

## UNE POÉTIQUE DU SEUIL : LE GÉNÉRIQUE TV

Le générique borne, délimite et institue — par son geste — l'œuvre : « en indiquant ses propres frontières, l'œuvre se présente donc comme un modèle achevé, comme l'espace clos de la représentation, nettement séparé de l'infini du monde représentable. »<sup>1</sup> Mais le générique d'ouverture des séries télévisées contrevient à un tel dogme, encore fidèle à la leçon aristotélicienne. L'hybridation générique façonne en effet une sérialité où discontinuité de diffusion et continuité narrative entrent en tension, où l'infini potentiel du *soap-opera* vient par exemple contaminer la clôture afférente à la résolution d'une énigme policière. Comment concevoir, dès lors, les propriétés liminaires d'un objet sommé de borner un contenu fluent et résurgent ? Comment le générique de série télévisée ouvre-t-il (à) un espace fictionnel tiraillé entre un héritage narratif de l'ordre de la linéarité et une structure soumise à la fragmentation ?<sup>2</sup>

Bloc d'invariants visuels, discursifs et musicaux, le générique d'ouverture met sa constance au service de l'identification de l'œuvre audiovisuelle et de la fidélisation de son public. Alors que la fiction télévisuelle plurielle tend de plus en plus à rapprocher les modèles du feuilleton et de la série, ouverture et clôture, le générique est ce tiers lieu, caillot d'énoncés répétés quand l'épisode, jour après jour ou semaine après semaine, lui impose une énonciation nouvelle. Aussi les modèles existants, comme la préface et l'incipit littéraires d'une part, la bande-annonce ou le générique de film d'autre part, s'ils fournissent certains modèles d'analyse<sup>3</sup>, s'avèrent-ils insuffisants pour saisir la spécificité de ce seuil polymédiatique d'un objet sériel.

### Typologie (1/9)

Si l'on prend le risque d'embrasser un corpus large, qui engloberait les génériques de séries télévisées des années 1970 à nos jours, liés à des identités génériques diverses, force est de proposer un éventail typologique suffisamment étendu. Distinguons donc :

---

<sup>1</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 24.

<sup>2</sup> Dans la mesure précisément où « l'œuvre fragmentaire atténuée, par le biais d'une incessante répétition, la violence de l'acte de prise de parole, jusqu'à abolir la notion même de début » (*ibid.*, p. 27).

<sup>3</sup> Sur ces modèles concurrents, voir la mise au point d'Alexandre Tylski, dans *Le Générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 11-15.

- Le **générique-titre** : degré zéro du générique, il se contente d'un affichage, plus ou moins esthétisé, du titre de la série (*Breaking Bad*). Cette simplicité peut être interprétée comme un dénuement, voire une pauvreté (*Revenge*), mais également comme la création, par l'absence de tout autre matériau, d'une première accroche adressée au téléspectateur. L'isolement du titre de *Lost* ne constitue-t-il pas ainsi la première énigme afférente à cette île perdue ? Ce premier type met en évidence la valeur de signature — visuelle, mais également musicale — de tout générique, qui telle une griffe<sup>4</sup>, authentifie chaque épisode comme appartenant à la série.
  
- le **générique-personnel** : dominateur dans les séries grand public des années 1970-1980 (*Magnum, Dynasty...*), ce générique se consacre principalement à la présentation successive des acteurs impliqués dans la série et de leurs personnages, par le biais de « plans-portraits »<sup>5</sup>. De structure énumérative, il recherche une connivence affective avec le téléspectateur. La série y apparaît en effet avant tout incarnée : aussi les *soap-operas* et les *sitcoms* se dotent-ils systématiquement, des *Feux de l'amour* à *Friends*, de tels génériques. Partout où les enjeux intimes liés à la vie personnelle ou familiale des protagonistes dominent la fiction sérielle, se répand ce type de générique. La théâtralité d'un tel générique, assimilable à la présentation des personnages et des acteurs au fronton d'une pièce de théâtre, peut paraître aujourd'hui quelque peu datée.
  
- le **générique-site** : insiste sur les lieux qui verront se déployer le récit. Les séries lient étroitement leur contenu thématique à un espace — le pétrole du sous-sol de *Dallas* ; les mœurs autochtones de *Miami Vice/Deux Flics à Miami* — privilégient ainsi la présentation liminaire de l'espace diégétique. Symptomatiquement, le toponyme constitue alors l'essentiel, si ce n'est la totalité du titre de la série. Ce générique délimite un cadre, comme pour mieux éviter le cœur même de la narration à venir, qui demeure énigmatique grâce à cet effet dilatoire. Borner l'espace par le générique revient à le disposer en attente d'un contenu thématique futur. Si planter le décor consiste bien à transmettre une information, cela implique dans le même temps la rétention consciente et délibérée d'une foule d'autres éléments dont le téléspectateur demeurera légitimement curieux. Ce sont donc également les séries à tonalité fantastique, de *Twin Peaks* aux *Revenants*, en passant par *L'Hôpital et ses fantômes*, qui

---

<sup>4</sup> Et donc indépendamment du fait que le générique contient des signatures, c'est-à-dire le nom des acteurs et producteurs de la série. C'est ici le générique en lui-même, en tant qu'invariant, qui est envisagé comme signature des épisodes.

<sup>5</sup> J'emprunte le terme à Nicole de Mourgues, *Le Générique de film*, Paris, Klincksieck, 1993.

sollicitent fréquemment ce type d'introduction topographique source fructueuse de tension narrative.

- le **générique-dispositif** : se révèle nécessaire pour les séries dont l'origine se situe avant le début du premier épisode. Ce générique vient donc combler une lacune informative et délivrer, par un micro-récit aux vertus pédagogiques patentes, un savoir extra-diégétique, ou plutôt anté-diégétique. Si l'on n'explique pas au téléspectateur les opérations dont été l'objet Steve Austin, *L'Homme qui valait trois milliards*, ou *Super Jamie*, il peut ne pas véritablement saisir les compétences physiques extraordinaires dont ces héros de la technologie moderne font preuve au gré des épisodes. Le générique-dispositif, dès lors similaire à un *prologue*, par lequel un acteur vient au théâtre, présenter l'action, diversifie ses canaux d'information, tous au service de son ambition didactique. L'image se complète en effet systématiquement du recours à une voix off... à lunettes ! Pour que la démonstration soit efficace et donc acceptée, la voix off doit en effet provenir d'un personnage ayant autorité sur le cœur même de la série. Oscar Goldman et Harold Finch sont dépositaires, dans *L'Homme qui valait trois milliards* et *Person of Interest*, de cette autorité, que le générique construit en quelques secondes. Des plans sur la concentration intellectuelle de Goldman, soulignée par le port de lunettes comme connotateur de scientificité, ou sur l'air absorbé de Finch, accompagnées de quelques déclarations pertinentes (« c'est moi qui l'ai créée », pour *Person of Interest*) suffisent à bâtir un ethos fiable à ces personnages, narrateurs que le téléspectateur écouterait comme porte-paroles des créateurs véritables de la série.
- le **générique-trope** : probablement plus représenté dans les séries des années 2000 qu'auparavant, ce générique joue la carte de l'opacité, à l'inverse de l'extrême lisibilité du générique-personnel canonique. La chute du businessman de *Mad Men*, sur laquelle nous reviendrons, n'entretient ainsi que des rapports bien indirects et de l'ordre de la construction symbolique avec le contenu diégétique des épisodes. D'ailleurs, un second cadre typologique vient rapidement se surimposer à cette typologie distinguant déjà les génériques apparemment littéraux (ou **citationnels** : succession de plans mettant en scène notamment les personnages, venus d'épisodes antérieurs) des génériques-tropes, en particulier ouvertement métaphoriques : génériques **graphiques** vs génériques **organiques**. Bien des génériques littéraux se consacrent à l'exhibition des corps, ne serait-ce que dans la spectacularisation publicitaire des corps héroïques : que l'on songe au ralenti presque parodique *d'Alerte à Malibu*... À l'inverse, bien des génériques

métaphoriques, de la galerie d'art de *Desperate Housewives* au Rorschach de *Médium*, privilégient, à l'instar de *Mad Men*, le pur graphisme, confinant ainsi à l'abstraction. L'un des intérêts du générique de *Nip/Tuck* est de mêler ces deux catégories de l'organique et du graphique, en dessinant sur des corps ; l'un de celui de *Dexter* est d'inverser la donne, en proposant, fait rare, un générique ô combien organique, mais métaphorique.

Les génériques de séries destinées à des publics restreints — dans la veine des créations de la chaîne câblée HBO, souvent citées comme exemple de *Quality TV*— contournent le plus souvent la citation-reproduction pure et simple pour privilégier un encodage métaphorique. La téléspectature<sup>6</sup> n'est dès lors plus de l'ordre de la simple reconnaissance de (stéréo)types, ni même de la compréhension, mais bien de l'interprétation et de la création de sens pluriels. Il pourrait même s'agir d'un critère de classement des séries : plus l'analogie citationnelle s'impose, plus le public visé serait large et l'effet de reconnaissance rapide ; à l'inverse, plus le travail de symbolisation s'affine, jusqu'à un certain degré d'abstraction, plus la cible se restreindrait. Le générique des *4400* évoquera ainsi le passage du temps — entre la disparition et le retour — par petites touches comme autant d'allusions : un livre abandonné sur un banc, une lézarde en formation sur la façade d'une maison. Les régimes métaphorique et métonymique, le plus souvent privilégiés ici, exigent une pratique, effectivement généralisée, du gros plan et de l'insert. Isolé de son contexte, l'objet ainsi focalisé acquiert une virginité sémantique que peut venir investir le travail de la symbolisation : l'excès de matérialité apparente que confère l'insert au morceau de viande de *Dexter* ou aux murs décrépis de *Treme* en réalité les évide et les allège de leur signifié pour les rendre disponibles à l'investissement personnel du téléspectateur.

Il est évident que si des cas appartiennent explicitement à tel ou tel type, la plupart des génériques naviguent librement entre ces différentes catégories. C'est en termes de dominance qu'il faut envisager cet essai de typologie: tel générique ressortira davantage au générique-personnel, tout en empruntant certains traits au générique-titre ou au générique-site. Si *Lost* se contente bien d'un générique-titre, tous les génériques affichent à moment donné le titre de la série... Sans doute convient-il alors de doubler cette première typologie statique d'une seconde strate, elle dynamique, qui reprendrait ces catégories sous la forme cette fois de

---

<sup>6</sup> Définie par Jean-Pierre Esquenazi comme « ce savoir que nous acquérons progressivement par notre familiarisation avec les programmes de télévision » : *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 5.

*fonctions*, actualisables successivement par un même générique. Le générique des *Experts : Las Vegas* actualise ainsi tout d'abord la fonction-site, par un plan très classique des buildings de la ville, avant d'actualiser la fonction-personnel, pour s'achever par la fonction-titre. S'ajoute à cette liste une *fonction-code*, diffuse mais toujours présente, proprement métalinguistique, qui tend à indiquer le *style*, comme élément majeur du code — ou *formule* — qui informera la série : le générique des *Experts : Miami* fait ainsi une large place aux couleurs saturées, celui de *NYPD Blue* aux décadrages, qui constitueront bel et bien la signature formelle des épisodes respectifs de ces deux séries.

### **Profondeur paradigmatique (2/9)**

Le générique, dans sa forme la plus canonique fixée dans les années 1970, se consacre donc pleinement à la présentation des personnages et des acteurs que le téléspectateur est sur le point de retrouver en action dans l'épisode. Le générique offre certes un avant-goût de l'épisode à venir par les plans chargés de présenter les personnages, qui entretiennent un rapport analogique direct avec les images qui constitueront l'épisode. Mais le temps presse, pour le générique, que l'urgence taraude. Aussi s'applique-t-il à mettre en œuvre des stratégies rhétoriques qui toutes, contribueront à l'économie. Une seule image, éventuellement fixe, ne suffirait pourtant pas à la présentation des personnages: aussi cet arrêt sur image, qui peut prendre la forme d'une véritable carte d'identité (*X-Files*), s'accompagne-t-il le plus souvent d'un éventail d'images en mouvement montrant le personnage en action. Chaque séquence choisie se propose d'illustrer, selon un postulat d'exemplarité de l'extrait montré, un trait de caractère ou une compétence définitoires du personnage. Chaque image serait le lieu d'exposition d'un « biographème »<sup>7</sup>, aspérité psychologique ou physique d'un personnage dont le générique ne peut qu'esquisser la complexité en quelques secondes. Le générique, par cette pratique éminemment centrale dans le générique-personnel, devient ainsi le lieu privilégié de la typification du personnage de série, réduit par nécessité à quelques plans censés par métonymie broser son portrait : l'économie du générique TV n'est pas un vain mot. La contrainte formelle rencontre donc heureusement la poétique même du récit sériel, dès ces premiers plans constitutifs du générique. C'est même là que s'affirme l'utilité première et nodale du générique, qui dans les cas les plus marquants, vient compléter efficacement le

---

<sup>7</sup> Défini ainsi par Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* [1971], repris dans *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 706 : « Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "biographèmes" dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie "trouée", en somme. »

fonctionnement syntagmatique des épisodes, lorsque dans une logique feuilletonesque, ils s'enchaînent pour déplier progressivement des récits sinon linéaires, du moins vectorisés. Le générique constitue en effet, en particulier par ces séquences chargées de caractériser, par l'énumération, les diverses compétences du personnage, un *fonds paradigmatique* dans lequel pourront à leur gré venir puiser les épisodes de la série. Il serait absurde de rétablir un récit syntagmatique qui viendrait lier entre elles les diverses prouesses de Wonder Woman présentées au fil du générique : même elle s'épuiserait si elle devait enchaîner saut, torsion d'une barre de fer, course effrénée... Ce passage du générique ne peut donc se concevoir que comme un éventail des possibles du personnage, que les épisodes, avec une régularité garante de la cohérence de la série, viendront actualiser quand le scénario l'exigera. Cette « cohérence » ici invoquée, doit en réalité être haussée au niveau de la fameuse *bible* établie par les créateurs d'une série. S'il semble nécessaire de donner toute son importance au générique de série, c'est que nous postulons qu'il est le sanctuaire, à la fois genèse et sauvegarde, de la « formule »<sup>8</sup> de la série, chargée de « définir, de qualifier et de fixer les invariants du récit »<sup>9</sup>. Au générique les invariants, aux épisodes à venir les variations.

Le générique de série télévisée, enfin, noue un rapport privilégié avec deux éléments qui le constituent tout en le dépassant : le titre de la série et l'épisode auquel il doit introduire. Ces deux composantes, titre et épisode, entretiennent d'ailleurs une relation complexe. Considérons ainsi le titre comme un fragment textuel de type déictique : il désigne bien la série, mais comme embrayeur, ne jouit d'aucune attache référentielle propre. De plus, contrairement au titre de film, qui ne désigne qu'une œuvre, close, le titre de série désigne une multiplicité d'épisodes, au nombre variable voire imprévisible. Signifiant flottant — ce que traduisent très bien la plupart de ces cas-limites que sont les génériques-titres, tels *Lost* ou *Revenge*, où le titre flotte à l'écran, comme en attente d'un signifié à venir — le titre de série télévisée trouve le plus souvent dans le générique l'assise référentielle qui lui fait sinon, ontologiquement, défaut. Les informations délivrées par le générique-personnel permettent en effet d'ancrer le titre en le lestant d'une identité indispensable, mais qui demeurera ouverte car plurielle : une identité paradigmatique.

### Diplopies (3/9)

---

<sup>8</sup> Se reporter à Jean-Pierre Esquenazi, « L'inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées », *MEI*, n°16, 2002.

<sup>9</sup> Stéphane Benassi, « Sérialité(s) », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 80.

Seuil, le générique appartient et à la non-fiction (ce qu'indiquent les « crédits » : nom des acteurs, producteurs, réalisateur...) et à la fiction (images des personnages en action, et en interaction entre eux, balisant déjà l'univers diégétique à venir). Une telle diplopie engage le téléspectateur dans une lecture double du générique, que complexifie d'ailleurs, comme nous allons le voir, la construction progressive de ma compétence de téléspectateur par le visionnage des épisodes, mais non dénuée de conséquences sur ma perception du générique.

Le téléspectateur perçoit en effet le générique en se fiant à la somme d'informations, d'ailleurs souvent très importante, qu'il propose — du titre au nom des acteurs, des producteurs... — mais également en mobilisant le savoir acquis dans la fréquentation du paratexte de la série — interviews d'acteurs dans des magazines télé, informations glanées sur des blogs de fans, etc<sup>10</sup>. Spécificité du générique de série télévisée, ma perception, dès le générique de l'épisode 2 de la première saison, s'enrichit en outre du savoir acquis — sur la psychologie des protagonistes notamment — par le visionnage de l'épisode 1. Ainsi, quand bien même formellement il n'aurait pas évolué d'un iota, le générique de la saison 1 n'est pas du tout reçu et interprété de la même façon que celui de la saison 12. La porosité qui s'instaure entre l'épisode et le générique transforme ma lecture de ce dernier, jusqu'à peut-être une surinterprétation dangereuse de ces plans liminaires. Le générique ironique de *Dexter* met à nu ce fonctionnement, en déconstruisant l'activité herméneutique habituelle du téléspectateur. Le générique du premier épisode de la saison 1 me montre ainsi un jeune homme effectuant diverses routines matinales, du petit déjeuner au laçage de ses chaussures. Le générique ouvre bien des pistes, en multipliant avec une insistance surprenante, les inserts, qui demeurent autant d'espaces sémantiques balisés, certes, et donc confusément perceptibles, mais encore vierges, à ce stade, de contenu. Ce n'est que lorsque le téléspectateur aura eu accès à un ou plusieurs épisodes de la série, que ces blancs du générique pourront se combler. Ce même générique de *Dexter* me proposera alors un savant jeu d'attentes/déceptions, car le lacet de chaussure évoquera irrémédiablement la strangulation, dont je sais désormais le personnage adepte — mais le lacet se révélera n'être tout de même qu'un simple lacet —, le ketchup évoquera le sang des victimes de ce serial killer — mais se révélera n'être tout de même que du ketchup —, l'enfilage d'un tee-shirt l'étouffement de quelque criminel châtié par la loi du talion érigée en règle morale par le protagoniste épisode après épisode — mais se révélera..., etc. Le regard complice final du personnage parachève cette mise à nu de la double lecture du générique : *progressive*, ma lecture découvre linéairement les informations disposées

---

<sup>10</sup> On parlera, plus précisément, avec Gérard Genette, ici, d'*épitexte* (par opposition avec le *péritexte*, défini comme la partie du paratexte incluse dans l'œuvre : titre, préface, notes...) : *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 [1987], p. 8-11.

successivement dans le générique et les relie à d'éventuels savoirs extérieurs constitutifs d'un horizon d'attente; *régressive*, ma lecture du générique se laisse influencer par ma mémoire du ou des épisodes déjà vus, et déporter vers la reconnaissance de savoirs acquis, voire l'interprétation rétroactive depuis les bases arrières d'un *background*. Si ma lecture du générique n prépare voire programme donc, comme fonds paradigmatique, ma vision de l'épisode n, symétriquement, ma lecture de l'épisode n vient largement colorer, tel un filtre surimposé sur l'objectif, ma vision du générique n+1. Si je persiste à percevoir, car tout le dispositif institutionnel m'y incite, qui ritualise le générique comme seuil, ce générique tel un mouvement introductif à l'épisode, alors je me vois soumis à une lecture en réalité tautologique : ce que je vois du générique qui semble programmer ma lecture de l'épisode provient peut-être déjà en réalité d'épisodes — antérieurs —, et non du seul générique comme seuil.

Contrairement aux apparences, ma perception de l'objet répétitif qu'est le générique évolue et se modifie au fil du temps. C'est bien davantage, par conséquent, à une poétique du *ressassement*, lieu du même et de ses infimes mais essentielles variations, que de la pure répétition, lieu au moins théorique de l'identique, que ressortit le générique et donc plutôt à une lecture sans cesse recommencée, comme spiraloïde, qu'il convie. Nommons *génésérique* cet objet audiovisuel offert à intervalles réguliers, à ma lecture plurielle.

### **Contexte et généalogies (4/9)**

Par sa constance, du moins au long d'une même saison, le générique parvient à inscrire l'individualité de l'épisode à venir dans un ensemble qui le comprend et le dépasse : la série comme « contexte »<sup>11</sup>. Par sa simple présence à l'identique, il fonctionne comme signal à l'intention du téléspectateur de l'épisode n, sommé de relier ce qu'il va voir à un épisode précédent, déjà doté du même générique introductif. Par métonymie, le contenu de l'épisode n peut donc être relié à celui de l'épisode n-x. Le générique est, on vient de le voir, ce lieu stratégique, en tension, certes de façon évidente vers l'épisode auquel il conduit téléologiquement, mais également vers la constellation, éventuellement lacunaire (j'ai pu rater certains épisodes) des épisodes précédents. Le générique se voit par conséquent chargé d'insuffler du continuum dans un objet qui, par sa nature comme ses modes de diffusion habituels, privilégie la discontinuité. Ou plutôt : puisque la série appartient aux poétiques du fragmentaire, la dimension rétroactive du générique ne vise pas tant les épisodes antérieurs

---

<sup>11</sup> En cela le générique rejoint la préface, auctoriale ou allographe, qui va par exemple situer *La Femme de trente ans* dans l'ensemble de *La Comédie humaine* (voir G. Genette, *op. cit.*, p. 222).



(que peut rappeler une section spécifique annoncée en voix off : « Dans les épisodes précédents... ») que ce « blanc » qui aura séparé la diffusion de l'épisode n-1 de celle de l'épisode n. Le tiraillement constitutif du générique, entre anaphore et cataphore — rappeler et annoncer — s'affirme donc dissymétrique, l'orientation analeptique pesant plus lourd dans la balance, chargée et de la mémoire des épisodes antérieurs et de ces latences intercalaires, pendant lesquelles le quotidien non-fictionnel aura repris, chez le téléspectateur, tous ses droits. Or cette latence, ou *hiatus*, « creuse un espace narratif suspendu dont l'auteur doit tenir compte en élaborant la suite, soit qu'il reprenne la trame là où il l'a laissée, soit qu'il imagine une série d'événements se déroulant entre les diffusions, qui ne feront pas l'objet du récit en soi mais en formeront l'arrière-plan narratif »<sup>12</sup>. Dans le premier cas, le générique se contentera de suturer les épisodes n et n+1, réduisant le hiatus (une semaine, le plus souvent) au statut d'*éclipse*. Mais dans le second cas, le générique se substituera, en étant simplement le signal, à ce qui est censé s'être passé durant cette semaine, et ne sera pas narré : il fonctionnera alors comme *ellipse*.

C'est bien une triple contrainte qui érige le générique, non en Janus de l'ère médiatique, tourné à la fois vers les épisodes n et n-1, mais en Cerbère fixant à la fois n, n-1 et ce halo temporel qui aura séparé n de n-1<sup>13</sup>. *Cold Case* puise une grande partie de son intérêt dans la thématisation, en abyme, de cet intervalle définitoire de la série feuilletonesque<sup>14</sup>, puisque l'équipe de policiers se charge précisément de combler la latence temporelle, le hiatus qui aura séparé l'événement délictueux du moment présent. La scène finale superpose d'ailleurs, en un morphing basique, le visage de la victime ou du bourreau à l'époque des faits, en noir et blanc, et le même visage, à l'instant de la résolution ultérieure de l'énigme, en couleurs.

Parce que stock paradigmatique, le générique inscrit également avec une grande efficacité l'épisode à venir dans une *généalogie*. Les images qu'il contient, visant notamment à caractériser les personnages et leurs compétences spécifiques, proviennent en effet d'épisodes antérieurs ou ultérieurs, voire du pilote. Refait surface ici la prétention matricielle de la série, qui se veut variation quasi infinie sur une formule initiale, dont le pilote aura décliné les traits définitoires. Plus : par le générique, la série recycle son propre matériau, pratiquant une

---

<sup>12</sup> Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 209.

<sup>13</sup> La possibilité de visionner plusieurs épisodes à la suite, soit dans une même soirée télévisée, soit grâce au support DVD, tend bien sûr à diminuer sensiblement ce hiatus. Pour autant, quand bien même il se réduirait à quelques minutes voire quelques secondes, il participe d'une sortie hors des codes diégétiques, qui contraint le téléspectateur à rompre temporairement le contrat fictionnel.

<sup>14</sup> Se reporter à l'analyse de Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 129-134.

autotextualité<sup>15</sup> à dimension réflexive : par là, la série, au sein du générique, s'affirme et se contemple... comme série : à la fois comme œuvre individualisée par un titre, et comme entité appartenant à un genre. C'est bel et bien par le générique que le téléspectateur prend conscience de la nature de l'œuvre audiovisuelle qu'il est en train de regarder. Certains génériques exhibent d'ailleurs par la mise en abyme cette réflexivité : tel est ainsi le point commun (!) entre Alf et Carrie Bradshaw de *Sex and the City*, le premier se filmant dans un miroir, la seconde s'apercevant sur une affiche publicitaire placardée sur un bus.

Un cap peut être franchi lorsqu'une série continue explicitement une œuvre antérieure ; ainsi du remake de *Hawaï 5.0*, qui reprend la défunte série intitulée en français *Hawaï police d'état*. Nommons rapport *méta-généalogique* ce renvoi qu'instaure le générique qui situe tel épisode de la seconde série, non seulement dans un rapport de contiguïté avec les autres épisodes de la même série, mais également dans un rapport de filiation avec la série originelle : la mise en scène de la modernité technologique des voitures dans le générique de *Retour de K2000* prend tout son sel pour le téléspectateur qui a gardé en mémoire les plans du tableau de bord, furieusement *eighties*, de la série originelle. Lorsque le lien se fait latéral, et non directement vertical, avec le cas du *spin-off* (*Joey*, issu de *Friends*), la même intertextualité joue, cette fois davantage selon un horizon de fraternité plus que de filiation. Dans les deux cas, le générique se perçoit pleinement comme objet transitionnel, puisque débouchant sur l'épisode attendu, et rappelant — éventuellement avec quelque nostalgie — tel un palimpseste, le générique originel ainsi que, plus largement, l'ensemble de la série première.

### **Unité / pluralité : générique et méta-sérialité (5/9)**

S'il tente de joindre les fragments constitutif d'une série, le générique ne le peut qu'à la condition de rejouer, en son sein même, cette dialectique entre unité et pluralité, cohérence et dispersion, qui définit la série. C'est sur le plan visuel qu'il va transcrire cette tension, proposant de la sorte au téléspectateur un contrat de lecture et contribuant à une éducation du public visé dans sa compétence médiatique. N'est-ce pas ce que propose très efficacement, dans sa simplicité même, le générique titulaire d'*Alias*, où chaque lettre vient lentement s'afficher individuellement, en clignotant pour être d'abord perçue comme entité autonome, puis cessant de clignoter pour contribuer à la séquence syntagmatique minimale « A/L/I/A/S » ? Chaque lettre du titre obtenu participe d'une forme de connotation autonome — sur le mode non du « comme je dis », mais du « comme je montre » — , à la

---

<sup>15</sup> Ou « intertextualité autarcique », selon les termes de Lucien Dällenbach, in « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976, p. 282.

fois présente en usage (le I me permet de bien lire ALIAS et non ALAS) mais également en mention (le I, éteint, d'ALIAS, se souvient du I clignotant) : de même chaque épisode contribue à la constitution de la syntagmatique d'une saison tout en « clignotant », le temps de sa diffusion, comme spectacle autonome, ou presque. Le générique de *Fringe* offre ainsi un voyage qui part de l'infiniment petit, l'atome comme monade, image de l'individualité, pour aboutir à une foule d'anonymes, d'ailleurs vus de dos, parfaitement identiques. Logiquement, le titre se construit dans les derniers plans par l'agrégation de fragments d'acier, qui aimantés viennent composer l'unité signifiante « Fringe ». Le titre et les fragments textuels inclus dans le générique constituent d'ailleurs un lieu privilégié où la série, par la manipulation des lettres constitutives du titre ou du nom des acteurs, d'abord disséminées dans le désordre sur la surface-écran, ne parviennent à s'aligner qu'au prix d'une combinatoire. « Mannix » ne s'inscrit ainsi sur l'écran que lettre après lettre, et dans un désordre qui désoriente quelques instants nos habitudes de lecture linéaire continue : je vois la séquence « I/M/N/A/N/X », de gauche à droite et de haut en bas, avant que les lettres ne viennent se disposer dans l'ordre.

Troncature et suture hantent ainsi les génériques de séries télévisées, que cette tension emprunte la voie de la métaphore ou bien qu'elle exploite les outils propres au médium (cadrage et montage principalement). *Nip/Tuck*, série qui situe ses personnages dans le milieu de la chirurgie esthétique, propose ainsi une ouverture de générique où le tracé d'une ligne discontinue — à l'image donc d'A//l/i/a/s, et de la série en général — préfigure une incision-séparation par le scalpel. Plus largement, la fascination des séries pour les possibles technologiques, s'est traduite dès les années 1960-1970 par cette tension entre fragmentation et unité : que l'on songe à Steve Austin, *L'Homme qui valait trois milliards*, véritable puzzle dont le générique mettait en scène et le démembrement et la reconstruction, pièce par pièce. De même *Les Experts* surexploitent un effet de réel qu'il faudrait nommer effet de scientificité, qui systématiquement exhibe la monade d'une balle, par exemple, qui va sous prétexte d'expérimentation balistique, venir faire exploser en mille fragments une surface vitrée, une pomme, voire un crâne. Les séries les plus récentes, post-24 — mais c'était en fait déjà le cas en 1967 de *Mannix* — tendent par ailleurs à généraliser dans leurs génériques l'emploi du *split screen*. Le générique de *Criminal Minds*, ainsi, exige du téléspectateur une extrême attention visuelle pour saisir toutes les informations proposées dans la quasi simultanéité d'une esthétique à la Mondrian. Logiquement, le générique se clôt par l'opposition d'un patchwork de visages anonymes au second plan, simple hyperbolisation du *split screen* précédent, et d'un groupe soudé, celui des enquêteurs, dont les silhouettes vont pouvoir se détacher au premier plan. Ce que disent de tels génériques ressortit bien au métadiscours : chaque épisode actualise

l'un des possibles du paradigme affiché dans la simultanéité spatiale de l'écran par le générique. Celui de *FBI : portés disparus* exhibe même cette structure, en présentant un plan large d'une foule, avant d'entourer en rouge l'un de ses anonymes, qui sera l'enjeu de l'épisode. *Person of interest* adapte cette extraction de l'individu dans la foule, en la modernisant par l'emploi de cadres qui évoquent les caméras de surveillance voire les viseurs d'armes à feu.

### **Ritualités liminaires (6/9)**

Le générique ne me laisse pas le choix : il me fonce dessus, à l'image de cette *K2000* qui en 1982 — 15 ans après le véhicule du *Prisonnier* — fendait le désert une fois par semaine pour menacer directement mon intégrité de téléspectateur<sup>16</sup>. Quant au pistolet de *Rick Hunter*, il effectue un quart de tour dès le début du générique, pour me tenir explicitement dans sa ligne de mire. Plus anxiogène encore : tous les personnages des *Feux de l'amour*, permanentes au vent, se retournent vers moi ! Ceux de *MI-5* vont bon train, on ne sait pourquoi, mais toujours de l'avant, et visiblement, tâchent de venir à ma rencontre. Le générique me sort de ma torpeur et vient accomplir sa fonction de *captatio benevolentiae* non sans une certaine violence, à laquelle je consens. Très fréquemment, le zoom ou le travelling avant ou arrière m'instituent en centre focal de l'écran, que les personnages se rapprochent ou s'éloignent de moi : le générique de *New York section criminelle* joue avec virtuosité de l'enchaînement de ces deux mouvements de profondeur inverse. Si perspective il y a, par le zoom instituée, alors un centre recteur la dirige : voilà le rôle auquel me convie, ou me contraint, le générique. Celui de *Fringe* se constitue intégralement d'un étonnant travelling arrière, qui effraie par son ampleur et qui semble ne devoir s'achever que hors écran... sur mes genoux de téléspectateur ! À l'inverse, *Les Experts : Manhattan* me saisissent dès le premier plan par un piqué digne des chutes libres les plus folles, au beau milieu des buildings de la cité. Qu'il me fasse plonger au cœur de la diégèse par le zoom ou le travelling avant ou qu'il extirpe celle-ci de son cadre pour l'approcher de ma réalité extra-diégétique par le zoom ou le travelling arrière, le générique dramatise sa fonction liminaire et parvient à amorcer l'*immersion* du téléspectateur dans la fiction.

Il est bien une interrogation en acte sur la frontière séparant le monde réel de la fiction télévisuelle, une métalepse audio-visuelle. Il n'impose un cadre que pour mieux le transgresser, l'excéder, à l'instar de ce générique animé des *Mystères de l'ouest* où les personnages perforent les phylactères censés les emprisonner, pour jouir des interactions que permet la porosité. Bords, lignes, cadres structurent, et déstructurent, le générique de série télévisée. C'est le

---

<sup>16</sup> À l'instar du hors-bord de *Rip Tide*, fendant les flots et l'écran en deux parties égales, dans un plan tout à fait similaire.

travelling brutal, qui dans la lignée de *NYPD Blue*, assure ce débord de la scène singulière, ouverte ainsi à d'autres. L'effet obtenu, comme dans le générique de *Rome*, semble une mise en abyme de la structure rhizomatique de la série, où tout point du récit peut être mis en relation avec tout autre. Le générique des *Soprano* propose même au téléspectateur d'occuper la place du passager, via la caméra subjective, placée aux côtés du héros au volant. Non seulement le générique « ne doit pas exclure le spectateur »<sup>17</sup> mais il s'évertue même, dans de tels cas radicaux, à l'intégrer, à l'embarquer dans son univers diégétique.

La dynamique de l'image peut également impliquer le titre, qui vient fréquemment à la rencontre du téléspectateur, comme ceux de *Lost* ou de *Mac Gyver*. Les effets de zoom parachèvent ici leur logique d'ordre phatique, pour proposer au téléspectateur de ne pas rester au seuil de la série, mais bien d'y pénétrer : le titre ne s'arrête en effet pas devant moi, mais vient me proposer, par son mouvement continu, de le traverser — je passe ainsi dans le chas du « e » de *Revenge*... De même l'analogon graphique du titre, le personnage en chute libre de *Mad Men*, vient-il non m'écraser mais bien me transpercer, grâce à la succession d'un plan en contre-plongée et d'un autre, apparemment en plongée. Me voici saisi par un générique renouant avec les rites traditionnels d'initiation tels qu'étudiés par un Arnold Van Gennep. Le titre se fait précisément portique<sup>18</sup>, sous lequel je me vois sommé de passer fictivement pour accéder à l'autre monde, celui de la diégèse de l'épisode. La plupart des génériques multiplient les effets d'ouverture, qui désignent en abyme la fonction première du générique comme rite. De la porte du garage, premier plan du générique de *Hill Street Blues*, aux innombrables ouvertures de portes qui scandent ceux de *Buffy contre les vampires* ou de *X-Files* notamment, la série s'offre par ces « motifs d'ouverture »<sup>19</sup> à ceux que par le générique elle institue en communauté, initiée en quelques secondes, on l'a vu, à la « formule » matricielle. C'est dans l'avant-dernier plan du générique que *Mac Gyver* parvient à franchir *in extremis* un portail qui menaçait de se refermer sur lui : c'est avec lui le spectateur qui franchit le générique-seuil.

Au-delà m'est promise une vérité qui se distingue des apparences peuplant mon quotidien. Si le complot est devenu dans les années 1990 un programme narratif majeur des séries américaines, c'est aussi parce qu'il rencontre l'enjeu premier de ce type de programmes,

---

<sup>17</sup> Interview de Peter Frankfurt par P. Langlais (<http://www.telereama.fr/series-tv/series-tele-l-art-du-generique,85290.php>).

<sup>18</sup> Van Gennep, dans *Les Rites de passage*, paru en 1909 (rééd. 1981, Paris, Picard), étudie tout particulièrement les rites de franchissement d'une frontière, matérialisée par exemple par deux branches entre lesquelles l'individu doit s'immiscer, une porte ou bien encore un objet coupé en deux. Voir son analyse du « portique-tabou-de-passage », p. 25.

<sup>19</sup> Laurence Moinereau, *Le Générique de film, du linguistique au figural*, Thèse (J. Aumont dir.), Université de Paris III, 2000 ; citée par Alexandre Tylski, *op. cit.*, p. 63.

que thématise le générique : l'accès à cet ailleurs où se situerait, prétendait *X-Files*, la vérité<sup>20</sup>. Les multiples pénétrations — la balle des *Experts*, les portes enfoncées de *Breakout Kings*... — éventuellement métaphoriques — les radios et dessins anatomiques révélant l'intériorité des corps dans le générique de *Dr House* — promettent au spectateur une jouissance sans pareille : l'assouvissement d'une pulsion scopique légitimée par la quête d'un vrai tel que la série peut le modaliser. C'est bien au spectacle d'un intime que convie le générique, programmant ma réception de l'épisode à venir. La profusion, parfois hystérique comme dans le remake de *Hawaï 5.0*, de plans montés abruptement, ou l'emploi du *split screen* témoignent par ailleurs d'une tendance à la saturation d'informations. Ainsi le générique, de façon performative, indique et réalise les deux enjeux principaux de la série télévisuelle telle que Jean-Pierre Esquenazi les a délimités : le plein et l'intime, c'est-à-dire la « profusion fictionnelle » et la « description intimiste »<sup>21</sup>.

### Dyschronie et spatialité (7/9)

Le générique est rythme, avant tout, puisqu'il inscrit tout en l'affrontant la discontinuité sérielle, tissée de l'alternance de temps forts (les épisodes, voire certains épisodes de fin de saison) et de temps faibles (les coupures publicitaires, l'intervalle temporel entre les épisodes, le hiatus de l'inter-saison...). Rien d'étonnant, donc, à ce que la musique y joue un rôle de premier plan, qu'elle se réduise à un gimmick facilement mémorisable (*Les 4400*) ou qu'elle emprunte un hymne générationnel (les Who pour *Les Experts*). Le rythme participe également à l'entreprise de *captatio benevolentiae*, au cœur du générique. Les premières images proposées au téléspectateur se chargent en effet de retenir son attention non seulement par des trouvailles graphiques et plus largement un souci esthétique très souvent remarquable, mais également par un décrochage, une allure a-synchrone, qui l'extrait du rythme de son quotidien pour « instaurer un rythme de réception autre pour le public »<sup>22</sup>. Le générique nous arrache ainsi d'abord par une dyschronie à l'univers non-fictionnel pour nous faire pénétrer dans la diégèse : les génériques de *Nip/Tuck* et de *Dexter* se complaisent ainsi dans une savante lenteur, à l'instar de l'esthétisant *Odysseus*, quand ceux des *Experts* ou de *NYPD Blue* — avec son métro lancé à vive allure — saisissent le téléspectateur par une sensation de vitesse voire

---

<sup>20</sup> David Buxton, dans son ouvrage *From The Avengers to Miami Vice : Form and Ideology in Television Series*, Manchester University Press, 1990, p. 97, soutient ainsi « the idea that the true meaning is hidden behind the surface appearance, a fundamental axiom of the television play constructed around the <in depth> exploration of character. » Cité par Danielle Aubry, *op. cit.*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 196.

<sup>21</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>22</sup> Ariane Hudelet, « Un cadavre ambulante, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *GRAAT On-Line*, n°6, déc. 2009 ([www.graat.fr/tvoihudelet.pdf](http://www.graat.fr/tvoihudelet.pdf)).

de vertige. On court beaucoup dans les génériques, ou bien on se prélassé dans l'oisiveté : on n'y marche que très rarement. Le générique de *Cosmos 1999*, quant à lui, opposait non sans virtuosité la discontinuité vive d'une juxtaposition de plans, dans un montage haletant, à la continuité et à la lenteur, ainsi encore soulignée, de plans-séquences savamment intercalés.

C'est qu'en réalité l'objet et l'enjeu du générique se situent ailleurs, non tant — comme le peuvent, eux, les épisodes inscrits dans la syntagmatique feuilletonnante d'une saison — dans le déploiement d'une chronologie riche en « arcs narratifs »<sup>23</sup>, que dans l'étalement d'un paradigme dans la spatialité de l'écran. Le générique décrit bien plus qu'il ne narre : le personnage sera l'hyperonyme que le générique vient enrichir d'une liste de compétences et de caractéristiques ; au-delà, c'est le titre de la série qui fonctionnera comme l'hyperonyme de l'ensemble du générique, chargé de l'illustrer. Ce dernier pourra d'ailleurs faire défiler le paradigme d'hyponymes, sous l'apparence de fragments textuels : ainsi dans le générique de *X-Files*, *Fringe* ou *Lie to me* la formule de la série s'enrichit-elle de notions abstraites (Liberté, peur...) qui en délimitent et orientent la portée axiologique et idéologique.

Le *split screen* du générique de *MI-5*, par ailleurs, ne vient que confirmer par sa radicalité une tendance consubstantielle au genre, dont l'image s'extrait de l'écoulement temporel pour se travailler, avec un soin minutieux, comme surface sensible. Le générique est un à-plat, résultat — qu'on pense aux *Experts* et aux images du générique qui semblent exploser comme autant de taches de couleurs, ou aux gouttes qui tombent sur le générique de *The Borgias* — d'un *dripping* audio-visuel où l'intensité de la projection des plans se substitue au dépli d'un récit dans le temps. Là où l'épisode, et *a fortiori* la série, à l'échelle d'une saison, va décrire un meurtre, reconstituer les enchaînements de causalité qui l'ont précédé — mobiles et préméditations —, le générique se contentera de l'esthétisme de la tache de sang, qui elle, s'étale — sur une surface — et ne s'écoule pas — dans le temps, ou si peu (*Dexter*). Si le générique de *Treme* opte pour l'insertion d'images d'archives, qui constituent le récit de la catastrophe, et instituent la catastrophe en récit, les plans qui appartiennent en propre à la série zooment sur les murs des maisons ravagées pour les transformer en des toiles à la Rothko où la matérialité même tend à s'extraire de toute référentialité pour s'épanouir comme forme esthétique. De même, le générique de *The Pacific* privilégie visages et paysages dessinés au fusain, qui s'animent pour permettre au récit d'entrer en scène *via* des images d'archives

---

<sup>23</sup> « Par arc narratif, on entend un scénario particulier qui suit le modèle dramaturgique classique où l'action se construit progressivement jusqu'à arriver à son paroxysme au moment du dénouement. Dans une série à épisodes, l'arc est intentionnellement prolongé au-delà d'un épisode donné de manière à inciter les téléspectateurs à revenir pour découvrir le dénouement dans un épisode ultérieur. » (Ursula Ganz-Blaettler, « Récits cumulatifs et arcs narratifs », in *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 189.)

connotant le grand récit de l'Histoire. C'est exactement sur le même mode que les graffitis muraux s'animent dans *Rome* : le générique assure donc la transition de la spatialité graphique qui le caractérise à la syntagmatique du récit de l'épisode.

### Structure ternaire (8/9)

Objet audiovisuel oxymorique, le générique de séries télévisées tente d'allier ouverture et clôture. Lorsque la chaîne choisit de donner les moyens aux créateurs de la série de se doter d'un générique conséquent, d'une durée pouvant atteindre la minute, elle permet par là même au générique de déployer pleinement sa nature double, d'entité autonome — court-métrage que je peux regarder, à la limite, sans visionner les épisodes<sup>24</sup> — et d'entité relative, destinée à introduire à l'épisode programmé. *Breakout Kings* offre peut-être l'une des incarnations les plus claires de la structure ternaire du générique de série :

- **Ouverture** (des grilles de la prison, pour délivrer les détenus qui collaboreront à l'enquête) : le générique marque son départ — d'avec les programmes qui précédaient, sur la même chaîne.
- **Clôture** (les grilles de la geôle se referment sur ces mêmes détenus, une fois l'enquête achevée) : le générique signale qu'il a achevé sa tâche.
- **Projection** vers l'à-venir, c'est-à-dire l'épisode qui va suivre : une route défile au centre de l'écran, qui entraîne le téléspectateur vers cet inconnu. Parfois, les protagonistes, tournant le dos à la caméra, peuvent se diriger eux-mêmes vers cet horizon (*Bones* ; *Angel*...). Dans d'autres génériques (*Person of Interest*) l'insertion dans les derniers plans du générique d'images extraites de l'épisode à venir remplissent un rôle cataphorique tout à fait similaire.

Si l'on considère le générique de série comme un avatar des rites de passage, il devient possible de déceler sous cette structure ternaire une autre tripartition mise au jour par Van Gennep<sup>25</sup>. Tout rite de passage se déclinerait ainsi en trois temps : un temps de « séparation » (qu'indiquent ici toutes les stratégies désignant le générique comme seuil, dans la phase d'ouverture, telle la dyschronie déjà aperçue, qui arrache le téléspectateur à son quotidien entendu comme régime de temporalité) ; un temps de « marge », d'entre-deux (que constituent par exemple les plans-portraits présentant les personnages/acteurs, à cheval donc

---

<sup>24</sup> Certains sites sur Internet constituent d'ailleurs des anthologies de génériques, extraits de leur contexte. C'est ainsi que la plupart des génériques évoqués dans cet article peuvent être vus sur le site : [www.génériqueséries.com](http://www.génériqueséries.com).

<sup>25</sup> Se reporter en particulier au chapitre VIII, « Les funérailles », des *Rites de passage*, *op. cit.*



entre fiction et non-fiction, et plus largement tout ce qui s'insère entre l'ouverture et la clôture) ; un temps d'« agrégation » qui autorise la réintégration de l'individu dans le groupe social (tel serait l'objet de la troisième phase, de « projection », qui invite le téléspectateur à intégrer l'univers diégétique comme à faire corps avec l'ensemble de la communauté des fans de la série).

### **Résurrection (9/9)**

Le générique doit bâtir un monde, mais livrer ce monde, une fois érigé, à d'autres que lui et s'en défaire. Les cités de *Game of Thrones* s'élèvent ainsi littéralement de terre, dotant le générique d'une puissance démiurgique sans pareille. Les génériques-dispositifs réitèrent, à chaque diffusion, un similaire récit *génési(a)que* : pour *L'Homme qui valait trois milliards*, cette ambition se double d'une réalité biologique, puisque nous voyons Steve Austin comme renaître grâce aux progrès de la science directement appliqués à la résurrection de son organisme. John Reese, le héros jamesbondesque de *Person of Interest* était lui aussi comme mort au monde, en rupture de ban et effacé de tous les registres civils par la CIA. La voix off qui règne sur ces récits premiers n'a-t-elle pas d'ailleurs quelque chose de divin ? Ce sont bien des personnages de *pères* intradiégétiques qui s'expriment, qu'il s'agisse d'Oscar Goldman ou du créateur de la « machine », dont l'éventuelle paternité constitue, comme par hasard, l'un des arcs narratifs de la série.

Ce que le générique érige n'est autre en réalité que le titre de la série, qui le plus souvent s'impose au centre du premier ou du dernier plan. Or cette apparition, soulignée par des effets visuels (explosion, flammes, reflets...) ou sonores, s'avère ambivalente, puisque perçue comme résultante ou annonce de l'accumulation d'images et d'informations dans le générique mais également prémisse de l'épisode attendu. Épiphanie et deuil de l'épiphanie se combinent donc dans ces plans initiaux ou finaux où le titre de la série n'apparaît, triomphant, que pour mieux s'évanouir l'instant suivant : plus largement, le générique dans son entier paraît régi par ce principe carnavalesque de la « désintronisation » qui consacre le générique-roi pour mieux le sacrifier<sup>26</sup>. Le générique se sait voué à la disparition : il s'écrit tout en se raturant, se montre en s'effaçant, pour laisser la place à l'épisode auquel il introduit. Ainsi, il dramatise en abyme les enjeux propres à la série TV, entre continuité et discontinuité. C'est

---

<sup>26</sup> Se reporter aux travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le carnaval et le grotesque : « L'indétronisation », écrit-il ainsi, « est un rite ambivalent, "deux en un" qui exprime le caractère inévitable, et en même temps la fécondité du changement-renouveau [...]. L'intronisation contient donc déjà l'idée de la détronisation future : elle est ambivalente dès le départ. » (*La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 182). On reliera cette remarque à l'analyse de la série télévisée comme carnaval, que mène Jean-Pierre Esquenazi au terme de son ouvrage.

probablement le générique minimaliste de *24* en version DVD qui incarne le mieux ce double mouvement d'inscription/effacement, puisque le chiffre se constitue peu à peu, par clignotements, pour tout de suite, comme par un *rewind* cruel, se dissoudre selon la même modalité. Nombre de génériques puisent leur intensité dans cette lutte entre vie et mort, forces d'institution d'un univers — la fiction télévisuelle — et d'érosion — la nécessité structurelle : ainsi le générique de *The Borgias* se déploie-t-il tout en subissant l'inlassable travail de sape d'un *sfumato* qui efface ce qui tente de s'inscrire. Tout générique n'est-il pas ainsi un compte à rebours, assumption / régressive, comme le signifiait la mèche allumée de la bombe qui se consumait peu à peu dans le générique de *Mission : impossible* ?

Naître et mourir ; pour mieux assurer la résurrection, épisode après épisode, de l'entité discontinue qu'est la série : tel serait le cahier des charges définitoire de la poétique du *génésérique*, ce seuil par où la série télévisée ressasse.

Gilles Bonnet

Université Jean Moulin-Lyon 3/ MARGE