



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

**Un cadavre ambulant, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de
Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées**

Ariane Hudelet
Université Paris-Diderot

L'identité d'une série télévisée est, depuis toujours, étroitement liée à son générique. La musique, le graphisme, les couleurs, ou les plans qui se répètent à chaque diffusion finissent par s'imprimer de manière indélébile dans la mémoire des spectateurs. Qui ne connaît pas la musique et l'allumette de *Mission Impossible*, les dérapages de la Ford rouge de Starsky et Hutch, ou la triple silhouette des *Drôles de Dames* (*Charlie's Angels*) sur fond de brasier? Grâce à des mélodies entêtantes, à des plans répétés, ou à un graphisme efficace, le générique a su très vite fonctionner comme « marque » de la série.

Le générique de série et le générique de film partagent certaines caractéristiques. Convention devenue presque inévitable, associant valeur informative (créditer les membres de l'équipe du film, donner son titre) et valeur esthétique, le générique de série se distingue néanmoins par sa fonction de fidélisation – à chaque épisode, il marque certes le plaisir de la découverte, mais aussi la joie des retrouvailles, associant désir de la répétition et de la différence. Après quelques épisodes, et tel le chien de Pavlov entendant la cloche tinter, on salive aux premières notes de musique qui annoncent la satisfaction de notre gourmandise.

On entend souvent que la série américaine connaît, dans les années 2000, un « nouvel âge d'or »,¹ marqué par une abondance de séries grand public de qualité, par un nouveau respect critique pour la forme elle-même, et par un engouement

international spectaculaire lié aussi aux nouveaux modes de visionnage que sont le DVD, le *streaming* ou la *Video On Demand*. La distinction entre série et feuilleton s'estompe également, et la norme devient la « série feuilletonnante », où chaque épisode constitue une unité cohérente et aboutie, tout en s'intégrant dans une intrigue plus vaste qui se déploie d'épisode en épisode et au fil des saisons. En tant que moment particulièrement symbolique, le générique reflète ces évolutions. La qualité esthétique, voire poétique, de quelques uns correspond à la grande maîtrise formelle de certaines séries ainsi qu'à la nécessité pour le générique de tenir la distance au fil du temps. Comme les spectateurs ont maintenant davantage de contrôle sur l'objet qu'ils regardent grâce aux nouveaux supports, le générique occupe une position liminaire potentiellement inconfortable. En effet, puisque les séries déploient des trésors d'inventivité pour aiguïser la dépendance du public, ce prélude court aussi le risque d'être perçu par les spectateurs impatientes comme un délai inutile avant la consommation goulue de l'intrigue. Par conséquent les génériques s'adaptent, parfois en s'effaçant presque au maximum - « un titre et un sonal semblant suffire pour identifier le produit » :² les quelques secondes où l'horloge s'emballe dans *24*, l'éclipse de *Heroes*, le titre flottant dans le vide de *Lost*, suffisent à faire saliver sans laisser le temps aux spectateurs d'appuyer sur l'avance rapide. De manière similaire, même si certaines séries proposent en début de saison un générique « complet », celui-ci sera par la suite abrégé à chaque épisode, comme dans *Desperate Housewives* où seule l'image des quatre femmes sous le pommier est conservée, ou encore *Grey's Anatomy* où l'analogie entre l'activité médicale et les préoccupations sentimentales des médecins est vite oubliée au profit du simple titre.

À l'opposé, certaines séries font le choix d'inclure un générique assez long (plus d'une minute), à chaque diffusion, ou à chaque épisode sur le DVD.³ Il s'agit alors de séquences ambitieuses, presque de courts-métrages, dont la valeur évocatrice s'étoffe au fil des épisodes et des saisons. Ces séquences se proposent comme métaphores de la série ou, comme le grand réalisateur de générique de films Saul Bass le décrivait, un « avant-goût symbolique de ce qui va suivre ».⁴ Qu'il soit bref ou long, elliptique ou sophistiqué, le générique reste toujours, et peut-être plus que jamais, une étape

cruciale dans le processus de harponnage des spectateurs, et dans la construction de la dépendance.

Je tenterai de définir la poétique des génériques actuels à travers quelques exemples précis pris parmi les exemples les plus élaborés, parmi lesquels on trouve *Dexter*, *Six Feet Under*, *The Wire*, *Mad Men*, *Carnivale*, *Deadwood*, ou encore *The Sopranos*.

I. Poétique du générique

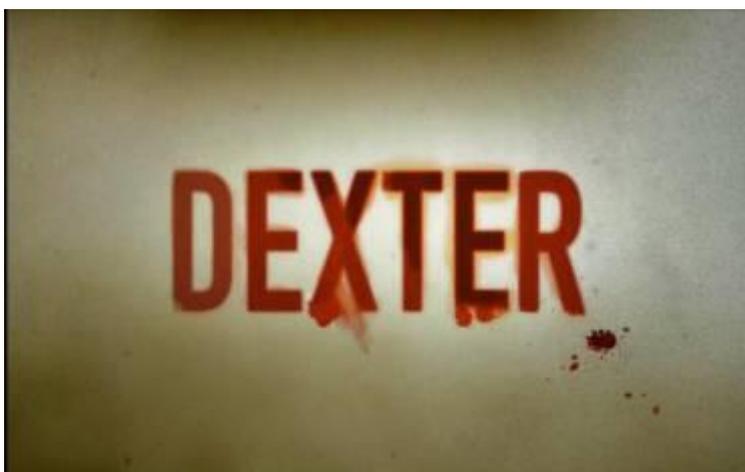
De nombreuses séquences d'ouverture utilisent des techniques relevant davantage du poétique que du narratif ou de la communication, affichant ainsi un grand formalisme, pour s'affranchir de leur caractère de formalité. Si la séquence est suffisamment riche et complexe, on aura envie de la revoir, et on la reverra différemment au fil de la série.

I.1. L'écriture comme partie intégrante de l'image

Le terme anglais de *credits* ou *titles* sous-entend avant tout la valeur informative : il s'agit bien ici de « créditer » les acteurs et les auteurs de l'oeuvre, et de donner le titre. Le texte, l'écriture, est donc un élément important qui entre en interaction avec les images et le son. Les génériques de début de séries citent un nombre assez réduit de personnes : les acteurs principaux, éventuellement les *guest stars*, puis le chef décorateur, parfois le directeur de la photographie, les différents producteurs, le créateur de la série, le scénariste, et enfin le réalisateur. Le titre peut apparaître au début ou à la fin. Le reste de l'équipe est crédité dans le générique de fin, qui est plus long et sobre: on sait que peu de spectateurs y prêtent attention.

La valeur informative, dans le générique d'ouverture, est souvent contournée, atténuée, gommée, par la manière dont le texte écrit s'inscrit dans la composition picturale de chaque plan par la typographie choisie, la police, la taille et le positionnement, voire le mouvement des noms à l'écran. On constate un travail sophistiqué pour intégrer la typographie à la composition visuelle, une tendance visant à subordonner la valeur informative à la valeur expressive et esthétique.

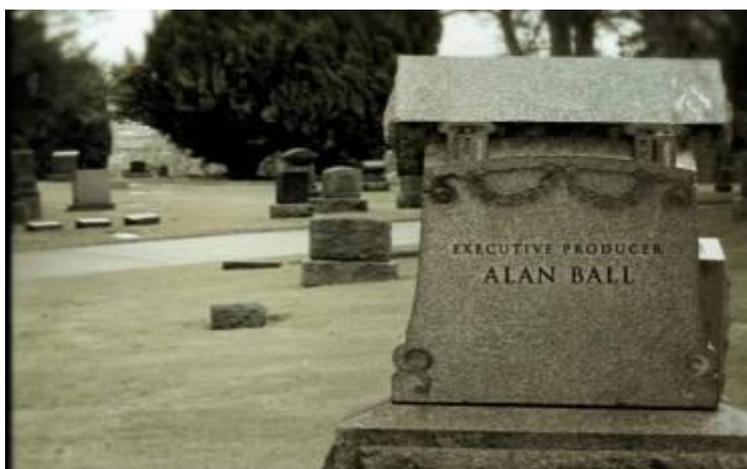
Cela peut, par exemple, prendre la forme d'une déformation iconique des lettres - ainsi, le " R " des Sopranos devient un pistolet en écho aux activités mafieuse du héros - ou d'un mouvement, comme ces noms qui filent à travers l'écran dans un mouvement similaire à celui de Tony Soprano rentrant de Manhattan vers le New Jersey, ou comme la lente ascension du titre à la fin du générique de *Six Feet Under*, mouvement contraire aux profondeurs évoquées par le titre, et rappelant celui de l'âme libérée de son enveloppe charnelle. Enfin, les variations de couleur servent la même logique: les crédits de *Dexter* sont bien sûr rouge sang, et le titre lui-même est progressivement ensanglanté, le signe devenant ainsi teinté de valeur iconique en s'imprégnant du fluide dont est si dépendant le « gentil » tueur en série.



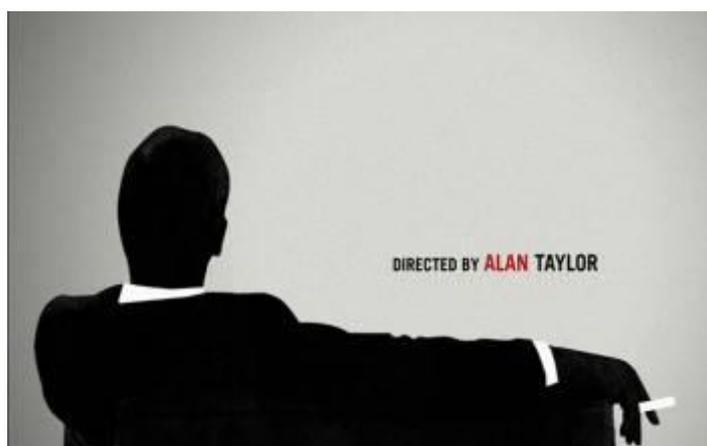
Le générique peut aussi choisir de détourner l'attention des spectateurs vers d'autres mentions écrites. Ainsi, pour atténuer l'effet de simple liste, les crédits de *Carnivale* apparaissent discrètement sur une séquence très dense où l'on pénètre à l'intérieur de tarots - la richesse visuelle est telle qu'on ne prête pas attention aux mots écrits, d'autant que l'image attire notre attention sur d'autres inscriptions, celles ornant les cartes (*Death, Judgement, Moon, Sun*), qui pourront par la suite construire là aussi des attentes et des réseaux de sens (au fur et à mesure que l'on associe le nom de l'acteur et le personnage, on réfléchit aussi à l'association entre ce nom et cette carte précise).



Le positionnement des mots sur l'écran est aussi évocateur et parvient à contourner la simple fonction informative: dans le générique de *Six Feet Under*, le carton « Richard Jenkins as Nathaniel Fisher », par exemple, s'inscrit dans le halo blanc qui attend le cadavre au bout du couloir ; or, il s'agit du personnage du père dont la mort marque le point de départ de l'intrigue de toute la série, et l'on sait que les enfants Fisher sont perpétuellement en quête de ce père qui reste une énigme, tout comme la mort elle-même. Plus loin, « Co-executive Producer Christian Williams » s'encadre dans le coffre ouvert du corbillard, et « Executive Producer Alan Ball » est littéralement gravé sur une pierre tombale, peut-être un clin d'œil ironique au risque pris par ces producteurs en lançant une série sur un sujet aussi inattendu que la vie dans un funérarium. Le principe culmine avec l'inscription du titre dans un encadré qui évoque le cercueil enterré six pieds sous terre.



Si ces génériques tentent souvent de contourner la valeur informative, on remarque néanmoins que certains cartons ou crédits reçoivent un traitement différent, comme si les véritables auteurs de la série devaient, eux, être remarqués : ainsi, ces mentions viennent après l'inscription du titre dans *Carnivale*, et sont écrites directement sur le dos de tarots, qui sont l'un après l'autre soufflés par le vent. Dans *Mad Men*, les trois mentions (*Created by*, *Written by*, *Directed by*), apparaissent successivement sur la dernière partie du générique, une image fixe et sobre du *businessman* immobile, qui permet à l'œil de se concentrer sur les mentions écrites.



Dans *Rome*, c'est sur un écran noir, et après le titre également, qu'apparaissent les noms du scénariste et réalisateur. Cette différence de traitement met ainsi en avant les noms des personnes pouvant être considérées comme les principaux auteurs, et témoigne ainsi de l'ambition artistique et créative de ces séries.

I.2. Les procédés stylistiques

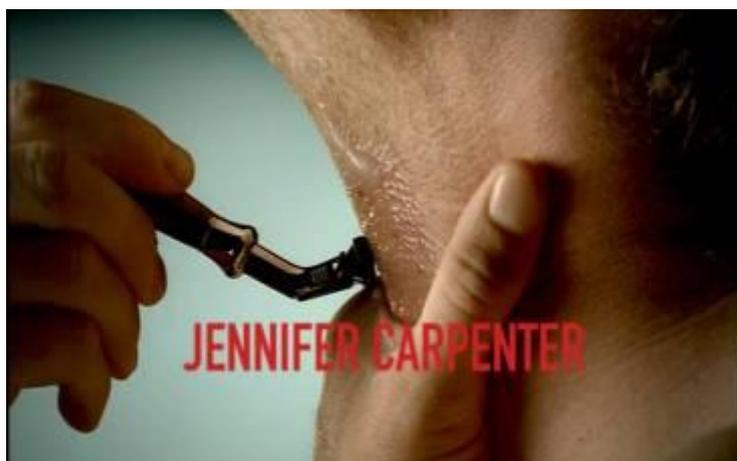
Les génériques les plus ambitieux se distinguent avant tout par un parti pris non réaliste et une ambition symbolique. Au lieu de présenter des images extraites de la série montrant les principaux personnages dans leur environnement ou activités habituelles comme c'était souvent la norme avant les années 1990, ces génériques tentent à la fois d'aider les spectateurs à trouver le bon mode de réception, et d'aiguiser leur curiosité, de stimuler leurs sens et leur imaginaire.

Un trait saillant de cette stratégie courante dans les années 2000 est la volonté de défamiliariser le public. Cela peut prendre la forme d'un refus du réalisme par le choix de graphismes, par la préférence du dessin à l'image photographique, comme dans le cas de *Desperate Housewives* et de ses citations picturales parodiées, ou de *Mad Men* et de son hommage non déguisé au grand graphiste et créateur de génériques Saul Bass.⁵ De manière analogue, le numérique permet aussi de donner une valeur picturale à une séquence comme celle de *Nip/Tuck*, où l'uniformité blanche et grise du cadre, les formes abstraites et épurées des mannequins, la stylisation des pointillés rouges et l'anonymat de cette main gantée créent un sentiment d'inconfort et s'opposent au traitement très réaliste, voire provocateur, des questions corporelles dans le reste de la série.

Le temps filmique est aussi sujet à manipulation - il s'agit de placer les spectateurs dans une autre logique temporelle, de leur créer de nouveaux repères pour que leur attention et leur sensibilité soient entièrement captées par ce qu'ils regardent. Les variations temporelles abondent: les fleurs qui se fanent en quelques secondes dans *Six Feet Under*, l'alternance inconfortable entre ralentis et accélérés des scènes de rues de *Damages*, les mouvements hachés et saccadés de *The L Word*, les nombreux faux raccords de *Dexter*, les ralentis majestueux de la grande majorité des plans du générique de *Deadwood* parviennent tous, à leur façon, à instaurer un rythme de réception autre pour le public. N'oublions pas le rôle essentiel de la musique : c'est souvent elle qui précède l'image, et qui est conçue en premier, comme dans *Six Feet Under* - la partie visuelle est ensuite réalisée en accord avec le son, ce qui conduit à une parfaite synchronisation des accents musicaux et visuels⁶ et contribue ainsi à faire basculer l'image du côté du poétique, voire, ici, du chorégraphique.

On note aussi l'utilisation fréquente, dans ces longs génériques, du très gros plan. En grossissant au maximum un détail, une texture, une forme, la séquence d'ouverture permet de déréaliser le sujet tout en lui insufflant un sens symbolique. L'un des meilleurs exemples est sans doute le générique de *Dexter*, qui propose le spectacle d'un petit matin comme les autres (réveil, toilette, petit déjeuner, habillage,

sortie), sous l'angle du grotesque, de l'inquiétant, et du gore, notamment par l'usage du très gros plan et de la faible profondeur de champ.

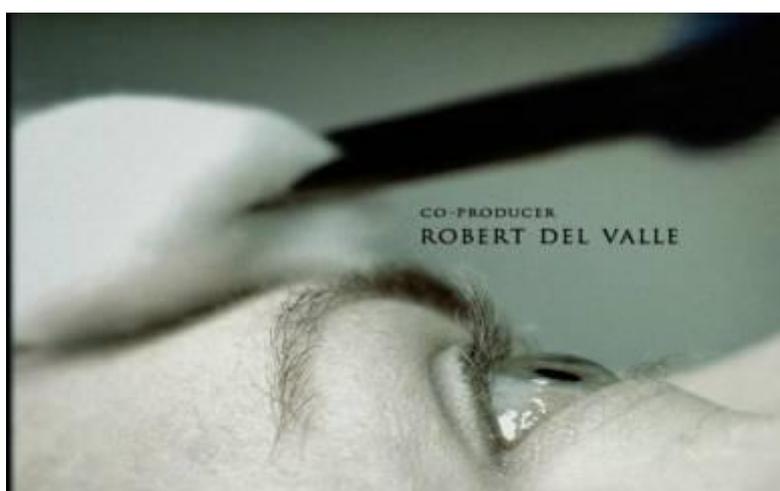


Le moustique piquant le bras, puis écrasé, les poils de barbe attendant le rasoir, la goutte de sang lorsque le rasoir attaque la peau, le couteau qui déchiquette l'orange sanguine, le jaune d'œuf qui s'écoule, les souillures de ketchup sur l'assiette, les grains de café broyés par le moulin électrique, la tension du fil dentaire entre les doigts tétanisés, transforment ces activités censément anodines en un spectacle écoeurant et terrifiant. La séquence est une métaphore parfaite de ce héros paradoxal, de ce tueur dénué de toute émotion, mais qui s'est fabriqué une façade bien lisse de normalité parfaite. Ce qui compte, ce n'est pas tant ce que fait Dexter, mais bien le détournement du quotidien pour évoquer la duplicité, la violence sous-jacente, derrière le banal et l'anecdotique. Le traitement du son complète cette stratégie en nous proposant, sur la musique à la fois badine et discordante, toute une gamme de bruits (le frottement du rasoir sur les poils, la viande qui grésille, les grains de café broyés) en très haute définition, comme si on les entendait de tout près, nous imposant là aussi une intimité avec ce personnage, une proximité physique et psychologique très inconfortable.

On pourrait multiplier les exemples : dans *Deadwood*, les yeux et les sabots du cheval, la poussière d'or, le whisky, la carte à jouer et la flaque d'eau devant le saloon, font l'objet du même traitement qui leur confère ainsi une valeur métaphorique, accentuée par la symbolique des éléments.



Le très gros plan est récurrent aussi dans le générique de *Six Feet Under* : on voit les mains du directeur funéraire, les pieds du mort, les roues du brancard, la solution d'embaumement qui baisse dans le flacon, le coton qui essuie l'arcade du mort au visage détourné, les griffes ou la tête du corbeau.



Là non plus, on ne voit pas les frères Fisher dans leur activité quotidienne, mais une représentation stylisée, symbolisée, poétique. Comme le remarque David Lavery dans son étude du générique, il y a du Wallace Stevens dans le plan des fleurs qui se fanent ;⁷ et l'irréalisme des couleurs, de cette prairie, de cet arbre solitaire, ainsi que le dépouillement de l'arrière-plan, font de cette séquence un moment poétique proche de l'allégorie.

Ce travail stylistique très élaboré de nombreux génériques ne doit pas faire oublier non plus leur fonction de seuil. Certes, les exemples que j'ai retenus forment des sortes de courts-métrages, des unités complètes riches de sens, mais ces séquences sont censées être des moments de passage, d'ouverture, et de transition vers autre chose, une sorte d'embrayeur de fiction qui se doit d'être réactivé à chaque nouvel épisode. C'est pourquoi nombre d'entre elles, parallèlement à leur force symbolique et expressive, sont aussi structurées autour de la notion de trajet ou de passage.

II. Trajet, passage ou éternel retour ?

La construction de nombreux génériques évoque en effet la notion de parcours, de mouvement, ce qui est logique si l'on considère que la fonction de la séquence est bien de nous faire passer d'un état à un autre (de notre réalité à la fiction, ou d'un autre programme à celui-ci). Le terme français de « générique » porte en lui, comme le note Nicole De Mourgues, dans son ouvrage sur le générique de film, l'idée de création : comme si le générique générait, engendrait, le film. Au cinéma comme dans la fiction télévisuelle, il s'agit de préparer le public à ce qui suit, d'accrocher son imagination, son attention, de permettre le passage du monde réel au monde fictionnel.⁸

L'impression de mouvement et de destination est ainsi présente dans la fine trame narrative que l'on peut identifier pour certains, même si ce trajet est représenté de manière elliptique et allusive, comme celui du cadavre de *Six Feet Under* depuis la chambre froide jusqu'au cimetière, ou celui de Dexter dans ses tâches matinales, celui de Tony Soprano dans sa voiture, ou encore celui du businessman pris dans la désintégration de son bureau, qui chute ensuite lentement le long de gratte-ciels dans *Mad Men*.

Parfois il est impossible de parler de trame narrative, même infime comme dans les exemples précédents. Le mouvement est alors utilisé dans une fonction exclusivement symbolique, et le montage insiste plus sur l'idée de passage, de basculement, de traversée. Le mouvement est ainsi transversal et pénétrant au début de *Rome* : la caméra nous fait littéralement entrer dans l'œil du crâne dessiné sur le

mur pour nous transporter dans les rues de la cité antique. Ce passage symbolique illustre la volonté de la série de nous emmener dans une réalité très concrète et débordante de vie : derrière les Romains que l'on voit passer dans les rues animées, les graffitis qui ornent les murs sont eux aussi en mouvement et, par leur contenu souvent érotique ou sanglant, insistent sur l'énergie débordante du monde que nous allons découvrir. Cette Rome Antique n'est pas présentée comme un passé révolu et lointain, que l'on ne peut connaître que par des représentations figées, mais bien comme un monde qui semble parallèle au nôtre, et que la série va animer comme par magie, à la manière de ces graffitis du générique.

Faire passer les spectateurs à travers le miroir, c'est aussi le principe du magnifique générique de *Carnivale*. La caméra nous fait traverser une succession de tarots ornés de peintures ou gravures allégoriques (de Michel-Ange à Gustave Doré, en passant par Bruegel) pour nous transporter jusqu'à un arrière-plan au départ invisible, qui s'anime et se transforme en images d'archives des années 30 - files d'attentes devant les soupes populaires, habitants appauvris des campagnes et des villes, figures historiques symbolisant la montée des extrémismes, mais aussi des visages purs d'enfants, et des couples qui dansent. Le passage se fait également en sens inverse lorsque l'image d'archive se fige, et qu'un travelling arrière nous ramène aux figures dessinées : ainsi, grâce au procédé du morphing, Roosevelt devient l'archange Saint Michel de la carte du Jugement.



Le procédé permet, là aussi, de susciter la curiosité et un certain malaise chez les spectateurs, de lier le fantastique et le réalisme historique, et ainsi de conditionner le public pour cette série où le surnaturel accompagne la reconstitution documentaire des années 30, où la lutte centrale entre le bien et le mal est marquée par une profonde ambiguïté, et où les apparences sont instables et mouvantes.⁹ La richesse visuelle de la séquence (variété des couleurs, des textures, analogies complexes, références historiques) exige l'attention répétée des spectateurs, et de multiples visions sont nécessaires pour parvenir à en assimiler la complexité.

Si les spectateurs sont hypnotisés par ce mouvement, entraînés par la dynamique suscitée par le générique, chaque séquence prend soin également de ne pas achever complètement ce mouvement, ce parcours qu'elle nous appelle à poursuivre. L'impression d'ouverture est suscitée, par exemple, par le passage au dessin lorsque c'est le moment d'enterrer le cadavre dans *Six Feet Under* : on ne le voit pas vraiment disparaître, c'est chaque épisode qui va nous proposer « ces étapes initiales, transitoires de la mort ».¹⁰



Le trajet reste ouvert également dans *Dexter*: les dernières images nous invitent à le suivre, par un gros plan sur la serrure de la porte qu'il vient de fermer, suivi d'un plan rapproché sur son regard ironique presque directement dirigé vers la caméra tandis qu'il s'éloigne de chez lui. Son sourire énigmatique nous encourage à prolonger cette intimité à la fois fascinante et repoussante avec le personnage. L'invitation est plus discrète à la fin du voyage de Tony Soprano : lorsque ce dernier

s'engage sur l'allée privée de sa maison, deux fondus enchaînés s'opposent aux coupes franches (*cuts*) qui reliaient les plans précédents, deux transitions plus fluides qui nous invitent nous aussi à nous fondre dans l'histoire qui recommence.¹¹

A l'échelle de la saison, ou de la série dans son ensemble, c'est aussi l'évolution du générique, son changement de forme, qui peut maintenir et renouveler l'attention et la curiosité des spectateurs, ainsi qu'incarner l'identité de la série sur la durée. L'un des exemples les plus aboutis est certainement le générique de *The Wire*, différent à chaque saison mais reprenant un seul et même principe esthétique. Véritable court-métrage composé de brefs plans de la série, chaque séquence, loin de se limiter à un simple catalogue ou collage rapide, nous propose un montage sophistiqué autour des thèmes et tensions de chaque saison. Au fil des saisons, quelques plans sont conservés (comme, notamment, l'image d'une caméra de surveillance brisée par un jet de pierre), tandis que la plupart correspondent au contenu de la nouvelle saison, qui vient apporter un éclairage nouveau sur l'intrigue de départ (l'enquête policière, dans le quartier Ouest de Baltimore, autour du trafic organisé de la drogue, et la criminalité qui en découle, dans la Saison 1, puis, dans la Saison 2, les dockers qui, pour tenter de sauver leur travail menacé, collaborent avec les trafiquants de drogue ou de prostituées, puis les ramifications dans le monde politique dans la Saison 3, etc...).



Dans la première saison, le public se plaît à reconnaître ponctuellement, dans chaque épisode, des plans qui ont été utilisés dans le générique, et par conséquent redécouvre ce même générique, au début de l'épisode suivant, d'un œil nouveau, puisque ces plans se chargent de la valeur narrative, symbolique, ou esthétique qu'ils ont pu avoir dans leur contexte diégétique. Le plaisir du fragment fonctionne donc *a priori* (annoncer le thème de la nouvelle saison et les enjeux) et *a posteriori* (reconnaissance de ce que l'on a déjà vu), et permet de consolider l'identité d'une série réputée difficile à suivre.

D'un point de vue formel, on retrouve des caractéristiques mentionnées précédemment : le recours au très gros plan métonymique ou métaphorique (avec notamment le motif de la ligne, décliné en fil, câble, corde ou courbe électronique, écho bien sûr au titre, à ces écoutes téléphoniques qui permettent aux enquêtes de progresser), l'analogie (entre la violence des criminels et la violence policière, ou entre le trafic de drogue, illicite, et l'alcoolisme licite des dockers), ou encore la valeur allégorique, apportée ici par la chanson « Way Down In the Hole », complainte biblique sur la tentation et la rédemption qui confère une portée morale aux images, en écho à la présentation nuancée et loin de tout manichéisme que donne la série du combat entre les représentants de l'ordre public et les auteurs de troubles. Composition originale de Tom Waits, chantée par un interprète différent à chaque saison, cette unité musicale qui lie les saisons illustre bien à quel point le montage est, ici aussi, chorégraphique, et suit les inflexions et modulations de la musique. Ainsi, celui de la Saison 2 est plus lent, les plans légèrement plus longs, les transitions plus traînantes (avec davantage de fondus enchaînés), en écho à cette voix de Tom Waits, décrite en ces termes par Gary Graff, « [it] sounds like it was soaked in a vat of bourbon and then taken outside and run over with a car ».¹² Chaque séquence laisse une grande place à l'imagination et à la réflexion des spectateurs : la rapidité du montage, bien sûr, appelle à des visionnages multiples, sans compter les effets de flous, les cadrages décentrés et les raccords sur mouvement établissant des parallèles et recoupements impossibles à saisir dans leur ensemble en un seul visionnage. Le générique est aussi mis en valeur par une technique d'encadrement : en amont, il est borné par une séquence pré-générique ou *teaser* se terminant par un

moment de flottement caractéristique qui semble littéralement mettre en scène les premières notes de « Way Down in the Hole ». En aval, il s'achève sur une citation extraite de l'épisode, fragment sorti de son contexte tout comme les plans du générique, et dont le sens évolue également lorsqu'on la retrouve « en situation ». Ainsi, par le plaisir esthétique qu'il procure, par la manière dont il retravaille le matériau même de la série, et dont il se renouvelle à chaque visionnage, le générique de *The Wire* semble un concentré de toutes les stratégies mises en œuvre aujourd'hui dans ces séquences d'ouverture complexes, première étape du piège dans lequel les spectateurs se laissent prendre avec délice.

Ce panorama forcément lacunaire aura tenté de démontrer le soin et la créativité apportée à l'élaboration des génériques dans les séries contemporaines, et l'impact que cette séquence liminaire, pourtant à la situation un peu délicate, continue d'avoir sur le public. Objet parfois difficile à appréhender du fait de sa longueur, la série peut ainsi affirmer son identité à travers cette séquence brève mais très dense. Ce rôle d'identificateur perdure comme en témoignent quelques exemples: ainsi, en France, un magazine français dédié entièrement aux séries contemporaines porte comme titre *Génériques*. Et, à travers le monde, les internautes passent des heures à parodier ou pasticher les génériques de leur série préférée: sur *YouTube* et *Daily Motion*, les « faux génériques » ou « génériques alternatifs » sont innombrables : en changeant la musique ou en choisissant un montage différent, les vidéastes amateurs parviennent ainsi à inventer de nouveaux modes d'appropriation des séries, à travers l'objet transitionnel du générique.

Bibliographie

CARRAZE, Alain. *Les Séries Télé*. Paris : Hachette, 2007.

DE MOURGUES, Nicole. *Le Générique de Film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1994.

DIGNAN, Andrew. « *The Wire* and the Art of the Credit Sequence ». *The House Next Door*, 22 September 2006. <http://www.thehousenextdooronline.com/2006/09/wire-and-art-of-credit-sequence.html>, consulté le 29 octobre 2009.

GRAFF, Gary. *MusicHound Rock: The Essential Album Guide*. Detroit: Visible Ink Press, 1997.

KAYE, Peter. « I'm Dead, Wow, Cool: the Music of *Six Feet Under* ». In *Reading 'Six Feet Under'*. Sous la direction de Kim Akass and Janet McCabe, p. 192-206. Londres, New York : IB Tauris, 2005.

LAVERY, David. « 'It's not Television, It's Magic Realism': the Mundane, the Grotesque and the Fantastic in *Six Feet Under* ». In *Reading 'Six Feet Under'*. Sous la direction de Kim Akass and Janet McCabe, p. 19-33. Londres, New York : IB Tauris, 2005.

TURNOCK, Rob. « Death, Liminality and Transformation in *Six Feet Under* ». In *Reading 'Six Feet Under'*. Sous la direction de Kim Akass and Janet McCabe, p. 39-49. London, New York : IB Tauris, 2005.

Tous les génériques mentionnés dans cet article sont visibles sur le site

<http://www.youtube.com>

NOTES

¹ Expression notamment utilisée par Alain Carrazé dans son chapitre sur les séries des années 2000.

² Alain Carrazé, p. 37.

³ Il ne faut pas oublier non plus que la prolifération de nouveaux supports accroît aussi la variabilité du générique. Dès les années 1970 et jusqu'à aujourd'hui, certaines séquences d'ouvertures sont « adaptées » selon les pays pour inclure, par exemple, une chanson dans la langue du pays de diffusion qui contribue à l'identification de la série dans un contexte national (c'est le cas par exemple de *Starsky et Hutch*, *Dallas*, et aujourd'hui de *Prison Break*). Aujourd'hui, le format du générique peut varier selon le pays (la musique accompagnant celui de *Dr House* par exemple n'est pas la même aux Etats-Unis et en Europe, et certains plans diffèrent), en fonction du rythme de diffusion (un épisode par semaine, ou plutôt deux ou trois par soirée comme c'est le cas en France) ou du support DVD qui encourage un visionnage de plusieurs épisodes d'affilée.

⁴ Cité par Nicole De Mourgues, p. 73

⁵ Concepteur, notamment, de génériques célèbres pour Alfred Hitchcock (*Vertigo*, *North by Northwest*, *Psycho*) ou Otto Preminger (*Anatomy of a Murder*).

⁶ Voir l'excellente étude de la musique de *Six Feet Under* par Peter Kaye.

⁷ David Lavery, p. 22.

⁸ Voir Nicole de Mourgues, p. 12.

⁹ Dans une logique similaire, le générique de *Desperate Housewives* nous fait passer d'un tableau à l'autre par des effets de zoom ou de travelling qui nous donnent l'impression de pénétrer à chaque fois dans un univers différent.

¹⁰ Rob Turnock, p. 39. « Not only does the [title] sequence indicate that this is a series about death and dying, it signals that each episode's narrative concerns the journey of the body from death to its disposal. [...] [E]ach program is about the initial, transitory stages of death ».

¹¹ Dans la même idée, la lente chute énigmatique du businessman de *Mad Men* aboutit non pas à un choc final, mais à une sorte de rétablissement, grâce à un zoom arrière qui révèle la silhouette de dos (voir plus haut), figée dans une posture incarnant l'apparente stabilité et le mystère qui caractérisent le personnage central de Don Draper. La séquence suscite de nombreuses questions : que symbolise la désintégration du bureau, cette chute le long de publicités chatoyantes? Qu'en est-il de cette figure au visage invisible, qui se dérobe jusque dans le dernier plan ?

¹² Gary Graff, *MusicHound Rock: The Essential Album Guide*, cité par Andrew Dignan.