



**HAL**  
open science

## “ Attention, l’épisode commence ! ” Quand la série télévisée se raconte (aussi) par son générique

Benjamin Campion

### ► To cite this version:

Benjamin Campion. “ Attention, l’épisode commence ! ” Quand la série télévisée se raconte (aussi) par son générique. *Revue CIRCAV (Centre interdisciplinaire de recherche sur la communication audio-visuelle)*, 2019, *L’art des génériques [Télévision]*, 28, pp.123-142. hal-03449167

**HAL Id: hal-03449167**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03449167>**

Submitted on 19 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# « Attention, l'épisode commence ! »

## Quand la série télévisée se raconte (aussi) par son générique

*Benjamin Champion*

Drôle d'histoire que celle du générique de série télévisée. De l'annonce purement commerciale du sponsor soutenant financièrement le programme au court-métrage « arty » susceptible de se revoir en boucle sur une plateforme de vidéo en *streaming*, cet objet si particulier (et si propre au médium télévisuel, quand bien même il hérite d'une longue tradition cinématographique) a connu tellement d'évolutions en un demi-siècle qu'un ouvrage entier ne suffirait pas à toutes les recenser<sup>1</sup>. Entremetteur nous présentant les acteurs principaux à l'aide d'arrêts sur image, conteur nous immergeant dans l'univers fictionnel à l'aide d'une voix *over*, prestidigitateur déroutant nos attentes spectatoriennes par le biais d'une prouesse formelle en rupture avec la suite de l'épisode, il possède autant de visages et sait se montrer aussi insaisissable que Fantômas le Génie du crime en personne. Dans le cas présent, je me concentrerai cependant spécifiquement sur le générique de début d'épisode, dont l'une des multiples désignations anglaises – « opening title sequence » – indique clairement que son rôle consiste en premier lieu à afficher le titre de la série et à dérouler les crédits des principaux contributeurs de l'épisode en cours de diffusion<sup>2</sup>.

La série télévisée étant un art du temps, précisons également d'emblée que le générique sériel a toujours participé à « raconter » la fiction dont il ouvrait chaque épisode (ne serait-ce que par l'actualisation imposée par le renouvellement naturel de sa distribution au fil des ans et des saisons). Depuis le début des années 2000 et le renoncement des *networks* à investir dans de coûteux génériques – même dans le cas de séries à fort concept comme *24* (Fox, 2001-14) ou *Lost* (ABC, 2004-10) –, deux catégories opposées de génériques se sont

---

1. Se référer tout de même à l'essai d'Éric Vérat, qui constitue l'une des rares publications théoriques francophones dédiées à ce sujet pour la télévision : Vérat Éric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les moutons électriques, 2012. Côté cinéma, on pourra notamment consulter les ouvrages suivants : Moinereau Laurence, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, et Tylski Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2009.

2. Comme le relève fort à propos Éric Vérat, si la langue française fourmille de synonymes pour la plupart des termes de l'anglais courant, c'est tout l'inverse quand il s'agit d'évoquer le « générique » de programme audiovisuel. Que l'on parle de « main title », d'« opening title sequence », d'« opening credits » ou d'« intro », bien des expressions anglaises dont on ne possède pas d'équivalent français permettent en effet de nuancer et de peaufiner l'approche du générique de série télévisée (Vérat Éric, *ibid.*, p. 18-19).

imposées sur les écrans américains en reniant au passage une part de cet ancrage narratif historique : les pages de titre de quelques secondes (ou *bumps*), que l'on associe couramment aux *networks* visant par ce biais à optimiser le temps de narration dont ils disposent entre deux plages publicitaires, et les séquences extrêmement stylisées de 60 à 90 secondes, que l'on trouve plutôt sur les chaînes du câble basique ou *premium* (et, à leur suite, sur les plateformes de SVOD telles que Netflix, Amazon et Hulu). Tirailé entre, d'un côté, un impératif de condensation – voire d'oblitération – répondant à une logique ouvertement industrielle, et de l'autre un processus d'« artification » à visée (auto)légitimante, le générique télévisuel apparaît dès lors comme le révélateur ultime des différents chemins empruntés par la forme sérielle à l'ère qualifiée (quelque peu hâtivement) de « post-network<sup>3</sup> ».

C'est là qu'interviennent Netflix et les nouvelles pratiques de « consommation » des séries auxquelles donne accès son interface de lecture vidéo. Depuis 2017, la plateforme américaine de vidéo en *streaming* propose en effet, selon ses propres termes, d'« ignorer l'introduction » (c'est-à-dire le générique de début) de l'épisode que l'on est en train de regarder, de manière automatisée ou par le biais d'un bouton d'action apparaissant au moment opportun au-dessus de la barre de contrôle du lecteur vidéo. Doit-on déduire de l'assimilation résultante des épisodes d'une série aux séquences d'un « seul grand film<sup>4</sup> » que le générique sériel serait devenu un appendice totalement décorrélé de la matière narrative à laquelle il est censé être cousu ? Je m'attacherai ici à étayer la thèse inverse en relevant le dynamisme narratif dont est encore – et peut-être plus que jamais – capable le générique de série, tant par des effets de variation du même que de remodelage progressif élaboré en système ouvert. Je m'appuierai pour cela sur le générique de *Dexter* (Showtime, 2006-13), parodié par la série elle-même en tout début de saison 4 comme un moyen réflexif de briser la routine du spectateur tout en portant un regard critique sur la quête d'indépendance du générique à tendance artistique ; sur l'autre versant (celui du remodelage systématique), j'étudierai les génériques d'ouverture successifs de *Mr. Mercedes* (Audience, 2017-), lesquels réinventent à leur manière la fonction prédictive du générique sériel tels des oracles annonçant par petites touches les péripéties à venir. L'emploi du pluriel prendra alors tout son sens, tant le générique de *Mr. Mercedes* ne peut se réduire à une entité figée et invariable sans lien avec la diégèse de la fiction dont il est censé nous servir de porte d'entrée.

---

3. Lotz Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York, New York University Press, 2007, p. 7.

4. Lynch David cité par Delorme Stéphane et Tessé Jean-Philippe, « Mystery Man », *Cahiers du cinéma*, n° 739, décembre 2017, p. 14.

Ces deux (séries de) génériques ont en commun une durée au-dessus de la moyenne – 1 min 40 pour *Dexter*, 1 min 30 pour *Mr. Mercedes* –, de plus en plus marginale à l’heure où des plateformes de type Netflix s’efforcent de « répondre aux plaintes de [leur] public en proposant un dispositif qui rend plus agréable le visionnage en rafale<sup>5</sup> ». La possibilité d’être dispensé du générique de début d’épisode modifie en effet le rapport à ce dernier : il devient d’autant plus dispensable que des outils automatiques *incitent* à s’en passer, là où des supports de type VHS, DVD ou Blu-ray nécessitaient un geste *conscient* du spectateur lassé de voir toujours le « même » générique. Malgré des choix artistiques différents, nous verrons en outre que les génériques de *Dexter* et *Mr. Mercedes* partagent un goût du remodelage, voire de l’autocritique qui enrichit narrativement la fiction et à l’encontre duquel s’inscrit *de facto* un refus de diffusion synonyme de perte de sens. Par différence de choix artistique, j’entends le recours à un studio de création exogène côté *Dexter*, contre un tournage interne côté *Mr. Mercedes*. Si le second cas est le plus courant (car moins coûteux), le premier répond à une commande plus ou moins précise destinée à apporter un regard extérieur sur une œuvre en cours de conception. Cette option offre la possibilité aux auteurs de la série de dialectiser leur propre rôle de « gardiens du temps », entre un court-métrage fixe amené à se répéter durant un nombre non défini à l’avance de saisons, et une matière fictionnelle en perpétuelle quête de renouvellement. Nous interrogerons justement cette dialectique en prenant pour objet d’étude le début de la quatrième saison de *Dexter*, avant d’analyser le rapport particulier de *Mr. Mercedes* à un générique endogène ayant la particularité de se fondre évolutivement dans la diégèse de la série.

## ***Dexter*, ou la révélation d’un sens caché par l’autorelecture parodique**

Rétablissons dès à présent une vérité : les spectateurs de séries télévisées n’ont pas attendu l’arrivée de Netflix pour enchaîner les épisodes et, s’ils en ressentaient le besoin, en « ignorer l’introduction » afin d’évacuer toute sensation de répétition, tels des mélomanes se passant du refrain de leurs chansons quotidiennes une fois passée la première occurrence afin de se concentrer sur les couplets. Dès le début des années 1980, la commercialisation à grande échelle du magnétoscope aux États-Unis et en France permet à la fois d’archiver et de contrôler les images diffusées sur ses écrans. Ce sera d’autant plus le cas au cours des trois

---

5. Barthes Séverine, « Grandeur et décadence du générique de série télévisée », *Alerte spoilers !*, 7 avril 2017, consulté le 31 mars 2019 : <https://seriestv.hypotheses.org/324>.

décennies suivantes avec l'émergence du lecteur DVD (puis Blu-ray), de l'enregistreur numérique, de l'ordinateur personnel, des logiciels de *peer-to-peer*, de la télévision de rattrapage et d'autres nouvelles technologies offrant à l'utilisateur l'opportunité de s'affranchir d'un « flow<sup>6</sup> » télévisuel tirant jusque-là parti de l'absence d'alternative viable pour imposer son propre agenda.

Ce qu'attaque selon un angle assez inédit la fonctionnalité de « zapping » mise à disposition par Netflix (en attendant que d'autres plateformes de *streaming* la reprennent à leur compte), ce n'est donc pas tant le générique sériel lui-même que sa *redondance* ; cette idée que répétition est synonyme de ressassement, de rumination, de radotage, en fin de compte de perte de temps pour un spectateur réduit à l'état de pur « consommateur » avide de connaître le fin mot de l'histoire<sup>7</sup>. En attendant de voir ce mystère percé à jour, je me focaliserai dans la présente analyse sur la dynamique du générique sériel (formulation que d'aucuns seraient tentés d'assimiler à un oxymore) et, plus précisément, sur sa propension sans cesse renouvelée à raconter bien plus qu'une histoire : *des* histoires. À ce titre, mon premier cas d'étude pourra paraître hors de propos puisqu'il portera sur une série (*Dexter*) dont le générique n'a pas bougé d'un iota entre le premier et le quatre-vingt-seizième épisode – le finale diffusé près de sept ans plus tard –, si l'on excepte les crédits qui, par définition, ne sont jamais tout à fait les mêmes d'un épisode à l'autre et ce, quelle que soit la série concernée. Pourtant, nous constaterons que c'est bel et bien le visionnage *répété* de ce générique durant 1 min 40 qui donne tout son sens à la relecture parodique – et pourtant diégétique – qu'en fait l'épisode de reprise de la saison 4, *Living the Dream* (4.01<sup>8</sup>).

## 1) Émergence du générique exogène

L'immutabilité notoire du générique de *Dexter* est caractéristique du rapport hybride de la télévision de câble *premium* à l'art industriel que constitue la série télévisée depuis le positionnement de HBO sur le créneau de la série dite « de qualité » en 1997. Cette année-là,

---

6. Thompson Kristin, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 6.

7. Je ne m'étendrai pas ici sur les facteurs de suramplification du processus de stigmatisation de l'ennui spectral (la saturation du marché télévisuel américain, l'accélération des cycles de diffusion entraînée par le développement de plateformes de SVOD au catalogue bien plus extensible qu'une traditionnelle grille de programmes, etc.), mais il conviendrait sans doute de se demander pourquoi, partant du principe que répétition égale lassitude, l'on continue de savourer sempiternellement le même parfum de sorbet ou la même variété de café...

8. Par convention, tous les épisodes seront numérotés de la façon suivante : un premier nombre pour désigner le numéro de la saison, un point, puis un deuxième nombre pour désigner le numéro de l'épisode. Ainsi, « 4.01 » correspond au premier épisode de la saison 4.

la chaîne de Time Warner lance un huis clos carcéral pour le moins déstabilisant malgré un générique somme toute assez classique visuellement, puisque composé de plans prélevés d'épisodes déjà filmés : *Oz* (1997-2003)<sup>9</sup>. Deux ans plus tard, le générique des *Sopranos* (1999-2007) innove en dépeignant le trajet de son protagoniste mafieux de New York au New Jersey à l'aide de plans exclusifs au sens allégorique évident : désormais, c'est sur HBO que ça se passe. Il faut cependant attendre le franchissement du millénaire pour que se fasse jour une authentique révolution du générique sériel, par le biais de *Six Feet Under* (2001-05) et de sa désormais célèbre séquence introductive signée Digital Kitchen.

Car, comme le rappelle Éric Vémat,

c'est un fait assez récent que de voir des firmes extérieures [Prologue, Imaginary Forces, yU+co, Picture Mill, Digital Kitchen, PIC, TCG Studio] concevoir des morceaux d'une série initiée et produite par d'autres, et surtout associée à l'une des majors hollywoodiennes. Avant cela, la responsabilité d'un générique incombait souvent à un département du studio, voire à une partie de l'équipe créative de la série<sup>10</sup>.

Olivier Joyard ajoute que

la plupart des génériques qui inondent les écrans sont fabriqués non pas par les *showrunners* ou les réalisateurs des séries, mais par des studios de création indépendants dont l'essor a été fulgurant depuis quinze ans. [...] Ils inventent des petites histoires graphiques souvent pour la pub, mais aussi pour les séries<sup>11</sup>.

Parce qu'elles s'avèrent doublement coûteuses – en temps, et en argent –, ces créations façonnées comme des œuvres d'art appellent une exploitation maximale et, par voie de conséquence, une diffusion en l'état d'un bout à l'autre de la série. Bien sûr, il existe des contre-exemples notables à cette affirmation : citons le cas d'*American Horror Story* (FX, 2011-), anthologie horrifique dont le générique conçu par Prologue se remodèle à la fois visuellement et musicalement d'une saison à l'autre, bien que brochant sur un canevas

---

9. Notons tout de même la présence troublante de douze plans « signature » montrant le *showrunner* de la série, Tom Fontana (dont le visage reste hors-champ), se faire tatouer « Oz » sur l'épaule – deux lettres sur lesquelles vient se superposer la page de titre en fin de générique. Dès ses premières minutes, *Oz* apparaît donc comme un document mêlant ardemment fiction et réalité...

10. Vémat Éric, *op. cit.*, p. 103.

11. Joyard Olivier, *Les génériques de séries*, documentaire, Canal+, 2018.

commun identifiable dès les premières secondes. Mais de manière générale, plus le générique requiert d'efforts à produire, plus il a de chances de traverser l'ensemble de la série sans subir la moindre retouche.

Œuvre de Digital Kitchen, l'*opening title sequence* de *Dexter* s'inscrit d'ailleurs dans cette nouvelle tradition du générique exogène susceptible de constituer une entité autonome, sans chercher à se fondre dans un épisode en se contentant d'en extraire quelques plans emblématiques ou d'en annoncer les péripéties à venir. On y suit la routine matinale de Dexter Morgan, expert en médecine légale qui se prépare à affronter la moiteur d'une nouvelle journée floridienne en procédant à une batterie de gestes que l'on imagine – et qui se révèlent à force de visionnages répétés – aussi machinaux qu'inaltérables : on le voit en effet écraser un moustique qui a eu la mauvaise idée d'interrompre son sommeil, se raser à la main devant le miroir de sa salle de bain, se concocter un petit déjeuner copieux (steak massif, omelette badigeonnée de ketchup, tasse de café, jus d'orange pressée), se passer avec énergie du fil dentaire, nouer fermement ses lacets, enfiler un t-shirt blanc, fermer la porte de son appartement à clé et effectuer ses premiers pas en direction de son lieu de travail (Fig. 1 à 6).

Nul besoin ici de revenir sur le sens métaphorique (déjà maintes fois analysé<sup>12</sup>) de ce générique à la mise en scène volontiers carnassière et sanguinolente, si ce n'est en rappelant l'évidence : à savoir que le recours au très gros plan est un moyen incomparable de révéler le sens latent des images, surtout quand il est question d'un tueur en série dissimulant ses crimes récurrents sous une façade de gendre idéal. Ce qui m'intéresse plus spécifiquement, c'est le moment où cette belle mécanique *s'enraye* et laisse s'instaurer un dialogue plus fécond entre la série au long cours et la pièce rapportée, produite en amont, que constitue son générique livré « sur commande » par un studio spécialisé. D'exogène, celui-ci change alors de régime pour en venir à faire partie intégrante de la série considérée en tant qu'œuvre globale, selon un processus fusionnel en totale contradiction avec l'hypothèse (évoquée en introduction) d'une insignifiance du générique qui finirait par perdre toute singularité à force d'être vu et revu épisode après épisode, saison après saison.

## 2) Interférences et stimuli mémoriels

---

12. Lire, par exemple : Ulloa Alexander, « Dexter (2006) », *Art of the Title*, 27 septembre 2010, consulté le 17 juin 2018 : <http://www.artofthetitle.com/title/dexter>.

L'épisode *Living the Dream* (4.01) s'ouvre comme à l'accoutumée par le générique signé Digital Kitchen, entre le carton préalable « Showtime Presents » et le rappel des événements précédents (« Previously on Dexter ») qui complètent cet habillage traditionnel conviant le spectateur au mariage si souvent célébré de la *diffusion* et de la *sérialité* propres à la série télévisée. Plus de quatre minutes s'écoulent avant l'apparition du titre de l'épisode en lettres terreuses sur fond noir, suivie du début de ce que le lecteur vidéo de Netflix assimile au « commencement » effectif de l'épisode. Nous voilà prêts à suivre à la trace les nouvelles traques malades et obsessionnelles de Dexter Morgan.

Mais un premier stimulus mémoriel vient furtivement entraver cette prétendue course en avant : lorsqu'il prononce en voix *over* la phrase « C'est le grand soir<sup>13</sup> », accompagnée de vocalises enchanteresses et de notes de piano faussement élégiaques, Dexter nous renvoie instantanément aux tout premiers instants de la série, lorsque ce chasseur atypique (dont on ne connaissait encore ni le *modus operandi* ni les réelles intentions) posait le décor de Miami et nous faisait bien comprendre que « cela se reproduirait, encore et encore<sup>14</sup> » (*Dexter*, 1.01). Simplement précédé du carton « Showtime Presents » et d'une éphémère page de titre, ce préambule actait d'emblée le principe de sérialité qu'ont en commun deux partenaires faits pour s'entendre : le tueur en série et la série télévisée. Trente-six épisodes plus tard, force est de constater que Dexter n'est toujours pas repu de « justice » et continue de suivre assidûment le code que lui a enseigné son père.

En montage alterné, nous assistons ensuite à la fois à un trajet nocturne effectué par Dexter au volant de son 4x4 et à un meurtre commis dans une baignoire par le Trinity Killer, dont nous découvrirons bientôt qu'il s'agit de la nouvelle Némésis du personnage-titre (selon ce découpage semi-feuilletonnant qui consiste à opposer au héros de la série un nouvel antagoniste au début de chaque saison). Le langage corporel déterminé de Dexter et l'harmonisation progressive de l'accompagnement musical nous amènent à penser que les deux scènes sont liées, et qu'elles ne vont pas tarder à se rejoindre. Mais une nouvelle interférence vocale déjoue nos attentes spectatoriennes nées plus ou moins consciemment du dispositif formel établi par les plans d'ouverture post-générique : du même timbre guttural de sombre justicier, Dexter se réjouit que soit venu le grand jour, celui où « je vais enfin pouvoir... » (il marque une pause, puis choisit un verbe pouvant sembler saugrenu dans un

---

13. « Tonight's the night. »

14. « And it's going to happen again, and again. »

contexte d'aussi vraisemblable prédation animale :) « ... dormir<sup>15</sup> ». Ce contrepied comique vient habilement nous remémorer que Dexter a changé de statut au cours de la saison précédente : il s'est marié à Rita Bennett et est devenu père d'un petit garçon prénommé Harrison (en hommage à son père), en plus des deux enfants de Rita qu'ils élèvent ensemble. Écho au pilote de la série, mais aussi à ses derniers rebondissements : voilà l'unité de la série rétablie en quelques rappels intradiégétiques jouant opportunément de l'effet de répétition pour mieux nous rassembler (en tant que spectateurs liés par la fiction) en même temps qu'ils nous prennent au dépourvu.

Un effet parachevé par les quelques plans suivants qui servent de transition au meurtre perpétré par le Trinity Killer et annoncent le début d'une nouvelle journée hyperactive pour Dexter Morgan. Enfin, hyperactive, pas tout à fait : telle la première page d'une relecture manifeste du générique de la série, un gros plan de moustique s'apprêtant à planter sa trompe dans le bras du protagoniste endormi nous donne à penser qu'il sera une nouvelle fois écrasé avant d'avoir eu le temps de se sustenter. Mais contre toute attente, l'insecte parvient à s'envoler avant d'avoir subi le châtement suprême (Fig. 7). Au diapason, la musique d'ordinaire si fluide et dynamique qui accompagne le générique de la série se grippe à son tour et enchaîne les fausses notes, comme si un orchestre débutant s'était mis en tête de la réinterpréter sans partition. Et la mécanique mimétique de continuer à s'enrayer au gré de plusieurs « détournements » de plans emblématiques extraits de la fameuse routine matinale de Dexter : le t-shirt blanc qu'il enfle s'avère taché d'urine de son nourrisson, les lacets en cuir de ses chaussures de ville cèdent sous la pression qu'il a pris l'habitude de leur exercer, le regard qu'il lance à son miroir n'affiche plus un visage propre, mais mal rasé et exténué (Fig. 8 à 10)... Bref, pas facile de tenir le rythme quand son bambin refuse de faire ses nuits, même quand on a axé toute sa vie d'adulte sur le contrôle des événements.

### 3) « Salir » l'original pour mieux le percevoir

À ce stade, il convient de noter qu'un spectateur n'ayant pas (ou peu) vu le générique de *Dexter* serait tout à fait à même de percevoir le sens premier de cette scène de réveil pénible, tout comme il serait à même de la lier aux affres de la parentalité dont le protagoniste fait pour la première fois véritablement l'expérience. Mais il n'empêche que c'est le visionnage *répété* de cette séquence qui en révèle toute l'autoréflexivité et la dialectique

---

15. « Tonight's the night I finally... sleep. »

qu'elle parvient à instaurer avec la forme artistique à part entière que constitue le générique de série télévisée. Car si le générique permet de « raconter une histoire en 45 ou 90 secondes<sup>16</sup> », selon les propos du directeur artistique d'Imaginary Forces Alan Williams, cette histoire en vase clos gagne assurément à s'inscrire dans un ensemble plus vaste prompt à la transcender, surtout si ce changement de perspective permet dans le même temps de renverser la barrière qui sépare plus ou moins rigide le préambule (carton du diffuseur, générique, rappel des événements précédents) du corps de l'épisode.

Il n'est toutefois nullement question en l'occurrence de dupliquer à la focale près le style de son propre générique, dans l'objectif (forcément vain) de se montrer à la hauteur de l'équipe technique qui en a réalisé le prototype en disposant d'un budget et de délais bien plus confortables. Outre les discordances déjà relevées, la partie culinaire, parsemée de gros plans extrêmement composés, a ainsi été entièrement laissée de côté, et seuls les plans les plus aisément reproductibles ont eu droit à une reprise parodique. Par ses tonalités moins vives et son montage moins enlevé, ce générique revisité ne fait en réalité que réaffirmer le soin apporté à la confection de l'original : sachant que celui-ci sera exploité d'un bout à l'autre de la série, il serait en effet tout à fait contre-productif de prétendre être en mesure de le calquer à l'envi...

Ce qui n'empêche pas au passage la scène que je viens d'étudier d'en égratigner le perfectionnisme assumé, tout comme elle égratigne le perfectionnisme d'un protagoniste dont on pourrait se mettre à douter, après trois saisons passées à enchaîner les meurtres de sang-froid sans être démasqué, de l'absence de faille donc d'humanité. En intriquant le fond et la forme, cette relecture parodique ne se contente par conséquent pas de se prêter au jeu ponctuel et éphémère de l'exercice de style ; elle révèle une face cachée d'un générique dont on croyait avoir tout vu, tout entendu, au fil des épisodes et des saisons enchaînés. En d'autres termes, elle fendille le vernis de l'immuable pour en révéler une matière organique plus trouble, dont on ne soupçonnait même pas l'existence. Dévoiler le vrai visage de Dexter (le personnage), ne sera-ce pas justement l'ultime but de la quête de *Dexter* (la série) ? À croire que la réponse se trouvait là, sous nos yeux, dans ce générique que nous avons déjà vu tant de fois que nous pensions en avoir définitivement fait le tour.

---

16. Williams Alan cité par Joyard Olivier, *op. cit.*

## ***Mr. Mercedes*, une série en communication avec son générique évolutif**

Nous avons commencé à constater à travers l'exemple de *Dexter* que la redondance du générique de série télévisée pouvait à tout moment se voir remise en question. Les plus impatients me rétorqueront cependant qu'il n'était nullement nécessaire de voir *toutes* les occurrences du générique de la série pour faire dialoguer celui-ci avec sa relecture insérée en début de saison 4 – et ils n'auront pas tort. Afin de compléter cette analyse, portons à présent notre regard sur les variations intragénériques auxquelles peuvent également se prêter les séries télévisées, en prenant pour cas d'étude le générique atypique (et pourtant symptomatique) de *Mr. Mercedes*, série d'investigation créée par David E. Kelley d'après une trilogie de romans noirs de Stephen King centrés sur le personnage de l'inspecteur Bill Hodges.

### **1) Remaniements saisonniers, variations interépisodes**

L'histoire du générique sériel est parsemée d'expérimentations et d'innovations qui ont notamment visé à varier ses effets et à mobiliser l'attention du spectateur en dépit du caractère répétitif – voire mercantile – de l'exercice. D'une saison à l'autre, il est des génériques qui se réinventent totalement (pour gagner du temps, prendre en compte le remplacement d'un acteur de premier plan, signifier une réorientation thématique de la série, etc.) ; plus subtilement, d'autres se reconfigurent partiellement tout en restant articulés à une matrice aux airs sous-jacents de déjà vu, à l'instar du générique d'*American Horror Story* déjà évoqué ou de celui de *The Wire* (HBO, 2002-08), préfiguration visuelle des événements à venir dont la chanson d'accompagnement (*Way Down in the Hole*) change d'interprète à chaque saison.

Mais le contenu du générique peut également varier d'un épisode à l'autre en cours de saison, ce qui bouscule un peu plus les habitudes du spectateur se croyant résolument « à la page ». En soi, j'ai déjà signalé que l'écoulement des crédits ne racontait jamais tout à fait la même histoire : une série mythologique comme *The X-Files* (Fox, 1993-), par exemple, s'est souvent fait un devoir de reporter les crédits de ses acteurs secondaires les plus connus dans son générique de fin afin de ne pas gâcher l'effet de surprise produit par leur retour

inattendu<sup>17</sup>. Le remodelage peut aussi s'étendre aux couches sonore et filmique : d'une part, chaque occurrence du thème musical de *Weeds* (Showtime, 2005-12) est interprétée par un artiste différent durant les saisons 2, 3 et 8<sup>18</sup> ; de l'autre, trois entrées en scène distinctes de Rob Petrie se déclinent aléatoirement en générique d'ouverture du *Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-66), à compter de la deuxième saison : une où il embrasse sa femme et bute sur une ottomane au moment de saluer ses invités, une où il évite l'ottomane d'un entrechat plein de dextérité, et une, plus rare, où il évite l'ottomane, mais se prend les pieds dans un pli du tapis<sup>19</sup>. Autant de « remontages » qui attestent une volonté manifeste de déjouer les attentes du spectateur en tirant un parti optimal de la récurrence et de la répétition induites par la forme sérielle.

## 2) Un générique qui se fond dans la diégèse

On pourrait toutefois considérer – à juste titre – que de tels artifices ne sont pas directement liés au récit de l'épisode associé : que Rob Petrie bute sur l'ottomane ou l'évite avec grâce ne nous renseigne en effet nullement sur ce qui va nous être raconté par la suite. C'est précisément là que se démarque la saison inaugurale de *Mr. Mercedes* : dans sa volonté subtile de créer un lien fusionnel entre le générique de chacun de ses épisodes (hormis le premier et le dernier, qui n'en contiennent pas) et la chasse au « tueur à la Mercedes » dans laquelle se lance presque malgré lui Bill Hodges, policier usé que cette affaire résurgente va sortir de sa retraite noyée dans l'alcool.

Tout comme celui de *Dexter*, le générique de *Mr. Mercedes* retrace la routine matinale de son protagoniste, du lever du lit (ici, un fauteuil installé au milieu du salon en face du téléviseur) à la toilette destinée à lui permettre d'affronter dignement la nouvelle journée d'après investigation qui s'annonce. Et tout comme celui de *Dexter*, ce générique n'apparaît qu'à partir du deuxième épisode, prolongeant ainsi la distinction industrielle établie de longue date entre le pilote de la série (qui n'aura pas forcément de suite) et ses épisodes ultérieurs, commandés par lots donc synonymes d'amortissement par le volume des frais engagés en amont. En vue de souligner la filiation, la première occurrence de ce générique (1.02) se fond

---

17. Ce fut notamment le cas pour Nicholas Lea (Alex Krycek), dont l'agent Fox Mulder avait la mauvaise surprise de recroiser le personnage trouble au terme d'un périple hong-kongais dans les derniers instants de *Piper Maru* (3.15). De même, l'acteur secondaire William B. Davis ne fut crédité qu'à la toute fin de *The Red and the Black* (5.14) dans le rôle de l'homme à la cigarette, antagoniste notoire de Mulder, dont on venait de découvrir qu'il était toujours en vie. (Merci à Sullivan Le Postec pour ces rafraîchissements de mémoire.)

18. À l'origine, *Little Boxes* est une chanson folk de la chanteuse Malvina Reynolds écrite et composée en 1962.

19. La première occurrence de ces trois déclinaisons a lieu respectivement dans les épisodes 2.01, 2.09 et 3.01 (Vérat Éric, *op. cit.*, p. 41-42).

cependant d'emblée dans la diégèse de la série. Non seulement elle a recours au même régime d'image que le corps de l'épisode (en termes de cadrage, d'éclairage, d'étalonnage, etc.), mais elle se nourrit en outre de plans ayant déjà servi à organiser notre première rencontre avec Hodges (1.01) : Bill avachi dans son fauteuil à une heure avancée de la journée, Bill parvenant difficilement à uriner dans les WC, Bill extirpant du réfrigérateur une laitue qu'il fait rouler en direction de sa tortue dans la cour, Bill enfilant un pantalon avec toutes les peines du monde (Fig. 11 et 12)...

La notion de générique mérite à ce stade d'être nuancée : c'est parce qu'il possède son propre accompagnement musical (*It's Not Too Late* de T Bone Burnett) et remplit la fonction séminale de dérouler les principaux crédits de l'épisode qu'on désigne ainsi ce montage image, alors qu'il n'a rien d'une séquence « à part » conçue par un studio indépendant ayant pour mission de synthétiser l'esprit de la série en quelques tableaux à forte portée métaphorique. Mais cela ne l'empêche pas de nourrir en retour la diégèse de l'ajout ou de la monstration appuyée de gros plans littéralement révélateurs, telle cette vaisselle encrassée qui végète dans l'évier, ce robinet attendant qui goutte lascivement, ce puzzle dont les pièces tardent à se mettre en place, ou ce disque vinyle dont Hodges finit par interrompre la rotation (Fig. 13 à 16). Ce qui apparaissait anecdotique ou restait hors-champ dans le pilote accède alors à un tout nouveau statut, signe que chaque détail compte et que le genre procédural dans lequel s'inscrit (tout en le reformulant) la série imprègne jusqu'à son générique introductif.

### **3) Réciprocité du lien narratif**

S'il raconte bel et bien une « histoire en près de 90 secondes », telle une œuvre fictionnelle à part entière, ce générique a l'originalité de tenir compte du temps qui passe et de l'avancée des investigations d'Hodges. Outre le fait qu'il dissémine divers indices çà et là, ce sont en effet les choix successifs de tri et de mise en scène qu'il opère qui nous renseignent le mieux sur les progrès de l'enquête en cours et sur son dénouement à venir : en atteste cette statuette de bulldog en terre cuite qui apparaît dès le pilote entre deux rangées de disques vinyle, avant de laisser place à une statuette en bronze plus robuste (1.06) dont la mine patibulaire filmée en gros plan (1.09) augure d'une issue féroce pour le tueur à la Mercedes (Fig. 17 à 19). Et pour cause : ce sera l'arme qui servira à mettre un terme à sa folie meurtrière en toute fin de saison !

D'une occurrence à l'autre, le générique de *Mr. Mercedes* atteste visuellement de la manière dont Hodges parvient à se reprendre en main sous l'influx de l'intrusion dans sa paisible (mais déprimante) retraite de l'un des rares tueurs en série à lui avoir échappé au cours de sa prolifique carrière. Petit à petit, le policier retrouve le chemin de son lit, vide l'évier de sa vaisselle jusqu'alors laissée à l'abandon, remplit les compartiments de son réfrigérateur (1.05), structure ses recherches à l'aide d'un ordinateur portable, de post-it et de cartes satellites (1.07). Comme en écho (dynamique) au générique (statique) de *Dexter*, Hodges se met à lacer avec poigne ses lacets de chaussures (1.04), à se préparer un petit déjeuner consistant (omelette agrémentée de mâche, tranches de pomme à la cannelle, tasse de café) et à le savourer tranquillement à table (1.07). Signe de son retour en forme, il porte à son « neuvième réveil » un t-shirt de la Police Athletic League – que l'on imagine resté longtemps au placard –, et peut se targuer d'être quasiment venu à bout d'un puzzle dont le sous-texte allégorique apparaît plus que jamais évident (1.09, Fig. 20 et 21).

Mais ce générique évolutif ne se contente pas de tendre un miroir à une narration dont on devine d'avance qu'elle nous mènera à la résolution de l'enquête et à une réconciliation entre Hodges et les fantômes tenaces de son passé. Réciproquement, il subit lui-même des *interférences diégétiques* incarnées par l'intrusion multiple et le plus souvent symbolique du tueur à la Mercedes dans le quotidien désenchanté du policier. Ainsi de ce *smiley* ricaneur qui s'immisce dans un cadre photo (1.03), une balle de tennis (1.04) ou un écran d'ordinateur (1.09) d'Hodges pour mieux le narguer, s'agissant d'un logo ostentatoire dont se sert le tueur à la Mercedes pour signer chacun de ses crimes (Fig. 22 à 24). Le message est clair : si le générique suit fragmentairement la progression de l'intrigue et se remodèle au fur et à mesure des déductions d'Hodges, il sait aussi formuler une réflexion à plus long terme sur le cours de l'existence et l'appréhension de l'instant présent, tant du point de vue du personnage que du spectateur.

En témoigne cette « variation dans la variation », lorsque Hodges, réveillé plus tôt que d'habitude, reste de longues secondes au lit à faire le point et à méditer sur sa situation personnelle, ne quittant sa position allongée que dans les toutes dernières secondes du générique pour aller éteindre le tourne-disque (1.08). Foncièrement narratif le reste du temps, le générique de la série en vient alors à interroger sa propre forme fictionnelle en même temps que cet impératif qui consiste à aller de l'avant pour satisfaire la prétendue soif de résolution du spectateur. Comme si l'évolutivité et le rapport fusionnel d'un générique de série télévisée à la diégèse l'empêchaient de s'apprécier en tant que tel, et d'exister par lui-même – en plus

d'exister en tant que parcelle d'un grand tout. Avec *Mr. Mercedes*, preuve est faite que l'un n'exclut pas l'autre, et que la scission entre générique *narratif* et générique *poétique* tient plus du mythe que de la vérité irrévocable.

## Conclusion

Comme nous l'avons vu à travers les exemples distincts (et pourtant ponctuellement convergents) de *Dexter* et de *Mr. Mercedes*, l'assimilation du générique de série télévisée à une « page blanche » vide de sens peut légitimement être remise en question – surtout si elle est systématisée par l'implémentation d'un bouton manuel ou d'une coupe automatique visant, selon la rhétorique de Netflix, à optimiser le temps de visionnage du spectateur et à éviter les coupures entre les épisodes, en d'autres termes à destituer la série de sa forme et de sa segmentation originelles. Derrière l'apparente redondance programmatique de cette page ou de cette séquence introductive se cache pourtant une aptitude sans cesse réaffirmée à *raconter* la série en se racontant soi-même, ou à l'inverse à puiser dans la diégèse un sens caché et une raison personnelle d'exister. « Ignorer l'introduction » pour entrer de suite dans le vif du sujet ne revient donc pas seulement à priver l'épisode de son intégrité et de son droit à faire entendre le son de sa propre voix ; cela revient également à en rogner les aspérités et, par suite logique, à en altérer le sens.

C'est en outre au cœur de sa redondance que le générique sériel s'avère le plus à même de produire de stimulantes variations. Prendre conscience que le malheureux moustique tombé sur la mauvaise cible en la personne de Dexter Morgan a une chance d'échapper à son funèbre destin, ou que Bill Hodges peut tout à fait remplacer son t-shirt blanc usagé par une relique du temps où il était encore capable de courir après ses suspects, produit un électrochoc dont chaque composante de la série sort gagnante : le générique, l'épisode, et la série elle-même. À croire que ces trois vieilles connaissances n'ont pas fini de s'entendre, quand bien même d'aucuns voudraient réduire les deux premières au silence afin d'assimiler la série à une « marque » faite d'un seul bloc compact et indivisible. Ce temps-là n'est pas encore venu : carton du diffuseur, début du générique, regardez, un nouvel épisode vient tout juste de commencer...

## Bibliographie

DELORME Stéphane et TESSE Jean-Philippe, « Mystery Man », *Cahiers du cinéma*, n° 739, décembre 2017, pp. 8-18.

JOYARD Olivier, *Les génériques de séries*, documentaire, Canal+, 2018.

LOTZ Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York, New York University Press, 2007.

MOINEREAU Laurence, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

THOMPSON Kristin, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2009.

VERAT Éric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les moutons électriques, 2012.