequel des séries télévisées, à des stations locales.

11. ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Colin, 2014 (2^e éd.), p. 21.

12. VERNIER Jean-Marc, « Hollywood et la radio aux origines de la fiction TV », *Quaderni*, vol. 9, n° 1, 1989, p. 61.

13. BOUDON Héloïse, DAVID Jérôme et SONET Virginie, « Le label "Création Originale" de Canal+ : une stratégie de marque au service d'un renouvellement de la fiction sérielle française », *Contemporary French Civilization*, vol. 46, n° 3, 2021, p. 356.

14. KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, New York/Londres, Routledge, 2013, p. 699.

15. RODMAN Ronald W., « Auteurship and Agency in Television Music », in David NEUMEYER (dir.), *The Oxford handbook of film music studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 527 (toutes les citations sont traduites par nos soins).

16. PRENDERGAST Roy M., *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, New York, W.W. Norton, 1992 (2^e éd.).

17. RODMAN Ronald W., *Tuning In: American Narrative Television Music*, *op. cit.*, p. 531.

18. GORBMAN Claudia, « Foreword », in James DEAVILLE (dir.), *Music in Television: Channels of Listening*, New York, Routledge, 2011, p. IX-X, p. IX.

19. Le terme *underscore* renvoie à la musique généralement jouée sous l'action, ou sous les dialogues.

20. TAGG Philip, *Kojak, Fifty Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, thèse de doctorat en musicologie, dir. Jan Ling, université de Göteborg, 1979, p. 91.

21. RODMAN Ronald W., *Tuning in: American Narrative Television Music*, *op. cit.*, p. 105.

22. VIVIAN Arnaud, « Qui a tué Twin Peaks », *Libération*, 5 juin 1992.

23. FURDUJ Boris, *Virtual Orchestration: A Film Composer's Creative Practice*, thèse de doctorat en philosophie, dir. David Salisbury, 2019, p. 232. Nous traduisons ici Boris Furduj qui propose d'utiliser la locution « orchestration virtuelle » afin de désigner les techniques d'orchestration grâce auxquelles les compositeurs se rapprochent le plus, grâce aux ordinateurs, des orchestres acoustiques.

24. *Ibid.*, p. 20 et 21.

25. DEREK Johnson, MARK SNOW: *Scoring The X-Files*, [https://www.soundonsound.com/people/mark-snow-scoring-x-files], consulté le 08-01-2022.

26. KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track...*, *op. cit.*, p. 84.

27. GORBMAN Claudia, « Foreword », *op. cit.* p. IX-X.

28. STILWELL Robynn J., « The Sound Is "Out There" : Score, Sound Design and Exoticism in The X-Files », in Allan F. MOORE (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge/London, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 60.