

# Musiques de séries télévisées

---



---

sous la direction de  
Cécile Carayol et Jérôme Rossi

Préface de Jean-Pierre Esquenazi

Florent Favard

## *It's in the frakkin' ship!* La réflexivité musicale au service du récit dans *Battlestar Galactica*

« Tout ceci est déjà arrivé; tout ceci arrivera encore. » C'est en ces termes que le cylon Leoben, machine à apparence humaine, décrit la vision cyclique du temps que ses semblables partagent avec les humains, leurs créateurs, dans la série *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2003-2009). En un sens, c'est aussi la philosophie que partageaient les producteurs du programme, en lançant en 2003 cette « ré-imagination » de la série originale créée par Glen A. Larson (ABC, 1978-1979).

Ignorant toute notion de continuité, la série de 2003 n'a gardé de l'originale que sa prémisse et le cœur de son réseau de personnages. *Battlestar Galactica* conserve le schéma narratif d'une quête, celle de la mythique planète Terre recherchée par les derniers humains, suite à la destruction de leurs Douze Colonies par les cylons, des robots humanoïdes. Toutefois, produite deux ans après les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, la version ré-imaginée a fait des cylons non plus des *autres* sans pareil avec l'être humain, mais des *semblables*, créés par les Colons et cherchant à prendre leur place. Des « *toasters* » en acier chromé, les cylons sont devenus des êtres de chair et de sang artificiels, et harcèlent la flotte de survivants, menée par le vaisseau de guerre *Galactica*, en y lançant des attaques terroristes. Critique au vitriol d'une Amérique en proie à la paranoïa, la série déploie une « science-fiction naturaliste<sup>1</sup> », pour rejouer les interrogatoires du camp de Guantánamo ou l'invasion de l'Irak.

---

• 1 – MOORE R., « Battlestar Galactica: Naturalistic Science Fiction or taking the opera out of space opera », 2003, [http://en.battlestarwiki.org/wiki/Naturalistic\\_science\\_fiction](http://en.battlestarwiki.org/wiki/Naturalistic_science_fiction), dernier accès le 30 août 2013.

Sous l'influence de son créateur, Ronald D. Moore, *Battlestar Galactica* vise à s'affranchir de ce qui se faisait à l'époque à la télévision en terme de science-fiction<sup>2</sup>, notamment d'un point de vue formel : la série ré-imaginée propose une structure feuilletonnante, une réalisation nerveuse, et une bande sonore musicale inédite, expérimentale. Les recadrages hâtifs, digne d'un reportage, qui soulignaient les combats spatiaux, ne sont en effet pas les seuls à avoir laissé leur empreinte sur toute une décennie de science-fiction ; la musique de *Battlestar Galactica*, supervisée par Richard Gibbs puis Bear McCreary, a renouvelé des codes musicaux associés à un sous-genre fictionnel devenu rare à la télévision : le *space opera*<sup>3</sup>.

C'est tout particulièrement la démarche réflexive de McCreary qui va nous intéresser ici. Réflexive parce qu'elle se pose en contrepoint du paysage musical télévisuel d'alors, et qu'elle traduit une volonté d'expérimentation qui caractérise à la fois la série et l'aura du jeune compositeur, qui en fera par la suite sa marque de fabrique. Réflexive, aussi, car la musique de *Battlestar Galactica* a une profonde influence sur le déroulement du récit, auquel elle attribue des clés de lecture thématique, avant de devenir un élément indissociable de la quête des humains et des cylons.

### **The Sound of drums**

Lorsque la chaîne câblée américaine Sci-Fi lance la production de la mini série de trois heures qui allait servir d'épisode pilote, c'est Richard Gibbs qui se retrouve en charge de la composition de la bande sonore musicale, du haut de ses quinze ans de carrière. Bear McCreary, ancien élève de Elmer Bernstein<sup>4</sup>, est alors son assistant. La volonté de se démarquer, musicalement, du reste de la production télévisuelle de science-fiction, vient de Gibbs et de Michael Rymer, réalisateur de la mini série, d'un commun accord avec Ronald D. Moore et le producteur David Eick. McCreary, dans une interview donnée à Nj.com, en dévoile l'essence :

• 2 – À propos du caractère innovant de *Battlestar Galactica*, cf. ACHOUCHE M., « De *Babylon 5* à *Galactica* : la nouvelle science-fiction télévisuelle et l'effet-réalité », *TV series*, n° 1, université du Havre, juin 2012, p. 311-328.

• 3 – Sous-genre de la science-fiction caractérisé par des aventures épiques, à grande échelle (souvent interplanétaires), dont la franchise *Star Trek*, initiée par Gene Roddenberry en 1966 à la télévision, est l'un des étendards. Pour relativiser l'innovation musicale proposée par *Battlestar Galactica*, on mentionnera *Babylon 5* (PTEN/TNT, 1993-1998), qui cherchait déjà à s'affranchir des codes musicaux du genre sous l'influence du compositeur Christopher Franke. NIEBUR L., « *Babylon 5*: Science fiction, melodrama and musical style », in DONNELLY K. J. et HAYWARD P. (dir.), *Music in science fiction television*, New York, Routledge, coll. « Routledge Music and Screen Media Series », 2013, p. 151-162.

• 4 – Auteur, notamment, de la bande sonore musicale des *Sept mercenaires* de John Sturges en 1960. McCreary détaille l'apport des enseignements de Bernstein sur sa carrière, sur son blog à l'adresse : <http://www.bearmccreary.com/#blog/other/elmer-bernstein-wisdom>, dernier accès le 10 septembre 2013.

« La musique de la série était à l'origine basée sur l'idée de minimalisme. Pas au sens de Philip Glass, mais, littéralement, une présence musicale aussi réduite que possible. L'idée se dressait en réaction contre *Star Wars* et *Star Trek*, les trompettes grandiloquentes que l'on associe au *space opera*<sup>5</sup>. »

Il est ici très intéressant que McCreary désigne *Star Trek* comme l'exemple à ne pas suivre. Ronald D. Moore, avant la création de *Battlestar Galactica* en 2003, a travaillé comme scénariste sur pas moins de trois des six séries télévisées de la franchise de Gene Roddenberry, de 1988, sur *The Next Generation* (Syndication, 1987-1994) à son passage éclair sur *Voyager* (UPN, 1995-2001) en 1999. Il a par la suite développé une vision de la science-fiction aux antipodes de l'Enterprise. Si la musique de *Battlestar Galactica* contrevient aux codes alors en place, c'est dans le cadre d'un mouvement plus large qui touche tous les aspects de la production, de l'écriture à la musique en passant par la réalisation.

Le compositeur Richard Gibbs va décider de limiter dans ses compositions la présence de *leitmotive* et de thèmes musicaux associés à des personnages ou des situations. Quand bien même des thèmes apparaissent, ils ne sont pas liés à une ligne mélodique, mais à un rythme particulier ou la texture unique d'un instrument. Gibbs n'a pas pour intention de surdéterminer l'émotion que doit ressentir le/la spectateur/trice : il cherche plutôt à créer une ambiance sonore déroutante à l'aide d'instruments et de langues rares dans la sphère musicale occidentale. Il chasse les violons de l'orchestre, réduit à son minimum, et donne à entendre des chants en perse et en bulgare. Mais c'est à Michael Rymer que revient l'une des décisions les plus emblématiques de la direction musicale de la mini série diffusée fin 2003 : l'introduction des tambours taiko, une gamme de tambours japonais puissants qui résonnent dès la séquence d'introduction. Ils rythmeront notamment les séquences de combat, que Gibbs décide de confier à son assistant, McCreary<sup>6</sup>.

## Un casting musical international

C'est au début de la production de la première saison de *Battlestar Galactica* que Richard Gibbs quitte son poste de compositeur. Bear McCreary le remplace

• 5 – « *The music of the show was originally based on the idea of minimalism. Not in the Philip Glass sense, but literally as minimal a music presence as possible. It was based in reaction to Star Wars and Star Trek, the trumpet bombast that we associate with space operas* » (SEPINWALL A., « More from TV composers Michael Giacchino and Bear McCreary », Nj.com, 22 juin 2008, [http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2008/06/more\\_from\\_tv\\_composers\\_michael.html](http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2008/06/more_from_tv_composers_michael.html), dernier accès le 10 septembre 2013).

• 6 – On consultera la série d'interviews données par Richard Gibbs et Bear McCreary au site Galactica TV entre novembre 2003 et décembre 2004 (dorénavant hébergées sur archive.org), et qui détaillent le travail des deux compositeurs sur la minisérie : <http://web.archive.org/web/20060103075703/http://www.galactica2003.net>, dernier accès le 10 septembre 2013.

et se voit donner carte blanche par les producteurs. Des deux préceptes de Gibbs, McCreary abandonne vite le premier, créant peu à peu des thèmes musicaux pour chaque personnage, sans le révéler à la production.

« À la fin de la première saison, j'utilisais systématiquement des thèmes, et quelqu'un m'a demandé : "Il faut souligner la présence de Boomer dans cette scène, peux-tu utiliser ton thème de Boomer?" J'ai ri, parce que je ne leur avais pas dit que j'écrivais un thème pour Boomer, mais durant la première saison, tout le monde s'en était rendu compte<sup>7</sup>. »

Si des thèmes émergent dans son travail, McCreary va rester relativement fidèle à l'autre impératif fixé par Gibbs : l'utilisation d'instruments peu connus en Occident, qu'il va déployer et généraliser. McCreary va puiser dans ses origines irlandaises et arméniennes pour ajouter à l'équation de Gibbs des associations atypiques ; la première saison de *Battlestar Galactica* voit ainsi ses scènes de combat se colorer du son des cornemuses. Plus précisément, c'est l'épisode « The Hand of God » (S1E10) qui les introduit avec force.

L'épisode raconte comment les Colons décident de mener un raid sur un astéroïde riche en tylium – un minéral essentiel pour propulser leurs vaisseaux – et occupé par une raffinerie cylon. C'est ici que McCreary va poser les bases de ce qui deviendra le thème des Adama : le père, William, commandant du *Battlestar Galactica* ; le fils, Lee, pilote de *Viper*, des chasseurs de combat spatiaux. Lorsque Lee se prépare à mener l'assaut sur l'astéroïde, le commandant Adama lui confie son briquet porte-bonheur. La scène commence en silence (22'00) ; c'est au moment où le briquet change de main (22'40) que la musique fait son apparition, sans jamais noyer le dialogue entre les deux hommes. Cette musique de fosse<sup>8</sup> emploie des sonorités qui l'associent à la musique celtique : d'abord la flûte, puis la cornemuse irlandaise, au timbre doux, proposent une mélodie clairement identifiable. Plus tard, lorsque Lee s'engage à pleine vitesse dans un tunnel pour bombarder la mine (36'24), c'est une cornemuse écossaise, aux sonorités plus familières, qui soutient l'espace d'un instant de longues notes perçantes rythmées par les percussions ethniques, créant une analogie avec le son des bras mécaniques qui trient le minéral et manquent de percuter le chasseur de combat. Une fois

• 7 – « *By the end of the first season, I'd been using themes the whole time, and someone said, "We really need to underline Boomer in this scene, can you use your Boomer theme?" I kind of laughed, because I had never told them I was writing a Boomer theme, but over the first season, it had clearly been acknowledged* » (SEPINWALL A., *op. cit.*).

• 8 – Au sens de Michel Chion, la musique que seul le spectateur peut entendre, au contraire de la musique d'écran qui appartient à l'univers fictionnel, et que personnages et spectateurs peuvent entendre. CHION M., *L'audiovision, son et images au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013 (3<sup>e</sup> édition), p. 72.

la mine détruite avec succès (38'09), le thème des Adama refait son apparition, cette fois-ci soutenu par des tambours, avant que ne s'élève un chant en gaélique<sup>9</sup>.

Un autre instrument va devenir emblématique de la bande sonore musicale de *Battlestar Galactica* : le duduk, un hautbois arménien qui, déjà, commence à connaître un certain succès. On entendait notamment cet instrument à vent dans plusieurs thèmes musicaux composés par Joseph LoDuca pour la série *Xena: Warrior princess* (Syndication, 1995-2001). Le duduk est un instrument à deux facettes : ses sonorités graves, son timbre proche de la voix humaine, deviennent nasillards et aigus lorsque le musicien souffle fort dedans. Chris Bleth, en charge des instruments à vent dès la première saison, va pousser l'instrument au bout de ses capacités<sup>10</sup>, notamment sur les thèmes liés au personnage de Starbuck, une autre pilote de chasse.

Pour des raisons budgétaires, McCreary commence à enregistrer la musique de *Battlestar Galactica* dans un garage, où il parvient à réunir des musiciens polyvalents : Chris Bleth et ses instruments à vent ethniques (principalement le duduk et la flûte bansuri) ; M. B. Gordy aux tambours taiko ; Steve Bartek (guitare, cithare, balalaïka) ; enfin, Paul Cartwright, au violon électrique, usant de sonorités tantôt classiques, tantôt méconnaissables une fois saturées et mixées. À ce quartet s'ajoute Raya Yarbrough au chant, et McCreary lui-même, qui au fil des saisons va lentement introduire le piano dans ses compositions. Peu nombreux et possédant des instruments difficiles à accorder entre eux, les musiciens enregistrent séparément, et les pistes sont mixées *a posteriori* pour combiner tambours japonais et flûte irlandaise, duduk et shamisen. Au fil de la série, McCreary gagne la confiance des producteurs et peut employer un orchestre d'une quarantaine de personnes lorsque c'est nécessaire. D'autres musiciens s'ajoutent à l'équipe, donnant une couleur différente à chaque saison : Brendan McCreary, le frère du compositeur, au chant ; John Avila à la guitare basse dès la saison 2 ; le duo formé par Greg Walsh et le Dr Osamu Kitajima, lequel, en saison 4 amène avec lui les sonorités nouvelles du biwa et du shamisen, deux luths japonais qui permettent à McCreary de ne jamais cesser ses expérimentations en associant des instruments toujours plus divers<sup>11</sup>. La carte présentée donne un aperçu non exhaustif de la portée internationale de l'orchestre de McCreary. On notera les influences marquées du Moyen-Orient et d'Asie pour

• 9 – Les deux pistes sont présentes sur l'album de la saison 2 : « A Good lighter », piste 06 (1'55) et « Wander my friends », piste 23 (2'57), *Battlestar Galactica, season two*, La-La Land Records, 20 juin 2006.

• 10 – « The Musicians behind *Daybreak* », intégrale *Battlestar Galactica*, zone 2, Universal Pictures, 12 octobre 2011, Blu-Ray.

• 11 – « The Musicians behind *Daybreak* », « The Evolution of a cue », « The Making of the music of *Battlestar Galactica* », *ibid.*

les instruments, et de langues indo-européennes anciennes pour le chant. Le but de McCreary est ici de soutenir la vision de Ronald D. Moore et de Richard Gibbs, en usant d'instruments qui appartiennent au répertoire de la « musique du monde », et qui refusent de se conformer aux codes musicaux établis par les séries télévisées de science-fiction, notamment le symphonisme épique de *Star Trek*.



Fig. 1. – Instruments et langues utilisés dans l'orchestre de Bear McCreary (liste non exhaustive).

## Le Bear McCreary Show

S'il est possible de dresser aujourd'hui le détail du travail de McCreary, c'est parce que dès le début de *Battlestar Galactica*, il décide de partager avec les fans le processus de création de la bande sonore musicale de la série, sur son site *bearmccreary.com*. Il consacre à chaque épisode un billet dans lequel se côtoient ses réflexions, ses anecdotes accompagnées de photos, et des extraits de ses partitions où il dévoile les lignes mélodiques des thèmes majeurs de la série. McCreary propose une approche didactique, tâchant de faire découvrir son travail au plus grand nombre.

Aujourd'hui encore, peu de compositeurs de musique de séries télévisées offrent un tel aperçu de leur travail : Michael Giacchino, qui a travaillé sur *Lost* (ABC, 2004-2010), reste inaccessible derrière son site vitrine<sup>12</sup> ; Chris YOUNG (*Fringe*, Fox, 2008-2013) et Ramin Djawadi (*Game of Thrones*, HBO, 2011-présent) dispensent au compte-goutte des informations sur les réseaux sociaux. Chez McCreary en revanche, n'importe quel fan de la série se retrouve face à une mine

• 12 – <http://www.michaelgiacchinomusic.com>, dernier accès le 10 septembre 2013.

d'informations, peut questionner le compositeur sur tel ou tel aspect de son travail, et recevoir une réponse. McCreary est allé plus loin encore dans sa relation avec les fans : sur sa chaîne YouTube<sup>13</sup>, il propose des réinterprétations de son cru de ses propres partitions, et a organisé un concours pour permettre à ses fans les plus mélomanes de jouer ses morceaux à leur tour. Les fans ont été aidés en cela par la publication du recueil de partitions officiel de *Battlestar Galactica*, chez l'éditeur Hal Leonard Corporation en 2011.

Si McCreary a tendance à jouer de sa personne sur son site et les réseaux sociaux, il met aussi en avant le groupe de musiciens avec lequel il travaille. Lors des concerts du Battlestar Galactica Orchestra organisés à Los Angeles et San Diego entre 2008 et 2009, la foule en délire qui scande « *So say we all* », la devise des Colons, n'était pas venue pour applaudir le seul McCreary, mais toute une équipe soudée qui l'a suivi après la fin de la série<sup>14</sup>.

Couronné de succès, il a continué sans relâche à expérimenter de nouvelles sonorités sur de nombreuses séries, et a su imposer son style jusqu'au cinéma et dans les jeux vidéo<sup>15</sup>, sans jamais oublier de faire partager ses dernières créations avec ses fans. Il est revenu par deux fois dans l'univers de *Battlestar Galactica*, avec les séries dérivées *Caprica* (Syfy, 2010) et *Battlestar Galactica: Blood and chrome* (Syfy, 2012). Si *Caprica* offrait une bande sonore plus intimiste, plus classique aussi, *Blood and chrome* use et abuse de guitares électriques, signant un basculement vers un son combinant rock et électro sur fond de chants ethniques, tel qu'on peut l'entendre dans les compositions hétéroclites de McCreary pour la série *Defiance* (Syfy, 2013-présent). Mais là où son travail sur *Battlestar Galactica* se distingue du reste de son œuvre, c'est dans l'interaction poussée entre la musique et le récit.

## La citation musicale comme clé de lecture

Au-delà de la volonté d'échapper à des codes musicaux normés, les compositions de McCreary servent aussi à caractériser un monde similaire au nôtre, et dans le même temps très différent. Lorsque *Battlestar Galactica* débute, aucun indice n'est donné sur l'époque à laquelle se situe l'histoire. On nous présente des humains vivant sur douze planètes, dans un système stellaire éloigné, des humains

• 13 – <http://www.youtube.com/user/bearmccreary>, dernier accès le 10 septembre 2013.

• 14 – « Bear McCreary and the BSG orchestra », intégrale *Battlestar Galactica*, *op. cit.*

• 15 – S'il travaille notamment sur *The Walking dead* (AMC, 2010-présent) et *Agents of S.H.I.E.L.D.* (ABC, 2013-présent), ses compositions les plus expérimentales – notamment en terme de variété d'instruments – se retrouvent dans les bandes sonores musicales de *Defiance* (Syfy, 2013-présent), *Da Vinci's demons* (Starz, 2013-présent) et *Black sails* (Starz, 2014-présent). Son travail sur le film *Europa report* (Cordero, 2013) et le jeu vidéo *Dark void* (Capcom, 2010) reprend les sonorités employées dans *Battlestar Galactica*.

qui, s'ils utilisent des technologies familières (téléphones, caméras, ordinateurs), possèdent une culture aux antipodes de la norme occidentale contemporaine. Les Colons sont en effet polythéistes, et vénèrent des déités dont les noms évoquent le panthéon gréco-romain. Ironie dramatique oblige, c'est l'ennemi, le cylon, la machine, qui s'avère monothéiste, invoquant un Dieu unique intransigeant qu'on croirait tiré de l'Ancien Testament. On trouve ici à l'œuvre un élément clé de la science-fiction : l'étrangéisation cognitive<sup>16</sup>. Le monde de *Battlestar Galactica* est reconnaissable, mais organisé de telle façon qu'il relativise des idées que nous considérons comme des universaux, sur la société, la religion ou encore l'éthique.

En ce sens, la musique de *Battlestar Galactica* pratique elle aussi l'étrangéisation cognitive, à un double niveau. Au niveau formel, extradiégétique<sup>17</sup>, elle pointe du doigt des conventions musicales forgées par Hollywood et cherche à proposer une alternative, en créant des associations inédites et en usant d'instruments pour lesquels le/la spectateur/trice occidentale n'a pas développé d'accoutumance. Mais elle permet aussi de caractériser un univers fictionnel : ces instruments et ces langues anciennes nous ramènent à l'aube de la civilisation, comme si McCreary cherchait des dénominateurs musicaux communs entre les Terriens du monde réel, et les Colons du monde fictionnel, des « signifiants inter-culturels archétypaux » ainsi que l'explique Eftychia Papanikolaou<sup>18</sup>.

Nous pouvons néanmoins entendre, au fil de la série, des compositions plus familières, citant parfois directement une œuvre existante. Ainsi, le thème principal de la série de 1978, composé par Stu Phillips, a-t-il traversé la frontière du monde fictionnel pour devenir, dans la ré-imagination de 2003, l'hymne des Colons. On peut l'entendre dès la minisérie pilote, puis dans un épisode de la saison 2 (« Final cut », S2E08) ; il sera aussi utilisé dans la série dérivée *Caprica*, qui raconte les événements précédant de 50 ans l'attaque des cylons sur les Douze Colonies. Représentatif du style « *bombastic* » que Gibbs et McCreary ont choisi d'éviter, il s'intègre à l'univers fictionnel pour fournir un clin d'œil à la série originale et reconnaître le lien de parenté entre les versions de 1978 et de 2003.

Plus étonnant, la fin de l'épisode « Scar » (S2E15), dès 41'38, reprend note pour note la « Cavatina », ce morceau de guitare classique écrit par Stanley Myers,

• 16 – SUVIN D., *Metamorphoses of science fiction*, Londres, Yale University Press, 1979, p. 4.

• 17 – La diégèse est l'univers fictionnel. Les données extradiégétiques – comme, par exemple, la musique de fosse orchestrée par McCreary – n'appartiennent pas au monde fictionnel, mais à notre monde réel. Conservons cette notion en tête, puisqu'elle sera mise à rude épreuve par la suite.

• 18 – PAPANIKOLAOU E., « Of duduku and Dylan: negotiating music and the aural space », in MARSHALL C. W. et POTTER T., *Cylons in America: Critical studies in Battlestar Galactica*, New York, Continuum, 2008, p. 226.

et qui sert notamment de thème au film *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978). Tandis que Starbuck confie son mal-être à Helo, un autre pilote de vaisseau spatial, l'introduction de ce morceau agit comme une clé de lecture. Durant l'épisode, Starbuck poursuit un vaisseau de combat cylon conscient de son existence, le dénommé Scar, qui abat un à un les pilotes de la flotte. Dans le même temps, on nous expose l'état mental de Starbuck : derrière le masque fier et tête brûlée de celle qui se fait appeler « Starbuck », on découvre une femme minée par son expérience sur la planète Caprica (elle y est enlevée par les cylons dans « The Farm » S2E05), ne sachant pas si elle reverra un jour l'homme qu'elle aime, et voyant autour d'elle les survivants douter de l'existence de la Terre. Les pulsions suicidaires dont elle fait preuve au cours de l'épisode, manquant de se faire tuer pour abattre Scar, résonnent avec l'état psychologique des personnages du film de Cimino, marqués par la Guerre du Vietnam ; la scène de la roulette russe entre Mike (Robert De Niro) et Nick (Christopher Walken) y traduit l'état de délabrement mental dans lequel sont abandonnés les soldats. Papanikolaou explique :

« Alors que le reste de la bande sonore musicale évite prudemment tout signifiant musical spécifique à une culture et une époque, compositeur et producteur semblent exploiter [ici] la mémoire collective du spectateur afin de souligner la charge émotionnelle de la scène<sup>19</sup>. »

Au cours de la saison 2, *Battlestar Galactica* se permet une autre citation musicale : elle a cela de particulier qu'elle est intradiégétique. Dans l'épisode « Valley of darkness » (S2E02), alors que Starbuck et Helo sont de retour sur Caprica, occupée par les cylons, Starbuck retrouve son ancien appartement. La scène, en apparence anodine, offre un clin d'œil réflexif sur la suite à venir du récit.

Alors que Helo cherche à manger dans la cuisine, Starbuck glisse ce que nous reconnaissons comme une sorte de cassette audio dans sa chaîne stéréo, à 20'07. On peut alors entendre « Metamorphosis one », un morceau au piano, à la structure répétitive caractéristique du travail de Philip Glass (album *Solo Piano*, 1989). Le morceau possède trois fonctions. Ronald D. Moore explique, dans le commentaire audio de l'épisode, que cette composition, attribuée au père de Starbuck, lui donne un côté « bohème » : si elle-même n'est pas devenue pianiste, Helo constate avec stupéfaction qu'elle exprime son talent artistique par la peinture, les toiles jonchant l'appartement. En second lieu, le morceau réactive une des interrogations principales des spectateurs : la datation des événements. L'apparition d'un morceau de Philip Glass pourrait laisser à penser que les Colons sont le futur de l'humanité, une

• 19 – « When the rest of the soundtrack assiduously avoids any such culture and time-specific musical significations, composer and producer seem to exploit the perceivers' collective memory in order to intensify the sentimental character of the scene » (PAPANIKOLAOU E., *op. cit.*, p. 227-228).

fois dispersée dans les étoiles. Mais la paternité de l'œuvre est attribuée à un personnage fictionnel, brouillant les pistes une fois de plus. Enfin, la structure répétitive du morceau, signature de Glass, évoque la conception cyclique du temps par les Colons et les cylons, qui voient les événements comme se répétant sans cesse, avec d'infinies variations. Cette surcouché thématique est particulièrement importante puisqu'elle est directement associée au personnage de Starbuck, dont la destinée devient au fil des saisons un élément capital de l'intrigue, liée à cette idée d'Éternel Retour.

## Rendre la musique étrangère

McCreary va peu à peu introduire dans la série des morceaux de facture classique, en cherchant à les rendre les moins familiers possible, non pas dans la forme, mais dans l'effet produit sur les spectateurs; il va utiliser le procédé dès l'épisode final de la première saison.

Dans « Kobol's last gleaming part 2 » (S1E13), le docteur Gaïus Baltar est coincé sur la planète Kobol avec des membres d'équipage du Galactica, suite au crash de leur transporteur. Baltar, qui a trahi les Douze Colonies en permettant aux cylons d'outrepasser leurs défenses, ne cesse de voir à ses côtés une mystérieuse femme blonde, portrait craché du modèle cylon à apparence humaine qui lui a soudoyé des informations avant la chute des colonies. Numéro Six, de son prénom, l'entraîne à travers les ruines d'une ancienne cité pour lui révéler sa destinée.

La scène commence à (36'45), alors que Baltar s'éloigne du campement de fortune improvisé par les rescapés pour suivre Numéro Six dans les marais. Nous pouvons entendre une pièce de facture classique dans laquelle les cordes prédominent. Des ruines, il se retrouve soudain dans un gigantesque opéra flambant neuf, toujours accompagné de Numéro Six qui lui fait remonter l'allée centrale jusqu'à la scène. Dans ce cas précis, la musique a cela de déroutant qu'elle est très classique, comparée à tout ce que McCreary a proposé jusque là. Il s'agit d'une passacaille, une danse à trois temps appréciée par la noblesse au XVIII<sup>e</sup> siècle, opérant une variation sur un même thème avec une basse obstinée, entêtante<sup>20</sup>. Eftychia Papanikolaou décrit le procédé en ces termes : « Au lieu de former une matrice extradiégétique stéréotypée, vectrice d'émotion, sans obstacle à l'écoute, la musique symphonique devient un élément de surprise<sup>21</sup>. » Ayant rompu avec des

• 20 – MONTALEMBERT E. (de) et ABROMONT C., *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Henry Lemoine, 2010, p. 929. Le morceau figure sous sa dénomination italienne sur l'album de la saison 1 : « Passacaglia », piste 24 (5'15), *Battlestar Galactica, season one*, La-La Land Records, 21 juin 2005. Il est ensuite repris plusieurs fois durant la série, avec une mesure différente.

• 21 – « *Rather than forming a stereotypical mood-creating, aurally unobstrusive, nondiegetic matrix, symphonic music is now meant to startle* » (PAPANIKOLAOU E., *op. cit.*, p. 227).

codes musicaux normés, McCreary, sur une idée du réalisateur Michael Rymer, parvient donc à rendre une pièce classique déroutante, là où elle serait passée inaperçue dans une production hollywoodienne standard.

Papanikolaou décrit plus loin dans son article comment l'épisode « Torn » (S3E06) réemploie le même procédé : lorsque Baltar, capturé par les cylons, déambule dans leur vaisseau-mère dont tous les couloirs se ressemblent, McCreary propose un pastiche de la « Sonate au clair de lune » de Beethoven<sup>22</sup> (ex. 1), au tempo lent et hypnotique, utilisé pour illustrer les scènes se déroulant chez les cylons.

Ex. 1. – Bear McCreary, *Battlestar Galactica*, pastiche de la « Sonate au clair de lune » de L. V. Beethoven.

Ce qu'elle ne précise pas, en revanche, c'est comment le montage participe du même mouvement, proposant des fondus enchaînés dans la plupart des scènes impliquant Baltar. Par exemple, à (13'35), Baltar s'entretient avec une autre copie de Numéro Six, à propos de sa survie à long terme chez les cylons. Lentement, le volume de la musique augmente à mesure que les fondus enchaînés cassent leur déplacement dans les couloirs ; pendant qu'ils parlent en marchant, des plans les montrent immobiles, muets. Numéro Six lui explique comment elle fait pour se repérer dans le vaisseau, s'imaginant déambuler dans une forêt. Leur dialogue semble alors se dérouler dans deux espaces-temps différents : isolés par le montage, l'une se

• 22 – « At first hearing, it resembled the Adagio sostenuto of the first movement of Beethoven's "Moonlight Sonata" (Opus 27, No. 2) » (PAPANIKOLAOU E., *ibid.*, p. 227).

retrouve dans une forêt, l'autre toujours à bord du vaisseau, tandis que la sonate, imperturbable, rythme leurs échanges. À 25'12, elle illustre une scène déroutante où Baltar découvre l'Hybride qui contrôle le vaisseau-mère cylon : humain artificiel branché au vaisseau par des câbles et des tubes, l'Hybride déblatère un tas de paroles incohérentes, une sorte de poème surréaliste mâtiné de commandes adressées aux différentes parties du vaisseau. Numéro Six explique à Baltar que certains cylons suspectent l'Hybride d'être en connexion avec leur Dieu unique. Durant toute la scène, la sonate, discrète, ajoute encore à la poésie du moment. Loin de la musique ethnique et des coupures nerveuses évoquant le reportage de guerre, nous voilà confrontés une nouvelle fois à l'étrangéisation caractéristique de la science-fiction : en faisant une entorse à ses critères formels, à l'image comme dans l'orchestre, *Battlestar Galactica* relativise les codes musicaux et télévisuels qu'elle emploie, et fait de la musique occidentale une inquiétante étrangeté<sup>23</sup>.



L'analogie entre le dieu des cylons et la musique est posée dès l'épisode « Kobol last gleaming part 2 » (S1E13), dans la scène évoquée plus haut. Lorsque Numéro Six guide Baltar vers la scène de l'Opéra, elle explique : « La vie a une mélodie, Gaïus. Un rythme de notes qui compose ton existence, une fois qu'elles sont jouées en harmonie avec le plan de Dieu. » Il est intéressant d'écouter le commentaire audio de Ronald D. Moore, dans lequel il détaille deux autres versions de cette scène qui n'ont jamais vu le jour. Dans une première ébauche, Baltar devait entrer dans un temple où il rencontrait Dieu, en la personne de Dirk Benedict (qui incarnait Starbuck dans la série originale de 1978), et où résonnait « All along the watchtower » de Jimmy Hendrix (sur l'album *John Wesley Harding*, 1967).

Une fois que le réalisateur Michael Rymer lui suggère d'utiliser pour décor l'Orpheum Theater de Vancouver, Moore envisage la présence d'un orchestre sur la scène vers laquelle se dirigent Numéro Six et Baltar (une information qui pousse d'ailleurs à s'interroger sur le statut de la passacaille entendue durant la séquence : est-ce de la musique de fosse ou de la musique d'écran ?). Une chaise vide et un violon y attendaient Baltar, qui montait sur scène et s'emparait de l'instrument pour enfin prendre sa place dans le « plan de Dieu », un plan dont l'analogie avec la musique était déjà claire.

C'est un berceau qui se retrouve dans la scène telle qu'elle a été tournée, préfigurant la naissance d'un enfant hybride, à la fois cylon et humaine, la petite Hera. L'Opéra, lui, continue de filer la métaphore entre Dieu et la musique, puisqu'il réapparaît à plusieurs reprises dans la série : dans « Rapture » (S3E12), le

• 23 – FREUD S., *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985.

cylon Numéro Trois s'y retrouve lors d'une hallucination, au cours de laquelle elle découvre l'identité des Cinq Derniers cylons, figures mythiques pour les machines. Dans « Crossroads part 1 » (S3E19), la présidente Roslin partage une vision de l'Opéra avec Athena, et découvre que la vie d'Hera est menacée. L'Opéra apparaîtra à de nombreuses reprises, jusque dans l'épisode final de la série, « Daybreak part 2 » (S4E20), lorsque le « plan de Dieu » se réalise.

## La musique comme intervention divine

Le double épisode final de la saison 3 marque un tournant dans l'utilisation de la musique au service du récit<sup>24</sup>. Peu après la scène d'ouverture dans laquelle la présidente Roslin rêve de l'Opéra, « Crossroads part 1 » nous dévoile le bar improvisé à bord du Galactica, où le colonel Tigh tente de capter l'émission de radio de la flotte. Au milieu des grésillements, on peut entendre des notes éparses jouées par un instrument nasillard. Ces bribes de mélodie font leur effet sur Tigh, tandis qu'un plan serré sur son oreille laisse entrevoir une bouteille, rappelant son problème d'alcoolisme. Au fur et à mesure de l'épisode, alors que se déroule le procès de Baltar, Tigh est hanté par l'étrange mélodie, qui prend des allures surnaturelles. Anxieux, il se remet à boire plus que de coutume ; distrait par la musique une fois de plus, il passe pour un alcoolique lorsqu'il est interrogé comme témoin de la partie civile. Tigh est persuadé qu'il s'agit là d'un sabotage cylon, et à moitié saoul, il s'exclamera : « *It's in the frakkin' ship!* » Tigh n'est pas le seul à entendre la musique : trois autres personnes la perçoivent aussi. Leur réaction est similaire : plutôt que de penser qu'ils sont fous, tous vont chercher le point d'origine de la musique à l'intérieur du vaisseau. Cette mélodie, bientôt enrichie et rendue plus cohérente par une cithare, est donc désignée d'office comme ayant une existence avérée au sein du monde fictionnel.

Au fil du double épisode (notamment dans « Crossroads part 2 », S3E20), les quatre mélomanes laissent filer des phrases qui tantôt, paraissent sorties de leur contexte, tantôt s'insèrent sans heurts dans leurs propos. Il s'agit en fait d'extraits des paroles de « All along the watchtower », le morceau de Jimmy Hendrix. Exemple cocasse lorsque le colonel Tigh révèle à l'amiral Adama ce qu'il entend dans les entrailles du vaisseau (et qui ne prend son sens qu'en version originale) :

« Tigh : *I'm telling you, Bill. They put the music in the ship. I can hear it.*

Adama : *I believe you. I'll look into it.*

---

• 24 – Et je me dois de préciser que cet article contient dès à présent des révélations de nature à gâcher le plaisir d'un premier visionnage.

Tigh : *You'll look into it? I am here telling you there is cylon sabotage aboard our ship!*

Adama : *Sabotage? With music?*

Tigh : *I know. I know. I can't quite understand it myself. There's too much confusion. »*

Passée inaperçue, c'est la dernière phrase citée par Tigh qui fait partie des paroles de « All along the watchtower ». Ainsi les quatre mélomanes, comme frappés d'une étrange glossolalie, vont-ils égrainer tout au long du double épisode des bribes de paroles : s'ils ne sont ni dans le rythme ni dans le ton, les extraits du morceau de Jimmy Hendrix deviennent plus fréquents lorsque s'amorcent les scènes finales, rendant la référence plus évidente.

Lorsque la flotte arrive à la Nébuleuse Ionienne, et que leurs niveaux d'énergie tombent à zéro, Tigh et les trois autres personnages touchés par ce mystérieux phénomène sont les seuls à rester calmes. L'introduction de la musique, dominée par la cithare, résonne dans les oreilles des spectateurs pendant de longues minutes, ponctuée d'un grésillement évoquant la radio que le colonel essayait de régler. Le Galactica se retrouve baigné par une musique éthérée, ni musique de fosse (certains personnages l'entendent), ni musique d'écran (elle reste insaisissable et inaudible pour la plupart). L'introduction de la guitare électrique laisse place à un climax silencieux, lorsque les quatre personnages se retrouvent dans une partie déserte du vaisseau, et comprennent qu'ils étaient depuis le début des cylons infiltrés. La musique n'était que l'interrupteur destiné à actionner ces quatre agents dormants.

Une fois cette révélation passée, la musique reprend de plus belle, et la voix de Brendan McCreary s'élève pour entamer les paroles de « All along the watchtower ». Ronald D. Moore tenait à ce que Bear McCreary propose une réinterprétation du morceau de Jimmy Hendrix, afin de lui donner des atours qui n'évoquent pas les arrangements musicaux occidentaux. Hybride oscillant entre rock et musique ethnique, le « All along the watchtower » de McCreary noie les ultimes scènes de la troisième saison dans un effet clip déroutant, laissant se profiler de nouvelles révélations sur la position de la Terre. Non seulement ce morceau provenant du « monde réel » brise une nouvelle fois la frontière avec le monde fictionnel de la série, mais il amène avec lui des révélations surprenantes en un laps de temps très court, quand on les compare au peu d'informations que la saison 3 révèle sur la quête de la Terre. En effet, le mystère des Cinq Derniers cylons constitue l'arc narratif principal de cette saison, sans que l'identité d'aucun d'eux ne soit révélée. Les humains et les cylons semblent même abandonner temporairement leur enquête, tandis que les deux camps doivent faire face à des choix drastiques

pour leur survie. C'est au moment où la saison 3 change brutalement de direction, qu'elle emploie la musique pour révéler en filigrane son statut de fiction, « d'œuvre en progrès<sup>25</sup> » qui doit trouver le moyen de ranimer sans cesse l'intérêt des spectateurs, quitte à risquer de les déstabiliser.

Coupée en deux par la grève des scénaristes, entre novembre 2007 et février 2008, la saison 4 est vite annoncée comme la dernière de la série, et les scénaristes doivent trouver un moyen de mener le récit vers une fin satisfaisante. Une fois de plus, ils vont avoir recours à la musique, et utilisent le personnage de Starbuck, désormais chargée d'une mission divine, pour mener les Colons et les cylons rebelles vers la Terre.

Une fois de plus, c'est le bar du Galactica qui sert de caisse de résonance. Dans « Deadlock » (S04E16), Bear McCreary effectue un *cameo* par sa présence dans le bar, tandis que le personnage de Slick joue au piano. Dans l'épisode suivant, « Someone to watch over me », il est remplacé par un mystérieux musicien, Slick, que Starbuck va d'abord prendre en grippe, lui reprochant de jouer toujours la même chose. Il s'en défend, arguant qu'il ne *répète* pas la même mélodie, mais qu'il la *compose*. On retrouve déjà les concepts clés de répétition et de variation qui constituent la trame thématique de la série. La musique jouée par Slick est tantôt musique d'écran, dans le bar, tantôt musique de fosse, lorsqu'elle se superpose aux pensées de Galen Tyrol ou aux larmes de Starbuck, à l'infirmierie. Tout comme « All along the watchtower », elle infiltre lentement le vaisseau en brouillant la frontière entre intra et extradiégétique.

Dans ce même épisode, Helo a retrouvé une cassette audio des compositions du père de Starbuck; lorsqu'il lui confie, la petite Hera tend un dessin constitué de points à Starbuck. Si la cassette est là pour réactiver chez Starbuck la mémoire de son père, pianiste renommé, et la pousser à communiquer avec Slick, c'est en réalité le dessin qui va avoir une importance capitale. Starbuck et Slick comprennent bientôt que ce sont des notes de musique et ils entament laborieusement une performance qui va changer le destin de la flotte (34'13 – ex. 2). Slick, jouant l'accompagnement à la main gauche, laisse à Starbuck le soin d'interpréter la mélodie : ses tâtonnements rappellent ceux de Tigh, lorsqu'il cherchait à régler la radio pour capter « All along the watchtower ». Trois des Cinq Derniers cylons, alors présents dans le bar, reconnaissent l'arrangement musical qui les a hantés à la fin de la saison passée.

---

• 25 – WINCKLER M., *Les Miroirs de la vie : histoire des séries américaines*, Paris, Le Passage, 2002, p. 52.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno'. Both are in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including rests. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 2. – Bear McCreary, *Battlestar Galactica*, motif du destin.

La musique se matérialise enfin complètement dans l'univers fictionnel, au travers d'un plan en plongée sur le piano. Mais son utilité reste inconnue des Colons. C'est de plus haut qu'il faut lire la thématique de cet épisode. Starbuck et Slick débattent de l'écriture musicale, évoquant tour à tour l'improvisation, la composition, le plagiat. On sent là une discussion réflexive, les hésitations de Slick évoquant celles des scénaristes alors qu'ils essaient de trouver la meilleure chute pour la série. Figure paternelle disparaissant en un clin d'œil une fois la musique interprétée correctement, Slick pourrait passer pour le Dieu des cylons, mais aussi pour une figure plus générale de créateur, de demiurge dissertant sur sa création, reconnaissant ses erreurs et parvenant à trouver le bon arrangement.

C'est dans l'épisode final de la série, « Daybreak » (S4E19/20)<sup>26</sup>, que la musique qui hante les couloirs du Galactica trouve son utilité et acquiert un statut *performatif*. Alors qu'ils mènent un assaut contre les forces cylons, les Colons se retrouvent obligés d'effectuer un saut hyperspace de la dernière chance, le vaisseau de combat tombant en miettes. C'est Starbuck qui se retrouve aux commandes, alors que la musique de fosse déploie le morceau le plus riche et le plus complexe jamais composé pour la série<sup>27</sup>. Il a mobilisé l'orchestre au grand complet, rassemblant tous les instruments jamais entendus dans la série, démultipliés par le mixage, et convoquant tous les thèmes majeurs écrits par McCreary. Il reprend, surtout,

• 26 – Je me réfère ici à la version longue de « Daybreak » (2 h 32'35), présente sur l'édition Blu-Ray de l'intégrale de la série, et qui condense « Daybreak part 1 » (S4E19, 43'45) et « Daybreak part 2 & 3 » (S4E20, au minutage exceptionnel de 1 h 36'53), intégrale *Battlestar Galactica*, zone 2, Universal Pictures, 12 octobre 2011, Blu-Ray.

• 27 – « Kara's coordinates », piste 7, disque 2 (4'21), *Battlestar Galactica, season four*, La-La Land Records, 28 juillet 2009.

l'arrangement joué par Slick et Starbuck, au moment précis où elle comprend qu'elle doit assigner des chiffres aux notes dessinées par Hera pour obtenir des coordonnées galactiques (ex. 3). Le montage, jouant là encore d'un effet clip, accorde la frappe du clavier (d'ordinateur) et celle du clavier du piano, dès (1 h 46'37). Ces coordonnées sont celles de la Terre, transmises par le divin sous forme musicale.



Ex. 3. – Bear McCreary, *Battlestar Galactica*, motif des coordonnées galactiques.

Au moment même où le sens de la mélodie est décodé par Starbuck, qu'elle est jouée de nouveau, traduite dans un langage mathématique – plus universel encore que les notes de musique –, la quête des Colons et des cylons prend fin, dans un acte interprétatif à la fois créateur et destructeur.

### « All along the watchtower »

La fin de la série a divisé les fans, notamment parce que l'intervention divine qui résout la quête des personnages semble leur enlever tout libre arbitre : ils n'étaient que les marionnettes d'entités supérieures, non identifiées, que l'on retrouve sur Terre, 150 000 ans plus tard, en plein cœur du New York des années 2000, craignant qu'une fois de plus les humains ne créent des machines à leur image pour les voir se rebeller.

Mais si le *deus ex machina* semble affaiblir la valeur du récit, il est pourtant, paradoxalement, un de ses aspects les plus intéressants. Mécanisme scénaristique assumé, il est symptomatique des conditions de production d'une série télévisée. Ne pouvant prévoir la fin de *Battlestar Galactica* longtemps à l'avance, les scénaristes ont choisi d'introduire, le moment venu, un morceau de musique existant, réinterprété, brouillant la frontière entre monde réel et monde fictionnel, exposant l'artificialité de ce dernier, le désignant comme récit qu'il faut bien terminer un jour. Ces quelques notes de piano, au sein d'une œuvre qui aura constamment défié les conventions musicales établies, sonnent le glas d'une série hybride sur tous les points.

Mais loin de conclure ici sa ligne thématique et mélodique, *Battlestar Galactica* nous passe le flambeau : tandis que les doubles divins de Numéro Six et de Baltar se fondent dans la population New Yorkaise, et que s'enchaînent à l'écran les images de robots réels, sans cesse plus ressemblants, on peut entendre la version originale de « All along the watchtower ». C'est ici que réside l'ultime clin d'œil de la série : la version de Jimmy Hendrix est-elle vraiment l'originale, puisqu'une version similaire existait déjà 150 000 ans plus tôt ? Ou bien est-elle, comme la version de 2003 de *Battlestar Galactica*, une énième réitération venue nous rappeler que nous sommes, peut-être, les prochains sur la liste ?

# Musiques de séries télévisées

---

Longtemps considérée comme un avatar esthétiquement dégradé et moralement simpliste de la fiction cinématographique, la série télévisée s'est pourtant peu à peu autonomisée au sein des études culturelles jusqu'à devenir un objet digne des recherches universitaires, tant pour la manière dont elle met en scène les phénomènes sociaux que pour la diversité des codes et des stratégies narratives qu'elle mobilise.

Alors que la musique de film constitue dorénavant un important champ d'investigation en France, on ne peut en dire autant en ce qui concerne son étude dans le cadre de la télévision. Mépris? Condescendance? Absence de spécialistes? Les équipements audiovisuels domestiques – télévision et projecteur numériques, son 5.1, lecteur Blu-ray – ont pourtant largement contribué à redonner aux musiques de séries une part importante dans l'expérience du spectateur.

En se fondant sur un corpus varié de séries américaines et françaises – de *Twilight Zone* (1959) aux *Revenants* (2012) – le présent ouvrage s'attache à étudier ces musiques sous les angles successifs de la spécificité de la musique de série – singularités esthétiques et mémoire spectatorielle –, des rapports des partitions de séries avec celles proposées par le cinéma, et de la possibilité de compositions hybrides mélangeant les genres.

Cécile CARAYOL est maître de conférences en musicologie à l'université de Rouen, son enseignement est centré sur la musique de film, appréhendée avec une approche historique, mais surtout analytique. Elle s'interroge plus particulièrement sur l'existence d'un langage musical spécifique au cinéma. Elle a écrit plusieurs articles sur la musique de film hollywoodienne (Herrmann, Elfinan, le Péplum), française et contemporaine (Desplat, Rombi, Minimalisme répétitif dans le cinéma français), ou encore sur ses correspondances avec la musique de concert (influence de Debussy dans le cinéma fantastique). Elle est l'auteur d'un ouvrage : *Une musique pour l'image, vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Jérôme ROSSI est maître de conférences à l'université de Nantes, il est l'auteur de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique post-romantique – analyse musicale et esthétique – et aux partitions de musique de films (travaux sur C. Kœchlin, F. Poulenc, J. Ibert, D. Lesur, H. Tomasi, G. Delerue, F. Lai, J. Williams). Son ouvrage sur le compositeur anglais Frederick Delius a obtenu le Prix des Muses de la biographie en 2011. Son activité de compositeur l'a amené à écrire de la musique de films : il a signé les partitions de nombreux courts-métrages et d'une trentaine de documentaires pour la plupart des chaînes télévisées françaises.

---

En couverture : *Battlestar Galactica*, saison 4, épisode 17 : « Someone to watch over me » (27 février 2009).

À gauche, Kara « Starbuck » Thrace (Katee Sackhoff); à droite, Slick (Roark Critchlow).



**PUR** Presses  
Universitaires  
de Rennes  
[www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)

Ouvrage publié avec le soutien  
de l'université de Nantes

ISBN 978-2-7535-3996-9



Prix : 18 €