

**James Deaville, éd. 2011. *Music in Television : Channels of Listening*. New York, NY : Routledge. Coll. « Routledge Music and Screen Media Series », xi, 239 p. ISBN 978-0-415-88136-4 (couverture souple)**

François R. Gauthier

Volume 31, numéro 1, 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1009295ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1009295ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gauthier, F. R. (2010). Compte rendu de [James Deaville, éd. 2011. *Music in Television : Channels of Listening*. New York, NY : Routledge. Coll. « Routledge Music and Screen Media Series », xi, 239 p. ISBN 978-0-415-88136-4 (couverture souple)]. *Intersections*, 31(1), 202–209. <https://doi.org/10.7202/1009295ar>

James Deaville, éd. 2011. *Music in Television : Channels of Listening*. New York, NY : Routledge. Coll. «Routledge Music and Screen Media Series», xi, 239 p. ISBN 978-0-415-88136-4 (couverture souple).

La recherche musicologique en musique télévisuelle s'affirme de plus en plus comme domaine indépendant et autonome. Le cercle des chercheurs intéressés par le rôle et l'histoire de la musique *pour* et *à* la télévision s'élargit. Le collectif *Music in Television : Channels of Listening*, édité par James Deaville<sup>1</sup>, affirme cette tendance en présentant une série d'essais et d'études de cas sur ce vaste sujet encore largement inexploré. Par la diversité des thèmes abordés, ce livre offre au lecteur l'opportunité d'élargir sa propre vision du sujet et l'invite à revisiter la compréhension de son expérience télévisuelle en lien avec la musique.

Comme le constate Deaville au début de son ouvrage, «la musique télévisuelle a eu de la difficulté à s'imposer comme un domaine de recherche académique sérieux<sup>2</sup>», et le sujet a même été écarté par les premiers chercheurs en musique de film, comme Roy Prendergast<sup>3</sup>. En consultant deux récents recueils de sources documentaires sur la musique au cinéma et à la télévision, comme *A Research Guide to Film and Television Music in the United-States* (Pool et Wright, 2011) et *Film and Television Music : A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews* (Sherk, 2011)<sup>4</sup>, on se rend compte de la rareté des publications sur la musique en télévision, contrairement à celles concernant la théorie et l'histoire de la musique de film, qui abondent. D'ailleurs, aucun des livres de la jeune collection *Routledge Music and Screen Media Series*, au sein de laquelle le présent collectif est publié, n'apparaît dans ces guides, dont l'un est particulièrement exhaustif. L'importante monographie de Ron Rodman (2010) sur la musique télévisuelle n'y figure pas non plus<sup>5</sup>. Il s'agit évidemment d'une question de synchronisme puisque les livres et les guides ont été publiés à peu près en même temps, soit en 2010 et 2011. Ce qui démontre bien l'intérêt marqué, d'une part, des chercheurs pour la diffusion de leurs recherches et, d'autre part, celui du public pour la musique au cinéma et à la télévision.

Dans ce contexte, *Music in Television : Channels of Listening* témoigne d'importants changements concernant l'étude de la musique télévisuelle, comme la diversification d'une littérature historique et technique sur le son en télévision (VanCour, p. 57), ou encore l'utilisation fonctionnelle de la musique dans les

<sup>1</sup> James Deaville, professeur à la School for Studies in Art and Culture : Music de l'Université Carleton, s'intéresse de près au rôle de la musique dans les reportages présentés dans les médias d'information suite aux événements du 11 septembre 2001 et de la Guerre en Iraq.

<sup>2</sup> «Television music has had difficulty establishing itself as a serious area for academic study.» Toutes les traductions sont de l'auteur.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le chapitre «Music for Television : A Brief Overview» du livre de Roy Prendergast (1992), dont la première édition est parue en 1977.

<sup>4</sup> La musicologue Jeannie Gayle Pool a été consultante pour la Paramount Pictures Motion Picture Music Department de 1995 à 2008 puis elle est maintenant archiviste musicale pour les studios de l'entreprise. Warren M. Sherk est archiviste en charge de la musique et spécialiste des collections spéciales pour la Bibliothèque Margaret Herrick de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences depuis plus de deux décennies.

<sup>5</sup> Rodman signe l'un des essais du collectif.

documentaires (Roust, p. 103). Cependant, James Deaville pose d'emblée les limites de son projet éditorial par rapport à l'étendue du sujet, reconnaissant qu'il n'est pas exhaustif et qu'il ne parvient pas non plus à fournir un aperçu général de la musique en télévision (p. 2). Loin d'être une faiblesse, ces limites permettent de saisir l'ampleur des recherches qui restent à effectuer pour mieux comprendre la nature et le rôle de la musique télévisuelle dans la construction de notre culture occidentale<sup>6</sup>. Pourtant, ce livre éclairera assurément les lecteurs sur de nombreux aspects historiques et théoriques propres à ce vaste champ d'étude, qu'ils soient spécialistes en musique de film, adeptes de la télévision ou encore étudiants dans l'une ou l'autre des disciplines qui sont reliées au domaine (musique, production télévisuelle, musicologie, etc.).

Le livre se divise en deux parties. La première, « Practices and Theories of Television Music », propose cinq essais qui touchent divers aspects de la musique utilisée dans le domaine télévisuel. La cohérence entre les essais de cette partie réside dans les diverses perspectives de recherche qu'ils mettent en lumière, sans toutefois proposer de cadre fixe pour effectuer cette recherche.

Après une préface signée par Claudia Gorbman<sup>7</sup>, l'ouvrage débute par l'essai de Deaville, « A Discipline Emerges : Reading Writing about Listening to Television », « fruit de plusieurs années de réflexion (p. 25)<sup>8</sup> ». Il constitue l'un des chapitres les plus intéressants parce qu'il présente d'une façon non-exhaustive, mais substantielle, les écrits essentiels sur la musique télévisuelle de même que les grandes orientations de la recherche universitaire dans ce domaine. Ce champ d'étude en pleine émergence prend une forme de plus en plus indépendante et autonome, bien qu'il soit encore considéré comme « un sous-champ au sein des études médiatiques et musicales, au lieu d'être considéré comme sujet à part entière (p. 13)<sup>9</sup> ». Cet essai permet ainsi au lecteur de se familiariser avec les principaux spécialistes et les orientations des travaux dans le domaine. Plus spécifiquement, Deaville explore les origines du contexte télévisuel dans lequel prendra place les recherches, les travaux des principaux pionniers qui ont marqué la littérature (Schmidt, Adorno, Tagg, Spangmacher), les articles concernant la musique présentée à la télévision sous forme de concert ou de spectacle (MTV, Much Music, etc.), et la musique utilisée au sein même des productions télévisuelles. L'auteur souligne au passage que plusieurs aspects historiques, esthétiques et sociaux liés spécifiquement à ce média méritaient plus que jamais l'attention de spécialistes en musique télévisuelle (p. 16).

Comme le fait remarquer Deaville (p. 25), une nouvelle terminologie propre à l'étude de la musique télévisuelle émerge. Les théoriciens du cinéma utilisent fréquemment les termes « diégétique » et « non diégétique » (ou encore « extra-diégétique ») pour distinguer la musique qui appartient à l'univers du film où se déroule l'action de celle dont la source n'est pas présente à l'écran (Chion,

---

<sup>6</sup> Les sujets abordés par les différents auteurs se limitent géographiquement aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni (p. 2).

<sup>7</sup> Claudia Gorbman est l'auteure d'*Unheard Melodies : Narrative Film Music* (1987) et l'une des pionnières en recherche sur la musique de film.

<sup>8</sup> « has been in the process of formulation for several years ».

<sup>9</sup> « a subfield within media and music studies, rather than as a subject worthy of study in itself ».

1995, p. 189)<sup>10</sup>. En télévision, cette distinction des espaces sonores doit s'élargir, car, comme l'explique ailleurs Rodman (2010, p. 53), une catégorie spatiale s'ajoute. C'est précisément celle qui appartient à la télévision, où le flux continu existe dans son intégralité : dans les émissions complètes, les annonces publicitaires, les indicatifs de la station, les nouvelles en bref, etc. C'est cet univers « métanarratif » que Rodman considère comme étant extradiégétique. Dans le contexte télévisuel, le terme « musique extradiégétique » devient pour Rodman « musique intradiégétique », tandis que le terme « diégétique » conserve sa définition originale. L'usage de cette terminologie très récente n'a pas encore été adopté par tous les chercheurs. Nye l'utilise ouvertement dans son texte (p. 145) en prenant soin de le noter, tandis que Stilwell a conservé l'emploi usuel que l'on retrouve dans les discours sur le cinéma (p. 136)<sup>11</sup>. La nécessité de développer une terminologie propre au domaine de la télévision met en évidence le fait que cette discipline évolue « par chevauchement avec d'autres domaines de recherche et avec le développement de la télévision elle-même » (Deville, p. 25), affirmant ainsi son autonomie croissante.

Ron Rodman, professeur de théorie musicale au Carleton College de Northfield, au Minnesota, et auteur du livre *Tuning In : American Narrative Television Music*<sup>12</sup>, signe le deuxième essai (« “Coperettas,” “Detecterns”, and Space Operas »). Rodman discute des genres (western, comédie de situation, série policière, etc.) comme pratique culturelle dans la programmation télévisuelle, et du rôle que joue la musique dans l'hybridation de ces genres. En effet, plusieurs émissions de télévision n'adhèrent pas à un genre en particulier (p. 36). En analysant, dans leur contexte respectif, le style musical et les divers modèles génériques des trois séries télévisées *Have Gun, Will Travel* (1957–1963), *Star Trek* (1966–1969) et *Cop Rock* (1990), Rodman démontre que la réception du contenu musical détermine le succès ou l'échec d'un genre hybride auprès de l'auditoire. Par exemple, dans le cas de *Cop Rock*, un croisement entre les genres série policière et comédie musicale, et « l'une des plus courtes séries produites sur les chaînes de télévision<sup>13</sup> », les attentes des téléspectateurs concernant un répertoire d'éléments généralement réservés au genre policier (attitudes typiques des personnages, style de musique, intrigues, etc.) se sont révélées incompatibles avec l'ajout d'éléments propres à la comédie musicale (chansons intégrées à la trame narrative, style musical défini par le genre, etc.). Seulement treize épisodes furent diffusés. Bien que le lien entre la musique et le genre des émissions diffusées à la télévision ne soit pas toujours clairement défini (p. 36),

---

<sup>10</sup> Plusieurs auteurs utilisent les termes « musique diégétique », « musique source » ou encore « musique d'écran » pour qualifier la musique qui provient de l'univers filmique et « musique non diégétique », « musique extradiégétique » ou encore « musique de fosse » (allusion à l'opéra) pour qualifier celle qui se situe à l'extérieur de l'univers filmique.

<sup>11</sup> Pour plus de détails sur l'usage de cette terminologie au cinéma, consultez le chapitre « Music, Sound, and the Space of Narrative : Concepts and Terminology » du livre de Buhler, Neumeier et Deemer (2010).

<sup>12</sup> Paru récemment chez Oxford University Press (2010).

<sup>13</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0098772/> (site visité le 28 octobre 2011).

le contenu musical joue assurément un rôle décisif pour rendre l'hybridation acceptable auprès des spectateurs<sup>14</sup>.

Le troisième essai, « Television Music and the History of Television Sound », aborde un élément essentiel concernant la diffusion de la musique dans les productions télévisuelles : le son. Shawn VanCour s'intéresse ici à quatre champs d'analyse au sein des études historiques en télévision : l'histoire des technologies prédominantes utilisées depuis les débuts de la télévision aux États-Unis ; les pratiques de l'industrie (notamment les standards technologiques proposés aux diffuseurs par la Federal Communications Commission)<sup>15</sup> ; les textes traitant de l'usage du son et les programmations d'émissions dans leur contexte historique ; et, finalement, les modalités de consommation du médium par le public (comme le lieu où les émissions sont visionnées ou encore le type de télévision utilisée). Comme le mentionne VanCour, ces champs d'étude ne sont pas exclusifs, mais servent de pistes pour identifier les domaines de recherche en télévision (p. 58). Si l'on veut mieux comprendre la musique en télévision et son rôle dans notre société il est impératif de mieux connaître les aspects technologiques de son histoire, tout comme cela s'est fait au cinéma. L'auteur fait écho aux commentaires de Deaville quant aux nombreux terrains qui demeurent inexplorés dans ce domaine.

Le quatrième essai s'intitule « Rural Music on American Television, 1948–2010 » et résume l'évolution de la musique dite « traditionnelle » utilisée en télévision durant la dernière moitié du siècle dernier jusqu'à nos jours. Michael Saffle applique le terme anglais *rural* à plusieurs styles musicaux notamment le country, le « Mountain » et le western (p. 81). Saffle discute des origines, des définitions et de la diversité stylistique de la musique traditionnelle américaine, intimement liées aux musiques traditionnelles européennes (p. 82)<sup>16</sup>. Il s'attarde également à l'apparition des premières émissions télévisées présentant cette musique. Les émissions radiophoniques du même genre servaient généralement de modèles pour ces « programmes de variétés ». L'essai trace ensuite le parcours des émissions à caractère traditionnel qui ont marqué l'histoire télévisuelle américaine, comme *The Andy Griffith Show* (1960–1968) ou *The Beverly Hillbillies* (1962–1971), toujours sous l'angle de la représentation musicale. En conclusion, Saffle situe et décrit dans quel contexte ces émissions télévisées disparaissent des principaux réseaux nationaux, dans les années 1970 jusqu'à

<sup>14</sup> Notons ici qu'une erreur s'est glissée à la page 46 (s'il s'agit du texte) ou 47 (s'il s'agit de la figure). En effet, le texte renvoie à la figure 2.7B en mentionnant qu'elle consiste en une triade augmentée alors que l'accord écrit est le premier renversement d'un accord de septième mineur avec quinte diminuée (mi-sol-sib-ré), ou une triade mineure avec sixte ajoutée (sol-sib-ré-mi).

<sup>15</sup> <http://www.fcc.gov/>

<sup>16</sup> Le terme « *rural* » utilisé par Saffle englobe plusieurs styles musicaux populaires et nous avons choisi d'utiliser ici le terme générique « traditionnel ». Il s'agit d'une musique « non savante » et rurale généralement transmise oralement. L'objet de l'article n'est pas de discuter de sa nature, mais bien de son emploi et de sa diffusion à la télévision. Les divers styles auxquels réfère Saffle font encore l'objet de recherche quant à la délimitation de leurs répertoires, de leurs caractéristiques propres et de leurs rôles dans la construction identitaire des peuples, des nations ou des ethnies auxquels ils réfèrent, tant en Europe qu'aux États-Unis. (Carole Pegg, « Folk Music » in *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com.res.banq.qc.ca/subscriber/article/grove/mus/09933> consulté le 15 février 2012).

ce que les développements technologiques liés à la câblodistribution permettent « à la musique traditionnelle diffusée d'entrer dans la complexité de l'ère postmoderne (p. 94)<sup>17</sup> ».

La première partie du collectif se termine par l'article de Colin Roust « Music in the Golden Age of Television News Documentaries at NBC ». L'auteur y examine le genre documentaire produit et diffusé par la division de l'information du réseau NBC ainsi que la place de la musique dans trois documentaires prestigieux produits par Lucy Jarvis, une amie personnelle du président Kennedy (p. 107). Roust discute des circonstances ayant mené à la réalisation des documentaires et analyse sommairement la production musicale de ceux-ci : *The Kremlin* (1963), *A Golden Prison : The Louvre* (1964) et *The Forbidden City* (1973), dont les musiques ont été écrites respectivement par Georges Auric, Norman Dello Joio et Vladimir Selensky. Les brèves analyses mettent en évidence les pratiques musicales utilisées par l'équipe de production, par exemple le contraste entre, d'une part, l'utilisation d'une musique diégétique jouée par un orchestre et un chœur en l'honneur de deux cosmonautes soviétiques (p. 109) durant la visite du Kremlin et, d'autre part, la musique originale de Georges Auric dans les reconstructions historiques de cet important symbole du pouvoir soviétique. L'examen de Roust souligne l'importance de la musique dans la qualité générale des documentaires, dont les deux premiers « figurent parmi les plus beaux exemples du genre durant l'âge d'or des documentaires diffusés à la télévision par les réseaux de nouvelles (p. 113).<sup>18</sup> »

La seconde partie de *Music in Television : Channels of Listening* comporte cinq études de cas touchant à divers aspects du rôle de la musique en télévision, comme ses rapports avec les sphères politique et sociale à titre d'outils de relation publique, ou encore comme moyen de réfléchir aux questions identitaires ou raciales au sein de notre société.

Dans le premier cas, Robynn J. Stilwell aborde l'usage de leitmotiv dans la série télévisée *Doctor Who* (2005–), une pratique peu courante en télévision selon l'auteur, alors qu'elle est fréquente au cinéma (p. 123). Bien que l'analyse de Stilwell se concentre sur deux leitmotiv<sup>19</sup>, elle met en relief les approches distinctes des réseaux de télévision américains et britanniques concernant la structure narrative des émissions selon qu'elles sont diffusées aux États-Unis ou au Royaume-Uni (p. 123). Stilwell cherche à démontrer que l'utilisation du leitmotiv permet d'adapter les stratégies musicales selon les besoins des diffuseurs, et il suit le développement de cette technique au sein d'une saison de *Doctor Who*.

Dans le deuxième cas, « From Punk to the Musical : *South Park*, Music, and the Cartoon Format », Sean Nye présente habilement l'influence complexe de la musique en dessins animés en prenant pour exemple la populaire série *South Park*. Selon Nye, une grande part du succès de cette série animée découle

<sup>17</sup> « [...] televised rural music has entered the age of postmodern complexity [...] ».

<sup>18</sup> « [...] stand amongst the finest examples of the genre during the golden age of television news documentaries. »

<sup>19</sup> L'un est associé au personnage principal, Doctor Who, un voyageur du temps extraterrestre, et l'autre, à Rose Tyler, une humaine qui l'accompagnera dans ses péripéties.

d'une musique satirique omniprésente. Il explique comment la série « explore les tensions continues au sein de la culture musicale américaine à travers les problèmes de race, de genre, de religion et d'identité (p. 145)<sup>20</sup> », en s'appropriant des pratiques musicales propres au cinéma et à la comédie de situation. Ses analyses, particulièrement celles concernant les épisodes qui reposent sur une intrigue liée à la musique, mettent en évidence les capacités de la série à se moquer plus aisément de la culture que de la politique en parodiant la musique populaire et en utilisant différents genres musicaux.

Le troisième cas (« *It's What's Happening, Baby! : Television Music and the Politics of the War on Poverty* »), écrit par Norma Coates, relate les réactions politiques qui ont suivi la présentation, en 1965, d'un spectacle télévisé parrainé par l'Office of Economic Opportunity et qui s'adressait aux jeunes décrocheurs. Son contenu musical était entièrement basé sur le rock'n'roll. L'organisme gouvernemental fut l'un des premiers à se servir de ce genre de musique pour attirer les jeunes et les convaincre de participer à ses programmes de formation liés à l'emploi. « *It's What's Happening, Baby!* » représente ainsi « l'un des premiers exemples où la musique populaire, la presse, la publicité et la politique étaient intimement liées et orchestrées par un organisme gouvernemental (p. 166)<sup>21</sup> ».

Dans « *Channeling Glenn Gould : Masculinities in Television and New Hollywood* », le quatrième cas abordé dans ce recueil, Julie Brown considère comment les images réalisées en 1960 lors de deux documentaires sur le pianiste canadien Glenn Gould ont influencé la représentation des rapports émotifs masculins avec la musique de film. En analysant les documentaires *On the Record* et *Off the Record* produits par la Canadian Broadcasting Corporation Television, puis les deux films *Five Easy Pieces* (1970) et *Fingers* (1978), Julie Brown<sup>22</sup> met en relief l'influence des images médiatiques du pianiste, telles qu'elles ont été présentées à la télévision, sur la construction de la masculinité au cinéma durant la période qui a suivi l'abolition du Motion Picture Production Code en 1967<sup>23</sup>.

Le cinquième et dernier cas du livre, « "The Rock Man's Burden" : Consuming Canada Live 8 », de Kip Pegley, aborde la question identitaire et examine le « processus de marginalisation musicale » en analysant la manière de représenter les Canadiens sur la scène internationale. Pegley, présente deux perspectives divergentes mises en jeu lors du concert *Live 8* qui s'est tenu en 2005 à Barrie, en Ontario. La version internationale du DVD montre une partie des concerts américains et britanniques, incluant quelques séquences captées à

---

<sup>20</sup> « [...] it] explores the continued tensions in American musical culture around issues of race, gender, religion, and identity. »

<sup>21</sup> « [...] one of the first instances in which popular music, the press, publicity, and politics were intricately mingled and managed by a government agency. »

<sup>22</sup> Julie Brown a aussi publié un article sur l'utilisation de l'orgue dans la musique de film d'horreur. Voir à ce sujet « *Carnival of Souls and the Organs of Horror* » dans le collectif *Music in the Horror Film : Listening to Fear* (Lerner, 2010).

<sup>23</sup> Il s'agit d'un ensemble de règles écrites dans les années 1930 sous la supervision du sénateur américain William Hays et qui décrit en détail ce qui est moralement acceptable ou inacceptable au grand écran. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/394189/Motion-Picture-Production-Code> (site visité le 31 octobre 2011).

Barrie. Dans cette version, le Canada apparaît comme « gentil, rempli de compassion et féminisé » et ses musiciens (incluant Sarah McLachlan) adoptent un son « traditionnel » et doux grâce à l'usage d'instruments acoustiques (p. 208). Dans la version télévisuelle diffusée par CTV, l'auditoire canadien a assisté à un concert définitivement tourné vers le rock, « dominé par des musiciens blancs et masculins<sup>24</sup> » (p. 210), ce qui permet « de construire une aura d'authenticité qui est soi-disant rebelle et opposée à l'esthétique et aux valeurs dominantes restrictives » (p. 211). Cette intéressante analyse souligne le pouvoir subtil de la musique médiatisée par la télévision et l'importance de sa manipulation dans la construction identitaire.

En conclusion, *Music in Television : Channels of Listening*, édité par James Deaville, est un ouvrage respectueux des règles fondamentales de la recherche, soutenu par d'abondantes références. Il est représentatif des tendances actuelles dans les études spécifiquement liées à la musique télévisuelle, c'est-à-dire l'exploration légitime d'une multitude d'avenues encore désertes ou qui n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière de la part des chercheurs. La recherche musicologique propre au domaine de la télévision a franchi une étape qui lui donne un statut indépendant des recherches en musique de film. Le livre comporte quelques illustrations en noir et blanc, plusieurs exemples musicaux, surtout dans l'article de Rodman, un index détaillé et, en annexe, la transcription d'une entrevue entre Sean Nye et Adam Berry, le compositeur de *South Park*. La qualité de sa facture (livre souple, reliure robuste, graphisme attrayant), comme celle des autres livres de la collection, mérite d'être soulignée. Tout en restant modeste, cette publication atteint sans contredit le souhait qu'a fait Claudia Gorbman dans l'avant-propos du livre (p. ix), celui de « renforcer notre conscience de ce que la musique joue comme rôle à la télévision », et le but que James Deaville s'est proposé d'atteindre en réunissant un large éventail d'articles pour mieux comprendre notre relation avec la musique télévisuelle. S'il ne s'agit pas d'un ouvrage aussi important et détaillé que *Tuning In : American Narrative Television Music* de Ron Rodman, ce livre nous éclaire néanmoins sur l'état des connaissances actuelles à propos de la musique télévisuelle, élargit les perspectives de recherche et stimule notre besoin d'en apprendre d'avantage sur son rôle et son influence dans notre vie quotidienne.

#### RÉFÉRENCES

- Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer. 2010. *Hearing the Movies : Music and Sound in Film History*. New York, NY : Oxford University Press, Inc.
- Chion, Michel. 1995. *La musique au cinéma*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Lerner, Neil, éd. 2010. *Music in the Horror Film : Listening to Fear*. Coll. « Routledge Music and Screen Media Series ». New York, NY : Routledge.
- Pool, Jeannie Gayle et H. Stephen Wright. 2011. *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*. Lanham, MD : Scarecrow Press, Inc.

---

<sup>24</sup> « to construct an aura of authenticity that is supposedly rebellious and opposed to restrictive mainstream aesthetics and values ».



- Prendergast, Roy M. 1992. *Film Music : A Neglected Art*. 2<sup>e</sup> éd. New York, NY : W. W. Norton & Company.
- Rodman, Ron. 2010. *Tuning In : American Narrative Television Music*. New York, NY : Oxford University Press, Inc.
- Sherk, Warren M. 2011. *Film and Television Music : A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews*. Lanham, MD : Scarecrow Press, Inc.

FRANÇOIS R. GAUTHIER

William Moylan. 2007. *Understanding and Crafting the Mix : The Art of Recording*. 2<sup>e</sup> éd. Burlington, MA : Focal Press, 2007. xxviii, 396 pp. ISBN 978-0-240-80755-3 (couverture souple).

Avec un accès aux technologies de l'enregistrement sonore qui se libéralise de plus en plus, on assiste, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, à l'essor du phénomène du « studio maison ». Aujourd'hui, les musiciens ont la possibilité de faire chez eux des enregistrements d'une qualité raisonnable sans l'aide d'un professionnel. Conséquemment, cette libéralisation s'est accompagnée d'une augmentation de la demande de formation dans ce domaine, et un nombre croissant de livres techniques et de guides divers sur le sujet paraissent régulièrement. Parmi ces titres, qui trop souvent n'innovent en rien et s'en tiennent à des considérations techniques et théoriques sommaires, la deuxième édition de *Understanding and Crafting the Mix : The Art of Recording* (subséquentement UCMAR), de William Moylan, se distingue par la profondeur, l'originalité et le caractère scientifique de son propos. Ce n'est pas étonnant, lorsque l'on constate l'impressionnant curriculum de Moylan qui, en plus d'être professeur de musique et de technologies de l'enregistrement sonore, et coordonnateur du programme de technologies de l'enregistrement sonore de l'Université du Massachussets Lowell depuis 1983, possède plus de 25 ans d'expérience comme compositeur, réalisateur, ingénieur sonore et auteur<sup>1</sup>.

Plutôt que de présenter des méthodes ou des techniques d'enregistrement spécifiques, UCMAR se distingue en situant son contenu au niveau conceptuel et en traitant des aspects artistiques de l'enregistrement sonore. L'ouvrage ne fournit donc pas (ou peu) de trucs concrets sur les techniques d'enregistrement — comme par exemple la façon d'utiliser un compresseur pour créer un effet particulier —, mais cherche plutôt à définir le médium de l'enregistrement : sa nature et ses possibilités, comment l'évaluer et comment le travailler. Moylan propose une méthode pour aider le lecteur à développer son écoute critique et analytique. Il propose également un vocabulaire permettant de décrire de façon objective le son d'un enregistrement, afin de remplacer les descriptions vagues et subjectives qui sont trop souvent la norme aujourd'hui.

<sup>1</sup> Pour en savoir plus, voir William Moylan, « Biography », *Art and Music at UMass Lowell*, [http://www.umlo.edu/college/arts\\_sciences/music/SRT/CV\\_William\\_Moylan.html](http://www.umlo.edu/college/arts_sciences/music/SRT/CV_William_Moylan.html) (consulté le 3 février 2011); et William Moylan, « William Moylan », *Art and Music at UMass Lowell*, [http://www.uml.edu/college/arts\\_sciences/music/Faculty/William\\_Moylan.html](http://www.uml.edu/college/arts_sciences/music/Faculty/William_Moylan.html) (consulté le 3 février 2011).