

## Introduction

L'idée même de « série » est consubstantielle à la musique. Les musicologues connaissent essentiellement ce vocable dans son acception viennoise : associé à l'adjectif « dodécaphonique », il désigne alors la « méthode de composition » à douze sons (*Zwölftonmusik*) telle que Schoenberg la théorise et la pratique à partir de la « Valse » des *Cinq pièces pour piano* de l'opus 23 (1923). La série, précisons-le bien, ne présuppose pas nécessairement le dodécaphonisme et de nombreux compositeurs, à la suite de Schoenberg, Webern et Berg utiliseront des séries comptant différents nombres de sons. Une série peut être énoncée sous sa forme originale, renversée, rétrogradée, renversée et rétrogradée ; ces quatre formes peuvent être transposées sur les douze notes du total chromatique... mais tout en pouvant toujours se ramener à la série originelle, au noyau initial et fondateur. Par la suite, la notion de série est élargie à d'autres paramètres que les hauteurs, à savoir les durées, les timbres, les intensités (éventuellement les tempos, les registres, les attaques) : ce sera la série généralisée (ou « sérialisme intégral »), exemplarisée par Boulez dans ses *Structures* pour piano.

Il est toutefois réducteur de s'en tenir au seul usage du terme de « série » dans le cadre de la musique atonale. On le trouve utilisé dans l'expression « série de variations », et de nombreux équivalents sont également présents dans la terminologie de la musique occidentale : les cycles de mélodies/lieder, les suites de danses, les symphonies ou les sonates désignent des séries de pièces/mouvements formant une unité (unité d'atmosphère ou de poète pour les cycles de mélodies/lieder, unité tonale pour les suites, les symphonies et les sonates). L'idée reste toujours de désigner sous le vocable de « série » (ou un équivalent) un « ensemble composé d'œuvres qui possèdent entre elles une unité et forment un tout cohérent<sup>1</sup> »,

---

• 1 – Selon le dictionnaire informatisé de la langue française [TLFi] du CNRS.

définition qui correspond également parfaitement à la notion de série dans le domaine audiovisuel. Dans sa terminologie comme dans ses moules formels, la musique peut revêtir une forme sérielle et semble donc pouvoir idéalement accompagner une narration elle-même « en série ».



À l'exception de quelques grandes sagas destinées au cinéma (*Star Wars*, *Harry Potter*), seule la télévision – et, dans une certaine mesure, internet et les jeux vidéos – peut offrir une plage de temps suffisamment longue pour développer une histoire sur des dizaines, voire des centaines d'heures. La question de la musique de télévision rejoint dans une large mesure les études portant sur la musique de film qui, elles, constituent un champ de recherche déjà très important depuis les pionniers (Kurt London<sup>2</sup>) jusqu'à Annette Davison<sup>3</sup>, en passant par Claudia Gorbman<sup>4</sup> ou Michel Chion<sup>5</sup>.

Si la recherche sur la musique de film en France est timide, les travaux français sur la musique de télévision sont, disons-le, quasiment *underground*. On ne trouve guère que Michel Chion à évoquer le sujet dans son ouvrage sur l'audiovision : il consacre quelques pages à la différenciation entre cinéma et télévision, arguant que cette dernière fonctionne selon le principe d'une « radio illustrée<sup>6</sup> » :

« Dire de la télévision – sans intention péjorative, d'ailleurs – qu'elle est une radio illustrée, comme nous l'avons formulé dans *La Toile trouée*, c'est rappeler que le son, principalement le son de la parole, y est toujours à sa place, n'ayant pas besoin de l'image pour se localiser. »

Précisons tout de même que Michel Chion écrit cela à un moment où l'expérience télévisuelle reste encore techniquement limitée. Depuis, les écrans sont plats et se sont considérablement agrandis; le son 5.1 a investi le domicile familial, haussant la qualité de restitution sonore et autorisant la spatialisation.

L'analyse de la musique des séries télévisées, comme les musiques populaires en général, pose le problème du caractère unique de l'œuvre, qui est l'un des postulats de la musicologie : le but de l'analyse musicale traditionnelle est souvent de montrer la valeur d'une œuvre en montrant son unité et sa cohérence formelle en s'appuyant sur les différents paramètres du langage musical (principalement

- 2 – LONDON K., *Film music, A Summary of the Characteristic Features of its History* [1936], réédité par Amo Press, New York, 1970.
- 3 – DAVISON A., *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 5.
- 4 – GORBMAN C., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres, BFI Publishing/Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- 5 – CHION M., *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.
- 6 – CHION M., *L'Audiovision*, Paris, Nathan Cinéma, 1990, p. 133.

la thématique, l'harmonie, le rythme et le timbre). Une telle attitude, dans le domaine de la musique de télévision, semble vouée à l'échec : à quelques exceptions près – à partir, précisément de musiques de séries télévisées telles *Miami Vice* ou *Twin Peaks* dans les années 1980-1990 –, la musique télévisuelle ne se distingue pas par la singularité de ses propositions. Cela ne doit toutefois pas être considéré comme un signe de faiblesse, mais au contraire constitue le signe de sa vitalité : compositeurs, *showrunners*, réalisateurs producteurs, distributeurs (chaînes télévisées), travaillent avec des codes musicaux qui sont nécessairement familiers à l'auditeur. Comme l'écrit Rodman,

« La force d'une partition destinée la télévision réside dans son habileté à réunir, à amplifier, ou à élargir le message que les autres composants de l'expérience audiovisuelle (images, effets sonores, dialogue, etc.) essaient de transmettre sur le petit écran. Pour mener à bien cette tâche, elle doit s'exprimer dans un langage musical compris par – et accessible aux – récepteurs de ce message : les spectateurs<sup>7</sup>. »

Ce rôle crucial de la réception a été à l'origine de l'intérêt de la communauté musicologique pour la musique de télévision, qui commence avec l'ouvrage pionnier de Philipp Tagg, *Kojak: Fifty Seconds of Television Music*<sup>8</sup>. Le livre démontre la manière dont la musique peut enrichir et influencer le sens de l'œuvre télévisuelle. Son article de 1989, *An Anthropology of Stereotypes in TV Music*<sup>9</sup>, prolonge son exploration des morphologies des thèmes musicaux. Au même moment, David Huron publie un court article *Music in Advertising: An Analytic Paradigm*<sup>10</sup>, qui s'intéresse au rôle de la musique dans la publicité. Ces recherches s'inscrivent dans une perspective cognitiviste : les auteurs essaient de catégoriser les différents types de messages proposés par la télévision et la manière dont ils sont reçus par les spectateurs. Leurs études rejoignent alors une nouvelle voie de recherche musicologique appelée la « nouvelle musicologie » dont les organes principaux seront les journaux *Popular Music* et *Popular Music and Society*.

Pendant cette même décennie, la télévision comme média culturel entre dans une phase de légitimation avec l'ouvrage *Television Culture*<sup>11</sup> de John Fiske. Les

• 7 – « *The strength of a television score lies in its ability to convey, enhance, or expand the message that the other sensory channels (visual images, sound effects, dialogue, etc.) attempt to portray on the small screen. For music to accomplish this feat, it must express a musical language that is understood by and accessible to the recipients of that text – the viewers* » (RODMAN R., *op. cit.*, p. 15).

• 8 – TAGG P., *Kojak: Fifty Seconds of Television Music – Towards an Analysis of Affect in Popular Music* [1989], seconde édition, New York, Mass Media Scholars' Press, 2000.

• 9 – TAGG P., « An Anthropology of Stereotypes in TV Music », *Swedish Musicological Journal*, 1989, p. 19-42.

• 10 – HURON D., « Music in Advertising: An Analytic Paradigm », *Musical Quarterly*, 73 (4), 1989.

• 11 – FISKE J., *Television Culture/Popular Pleasure and Politics*, Londres, Methuen & Co., 1987.

années 1990 voient l'émergence d'une littérature analytique sur la musique de télévision. Le premier article, « Television Theme Songs: A Content Analysis<sup>12</sup> », de Jeffrey Hicks, porte sur l'impact des génériques des programmes télévisés – le « message » qu'ils délivrent plutôt que leurs caractéristiques spécifiquement musicales – sur les auditeurs. Dans le sillage de Huron, Nicholas Cook écrit « Music and Meaning in the Commercials<sup>13</sup> » qui sera suivi, trois ans plus tard, par Ron Rodman, « And now an Ideology from our Sponsor: Musical Style and Semiosis in American Television Commercials<sup>14</sup> ». S'appuyant sur le modèle de la communication de Jakobson, le même Rodman publie en 2010 un ouvrage fondateur, mêlant sémiotique et analyse musicale : *Tuning In: American Narrative Television Music*<sup>15</sup>. Il introduit également la dissociation entre trois espaces différenciés d'utilisation de la musique à la télévision, qui ont successivement intéressé les chercheurs<sup>16</sup> : l'espace diégétique, lorsque le programme met la musique elle-même en scène : émissions de variétés, spectacles, clips. L'espace extradiégétique<sup>17</sup> concerne l'habillage sonore des programmes de la télévision (*jingles*) – le générique d'une série télévisée, en tant que signal de début ou de fin du programme, appartient en partie à cet espace. Enfin, l'espace intradiégétique télévisuel regroupe toutes les musiques des programmes télévisés proprement dit (téléfilms, séries). *Tuning In* explore la manière dont les images et les sons (en particulier la musique) se combinent pour former des messages signifiants en direction de l'audience télévisuelle; sont étudiés successivement les topiques des programmes de publicité, de science-fiction, de western, de policiers. La dernière partie de l'ouvrage constitue une démonstration convaincante du caractère à la fois moderne et post-moderne de la musique télévisuelle : moderne « dans son aspiration à être originale en s'appuyant sur ce qui a déjà été fait et en le revisitant d'une façon différente et neuve », post-moderne dans « ses emprunts à tous les médias possibles et dans sa capacité d'auto-réflexion, que ce soit dans les spectacles télévisuels mettant la télévision en scène ou dans les parodies d'elle-même<sup>18</sup> ».

• 12 – HICKS J., « Television Theme Songs: A Content Analysis », *Popular Music and Society*, 16 (1), 1992, p. 13-20, 1992.

• 13 – COOK N., « Music and Meaning in the Commercials », *Popular Music*, 1994, vol. 13, n° 1.

• 14 – RODMAN R., « And now an Ideology from our sponsor: musical style and Semiosis in American Television Commercials », *College Music Symposium*, 37, 1997.

• 15 – RODMAN R., *Tuning In: American Narrative Television Music*, New York, Oxford University Press, 2010.

• 16 – *Ibid.*, p. 21.

• 17 – *Ibid.*, p. 53.

• 18 – « *Music in these programs* [l'auteur cite *Miami Vice*, *Frasier*, *Northern Exposure*, *The X-Files* et *Twin Peaks*] is modernist in its striving to be original, to build on what has come before it but in a new, fresh and different way. At the same time, television is, as it has always been, postmodern in its borrowings from every other media possible and in its reflexivity, whether in television shows about television or in parodies of itself » (*ibid.*, p. 288).

Autre ouvrage ambitieux, *One Night on Tv is Worth Weeks at the Paramount*<sup>19</sup> de Murray Forman étudie la manière dont la télévision et la chanson populaire se sont mutuellement renforcées pendant les années 1940 et 1950, une union qui culmine avec les débuts d'Elvis Presley à la télévision en 1956. On louera enfin particulièrement le recueil de textes *Music in Television*<sup>20</sup> édité par James Deaville en 2011 qui propose de nombreuses pistes de recherche dans le domaine.

Consacrant l'étude la musique à la télévision comme un objet digne de recherches universitaires, les années 2000 laissent percevoir un intérêt pour la musique des séries télévisées, dont la popularité et la qualité n'ont cessé de progresser depuis *Hill Street Blues* (1981) et *Twin Peaks* (1990). On citera les articles suivants : « Ally McBeal: Post-modern Soundtrack<sup>21</sup> », « Trope and Irony in *The Simpsons*' Overture<sup>22</sup> », « Aesthetic Value, Ethos and Phil Collins: the Power of Music in *South Park*<sup>23</sup> », et on saluera les premiers ouvrages entièrement dédiés à l'étude de la musique : *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*<sup>24</sup> et *Music, Sound, and Silence in Buffy, the Vampire Slayer*<sup>25</sup>.

La contemporanéité de tous ces ouvrages et articles montrent combien ce champ de recherche est actif et neuf, combinant des approches sémiotique, sociologique et musicologique. L'idée d'organiser un colloque sur la musique dans les séries télévisuelles<sup>26</sup>, à l'origine du présent ouvrage, a été motivée par l'importance que les séries revêtent aux côtés du cinéma. Si ce phénomène était déjà perceptible dans des séries des années 1960-1970 comme *Twilight Zone* (Rod Serling, 1959), *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966), *Docteur Who* (Sydney Newman et Donald Wilson, 1963), *Belphégor* (Claude Barma, 1965) ou *La Poupée sanglante* (Robert Scipion, 1976), il s'est accentué depuis les années 1990. Une des raisons à cela réside dans la diffusion permise par internet. Ce qui est remarquable, c'est la qualité artistique et les exigences esthétiques de plus en plus marquées sur le plan de la

• 19 – FORMAN M., *One Night on Tv is worth Weeks at the Paramount*, Durham, Duke University Press, 2012.

• 20 – *Music in Television*, DEAVILLE James (dir.), New York/Londres, Routledge, 2011.

• 21 – BROWN J., « Ally McBeal: Post-modern Soundtrack », *Journal of the Royal Musical Association*, 126 (2), 2001.

• 22 – KUNOWSKI M. « Trope and Irony in *The Simpsons*' Overture », *Popular Music and Society*, 31 (5), 2008.

• 23 – BROMAN P., « Aesthetic Value, Ethos and Phil Collins: the Power of music in *South Park* », *South Park and Philosophy: You know, I learned Something Today*, Malden (MA), Blackwell, 2007.

• 24 – GOLDMARK D. I., *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*, Berkeley, University of California Press, 2005.

• 25 – *Music, Sound, and Silence in Buffy, the Vampire Slayer*, ATTINELLO Paul, HALFYARD Janet K. et KNIGHTS Vanessa (dir.), Aldershot, Ashgate, 2010.

• 26 – Ce colloque s'est tenu à l'université de Nantes les 30 et 31 mai 2013. Il était organisé par Séverine Abhervé, Cécile Carayol, Philippe Le Guern et Jérôme Rossi.

réalisation – de la conception du générique<sup>27</sup> à l'intérieur même des épisodes – dans de nombreuses séries comme *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), *Homeland* (Howard Gordon, 2011), *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007), *Dexter* (James Manos Jr., 2007-2013), *True Blood* (Alan Ball, 2008), *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010), *Battlestar Galactica* (Ronald D. Moore, 2004-2009), *Game of Thrones* (David Benioof, 2011), *True Detective* (Nic Pizzolatto, 2014) ou *Les Revenants* (Fabrice Gobert, 2012), pour ne citer que quelques grands titres parmi les plus récents. Mais cette qualité concerne également la musique et le travail singulier et très précis des compositeurs qui méritent que l'on consacre un ouvrage à ces « B.O.S », soit « Bandes originales de séries ».



La musique des séries peut être reliée à plusieurs grands principes – celui de la récurrence (un même thème varié, tronqué, métamorphosé sur le temps long des différentes saisons) –, celui de l'expérimentation, de la liberté créatrice – car malgré la contrainte économique, une série est paradoxalement souvent le lieu d'une inspiration débridée – et celui de l'idée, souvent assumée et intégrée par les compositeurs, de séduction (accessibilité et fidélisation).

L'ambition de ce livre est d'esquisser quelques pistes de réflexion autour de ces directions : existe-t-il un geste compositionnel spécifique à la musique de série? Un compositeur ayant l'habitude d'écrire de la musique pour le cinéma s'inscrit-il en continuité ou en rupture en passant dans le domaine de la série? Et, finalement, peut-on considérer la série comme une sorte de laboratoire créatif qui conduirait à l'hybridation d'une forme d'écriture ou d'un genre de musique? C'est autour de ces trois questions centrales que les articles ont été pensés et rédigés, déterminant les trois parties de ce recueil :

I – Spécificités d'une musique de série : singularités esthétiques et mémoire spectatorielle.

II – Série vs. Cinéma : correspondances, distanciation et réinventions des codes.

III – La musique de séries : vers une hybridation des genres.

La fidélisation du spectateur passe d'abord par la force des génériques qui sont amenés à être entendus à chaque diffusion des épisodes au fil des saisons ; la musique est d'autant plus importante dans ce contexte qu'un générique, par sa récurrence, imprègne le téléspectateur et le fidélise. Il lui rappelle son rendez-vous

• 27 – Souvent les génériques des séries HBO ont une identité forte et sont particulièrement travaillés. Selon Marjolaine Boutet, c'est l'influence HBO qui a « proposé au public des fictions d'excellente facture tant sur le plan formel (en se rapprochant de la qualité des films de cinéma) que sur le plan du contenu (avec un discours politiquement incorrect et une critique profonde de la société américaine passée et présente) » (BOUTET M., « Histoire des séries télévisées », in SEPULCHRE S. [dir.], *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, éditions De Boeck université, 2011, p. 39).

hebdomadaire. C'est sans doute dans le générique que la musique apparaît la plus redondante, la plus figée – en préambule à l'action où elle sera amenée à évoluer – : c'est peut-être l'endroit où l'auditeur est le plus conscient d'une présence musicale. Cela est d'autant plus vrai que, dans un générique, la musique n'est pas encore – inversement à l'intérieur de l'épisode – parasitée par l'action, les dialogues et les bruitages. Agissant comme une sorte de logo sonore, elle permet l'identification d'une série. Tout le monde se souvient de quatre notes de guitare électrique du générique de Marius Constant pour *Twilight Zone*, des six notes sifflées en écho par un synthétiseur de celui de *X-Files* (Mark Snow), de la mélodie au caractère onirique et ironique de Danny Elfman pour *Desperate Housewives*, ou encore des quelques notes électro-cristallines de celui de *Grey's Anatomy*... Il n'en demeure pas moins que la musique des épisodes est également importante lorsqu'elle se démarque en affirmant sa singularité par une sonorité, une couleur bien particulière pour toucher le spectateur, il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'une musique de série soit très complexe ou très dense. Nous pensons par exemple au bref motif strident chromatique sur un battement rythmique rapide et discret de la série *Les Revenants*, qui traverse les épisodes de manière récurrente, soulignant l'atmosphère à la fois pesante et éthérée des séquences où les revenants se retrouvent face à leurs proches ; le motif saisit le téléspectateur et le plonge dans un malaise certain.

Composer la musique d'une série est une sorte de défi car elle doit se renouveler sur l'ensemble des épisodes tout en tissant en même temps une cohérence forte. C'est peut-être ce qui est attirant pour un musicien de série, car c'est un exercice de style difficile et exigeant. Au sujet de sa musique pour *True Blood*, Nathan Barr explique que c'est « plus excitant pour un compositeur de créer des thèmes pour les personnages (etc.) sur un temps long, car contrairement à un film, il faut trouver des idées neuves chaque semaine<sup>28</sup>. » La *narrative cueing*<sup>29</sup> est paradoxalement encore plus accentuée dans une série – de par l'évolution de personnages sur une longue période couvrant souvent plusieurs saisons – mais il est fréquent qu'elle soit altérée, variée ou modifiée et qu'elle doive s'adapter à la temporalité singulière de l'intrigue. Selon Kathryn Kalinak au sujet de *Twin Peaks* (David Lynch, Angelo Badalamenti, 1990) :

« Il y a de la musique partout dans *Twin Peaks*, et elle est constamment réutilisée. Comme un film classique, *Twin Peaks* compte sur le recyclage

• 28 – <http://www.nathanbarr.com>, consulté pour la dernière fois le 25 juin 2014.

• 29 – Dans un souci d'unité absolue, il s'agit de créer une continuité narrative musicale qui accompagne le récit du film, en élaborant par exemple des *leitmotifs* et en tissant une parenté entre les différents thèmes principaux et secondaires. La *Narrative cueing* a été une pratique très répandue dans le cinéma classique hollywoodien où la musique intervenait dans de nombreuses scènes, sur un temps long du film. Voir GORBMAN C., *Unheard Melodies: narrative film music, British, Film Institute*, Londres/Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1987, p. 89.

d'un nombre limité de thèmes distincts, ou *leitmotive*, mais, contrairement au film classique, qui utilise des thèmes pour créer une identification entre le spectateur et des personnages, ou pour signifier des idées abstraites, *Twin Peak* utilise ses *leitmotifs* pour briser les codes conventionnels d'identification en créant des attentes qui sont finalement déçues. La partition réalise cela en exploitant des thèmes très prégnants d'abord attachés à des références spécifiques (Audrey, l'amour, Laura) puis en détruisant leur fonction identificatoire en les déliant systématiquement de leurs référents<sup>30</sup>. »

Cette idée selon laquelle le thème de Laura par exemple – d'abord associé clairement à un personnage bien défini – deviendrait, par une sorte de glissement narratif, celui des ambiances nocturnes de *Twin Peaks*, évoque cette notion de thèmes-pivots dont parle Christian Goubault au sujet des *leitmotifs* aux significations multiples dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy<sup>31</sup>. Si ce procédé possède toute sa pertinence dans cette série – dans le sens où tout n'y est qu'illusion, apparence, et que la frontière entre réalité et imaginaire est constamment estompée – il pourrait convenir à définir une des particularités essentielles d'une musique de série en général.

La première partie de cet ouvrage est consacrée aux spécificités d'une musique de série, aussi bien du point de vue de sa fonction esthétique que de son incidence sur la mémoire spectatorielle. Il s'agit notamment de se demander en quoi la sonorité singulière de la musique d'une série parvient à trouver une existence autonome en devenant un tube (*X-Files*, Mark Snow) ; de montrer que l'omniprésence de la voix d'une chanteuse – aussi bien interprète, auteur et compositeur – faisant partie intégrante de la diégèse sur l'ensemble des épisodes, agit sur la réception du téléspectateur (Vonda Shepard dans *Ally Mc Beal*) ; d'observer que les échanges et les étroites correspondances entre musiques diégétiques et extra-diégétiques ou musiques originales et préexistantes, contribuent à donner une logique narrative aux différentes saisons d'une série (*Lost*, Michael Giacchino) ; ou

• 30 – « *Twin Peaks is filled with music, much of it recurrent. Like the classical film, Twin Peaks recycles a limited number of distinctive themes, or leit-motifs, but unlike the classical film, which uses these themes to foster identification between the spectator and specific characters places, or even abstract ideas, Twin Peaks uses its leit-motifs to break conventional identificatory affect by setting up expectation which it then confounds. The score does this by exploiting highly recognizable musical cues which initially delineate specific references (Audrey, Love, Laura), then breaking this identificatory function but severing these one-to-one correspondences once they are established* » (KALINAK K., « Disturbing the Guestswiththis Racket: Music and *TwinPeaks* », in ERICA SHEEN et ANNETTE DAVISON [dir.], *The cinema of David Lynch, American dreams and nightmare visions*, édition de David Lavery, Wain State University Press, 2004, p. 87).

• 31 – GOUBAULT C., *Claude Debussy*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 116. Il affirme par exemple « qu'une des variantes du motif de Golaud s'identifie avec le motif de l'anneau que Mélisande laisse tomber dans l'eau ».

encore de constater la nouveauté d'une forme audiovisuelle qui appelle l'écoute tout autant que le regard (*Treme*).

La deuxième partie du volume concentre sa réflexion autour des liens qui peuvent exister entre musique de cinéma et musique de série. Si l'on pourrait penser en tout premier lieu aux adaptations de séries en films comme *Star Trek* ou inversement, *Psycho – Bates Motel* (Anthony Cipriano, 2013), il n'y a, quand on y songe plus profondément, nul besoin d'un croisement série-cinéma pour traiter la problématique de plusieurs compositeurs se partageant la création musicale. Une saga comme *Harry Potter* (de John Williams à Alexandre Desplat) y répond très bien.

Ce qui a plus naturellement retenu l'attention ici, c'est plutôt d'observer ce qu'un musicien de cinéma conserve ou change, dans son écriture ou sa manière d'appréhender le rapport à l'image, lorsqu'il est amené à composer la bande originale d'une série; les différentes études de cas – Bernard Herrmann et *Twilight Zone*, l'analyse comparative entre *Belphégor* et *Pierrot le fou* d'Antoine Duhamel, Trevor Morris et *The Tudors* ou encore Nathan Barr et *True Blood* – permettent de distinguer plusieurs postures : continuité, distanciation, recherche d'une position intermédiaire entre cinéma et série, réinvention de son propre style musical, ou encore singularisation, transformation et modernisation des codes musicaux initiés par les compositeurs pour un genre défini du cinéma.

La troisième partie s'interroge enfin sur le potentiel d'une musique de série à s'orienter vers une hybridation des genres. *Twin Peaks* est sans doute une des séries les plus marquantes de ce point de vue. Située entre *soap opera*, fantastique, absurde, intrigue policière et romance, elle appelle presque naturellement une musique qui conjugue plusieurs types de langages respectivement associés à des genres bien définis tout en se réinventant totalement. La partition d'Angelo Badalamenti ne cesse de surprendre : une musique jazz – presque humoristique – résonne là où l'on s'attendrait à entendre une musique de suspense (*Dance of the Dream Man*), une forme de jazz hypnotique ponctuée de longs râles de cuivres à la fois langoureux, graves et stridents, souligne la sensualité d'Audrey (*Audrey's Dance*), ou encore une mélodie pop, mélancolique – presque naïve – retentit sur le portrait de la défunte Laura, là où un autre compositeur aurait écrit un adagio élégiaque.

Ce sont de ces surprises dont il sera question dans cette dernière partie. Que ce soit dans le fait de faire appel à un artiste au style décalé pour répondre à l'avant-gardisme d'une série (Serge Gainsbourg pour *Marie-Mathématiques*), d'estomper la frontière entre les genres en créant une temporalité proprement *sérielle* (*Pigalle La Nuit*), ou encore en renouvelant, en déplaçant, en inversant, ou en croisant les codes existants pour redéfinir les genres (*Buffy The Vampire Slayer*, *Battelstar Galactica*, *Six Feet Under*, *Dexter*, *The Walking Dead* et *Les Revenants*).