

Le *crossover* en musique classique au Québec : portrait d'une pratique établie chez l'Orchestre symphonique de Québec

Laura Trottier

Volume 36, Number 2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1051601ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1051601ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Trottier, L. (2016). Le *crossover* en musique classique au Québec : portrait d'une pratique établie chez l'Orchestre symphonique de Québec. *Intersections*, 36(2), 89–99. <https://doi.org/10.7202/1051601ar>

Article abstract

As classical music seems affected by a reduction of its general public, some classical music institutions develop various strategies in order to maintain and renew their public. One strategy among others is the “crossover”, applied by the Quebec Symphony Orchestra, along other institutions. This strategy, which has securely established itself in concert programs, seems to also be a way for the public to reconnect with its classical music institutions. Is the cross-over by symphonic institutions only a marketing strategy, or can it also reveal a will to democratize culture on classical music institutions' part, such as the Quebec Symphony Orchestra in regards to Quebec's society? At present time, there is no research in Quebec addressing this phenomenon, otherwise than for its commercial value, in order to decipher the sociocultural implications of this business practice. This essay presents a preliminary analysis of the Quebec Symphony Orchestra's programs dating from 2005–2006 up to the present, so as to lay a general portrait of the situation. The results show that crossover is indeed a practice firmly installed at the Quebec Symphony Orchestra, hitherto allowing us to extract variances and constants in this strategy processes, and to observe how it evolved in relation to its increasing omnivorous public (Peterson, 1992). Our analyses are included in a much larger research project which aims at better understanding the phenomenon of crossover in Quebec and observing the concert program diversification's impact on classical music's democratization in Quebec. This ongoing research should allow us to identify factors explaining the important presence of classical music crossover concerts in Quebec.

LE CROSSOVER EN MUSIQUE CLASSIQUE AU QUÉBEC : PORTRAIT D'UNE PRATIQUE ÉTABLIE CHEZ L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE QUÉBEC

Laura Trottier

CONTEXTE

Le milieu de la musique classique fait face, depuis plusieurs années, à une baisse généralisée de fréquentation et d'assiduité des publics, et à des difficultés de renouvellement de ceux-ci, entre autres en raison du vieillissement du public de la musique classique et de la baisse de popularité de la culture classique auprès de la jeunesse (Weber 1975). Au Québec, bien que le taux d'assistance des sorties au concert classique oscille généralement autour de 13% (Garon 2004, p. 13; Garon & Santerre 2004, p. 176), il n'en demeure pas moins que la culture classique reste l'apanage de la population plus âgée, contribuant ainsi au vieillissement du public et aux problèmes de renouvellement des publics. Certains organismes culturels à vocation musicale classique et certains musiciens classiques indépendants tentent donc de développer différentes stratégies pour pallier cette situation. Parmi celles-ci, on retrouve le *crossover*, qui, selon David Brackett (1994), est une pratique selon laquelle un élément musical voyage d'un genre musical à un autre. Cette pratique a pour avantage de plaire à un public plus vaste, puisque le *crossover* présente des caractéristiques des deux genres musicaux fusionnés, susceptibles de satisfaire les goûts de chacun des publics respectifs aux deux genres. Ainsi, dans le cadre de cette recherche, nous avons observé plus particulièrement le *crossover* en tant que rencontre de la musique populaire et de la musique classique au sein des programmations de concerts des institutions symphoniques, tel que pratiqué par les orchestres symphoniques de Québec et de Montréal. Nous considérerons ces deux institutions comme étant d'un plus grand intérêt pour cette recherche étant donné qu'il s'agit des deux plus anciennes institutions symphoniques au Québec — l'Orchestre symphonique de Québec ayant été fondé en 1902 et l'Orchestre symphonique de Montréal étant actif depuis 1934—et qu'elles proposent un nombre élevé d'activités. De plus, en raison de la période d'activité prolongée de ces deux orchestres, il est possible de proposer des facteurs ayant contribué à l'évolution de l'offre de concerts de ces institutions au fil du temps. Notre objectif est donc de mieux comprendre cette pratique du *crossover*, qui pourrait

être le reflet d'un phénomène socioculturel selon lequel le public québécois renouerait avec les institutions de musique classique par le biais des concerts de nature crossover. Cet article s'inscrit donc dans le cadre d'une étude plus vaste sur le phénomène du crossover au Québec tel que pratiqué par les orchestres symphoniques. Toutefois, les analyses qui seront présentées dans cet article se limiteront au cas de l'Orchestre symphonique de Québec.

Au Québec, les Orchestres symphoniques de Québec et de Montréal proposent désormais, au sein de leurs programmations annuelles respectives, des concerts de nature crossover, que l'on songe notamment aux collaborations de l'Orchestre symphonique de Québec avec les chanteurs Patrick Watson (2013) et Louis-Jean Cormier (2014; 2016), ou à celles de l'Orchestre symphonique de Montréal avec Fred Pellerin (2011; 2013; 2015) ou DJ Champion (2012). Cette pratique du cross-over semble être une stratégie « marketing » intéressante pour plusieurs organismes proposant et diffusant de la musique classique afin d'atteindre un public plus large. Toutefois, bien que le crossover soit principalement présenté comme tel ou comme un phénomène d'hybridation musicale menant à la création d'un nouveau genre, sa pratique au Québec semble être le reflet d'un phénomène qui va au-delà de la seule stratégie commerciale.

La littérature consacrée au crossover se fait de plus en plus abondante. De nombreux travaux consacrés à la rencontre de la musique classique et de la musique populaire au sein des habitudes de consommation du public ont, en effet, été entrepris. D'abord, David Brackett a étudié le phénomène lorsqu'un genre issu de la musique populaire voyage vers un autre genre (1994), alors que Reebee Garofalo a étudié la fusion de deux genres issus de la musique populaire pour devenir le *rock'n'roll* (2002), tout comme John F. Szwed, qui a observé le crossover dans le contexte particulier du mélange racial entre les communautés blanches et afro-américaines aux États-Unis (2005). Autrement, Krisandra Ivinga a décrit comment la chanteuse Carrie Underwood utilise le crossover pour construire le discours narratif de ses chansons (2016) et Kimberly Dimond a, de son côté, étudié le phénomène du crossover en tant que stratégie marketing tel que pratiqué par certains orchestres symphoniques aux États-Unis (2012). Enfin, Paul Fryer a lui aussi exploré le crossover dans le milieu de la musique classique, plus particulièrement dans le monde de l'opéra, où certains chanteurs ayant pratiqué le crossover sont devenus de véritables *pop stars*. Toutefois, malgré le développement des recherches sur le phénomène du crossover, de nombreux aspects doivent encore être explorés afin d'approfondir notre compréhension du phénomène au sein des pratiques culturelles.

Si les recherches jusqu'ici réalisées sur le crossover démontrent l'importance du phénomène (p. ex. : Dimond, 2012; Fryer, 2014) et sa popularité en tant que phénomène d'hybridation musicale où des éléments musicaux provenant de genres musicaux distincts fusionnent pour devenir un nouveau genre musical (p. ex. : Brackett, 1994; Garofalo, 2002; Swzed, 2005), peu permettent de comprendre le crossover en tant que pratique de plus en plus établie au sein des institutions de musique classique.

Au Québec, l'équipe de recherche du Développement des publics en musique au Québec (DPMQ), nouvellement nommée Partenariat sur les publics de la

musique (P²M), étudie les rapports entre les organismes culturels à vocation musicale et les publics. De plus, le projet de recherche du P²M vise à faire « une véritable cartographie sociale des habitudes de fréquentation » en musique, qui manque crucialement au Québec (DPMQ 2018), en plus de promouvoir la culture de la musique au Canada et de développer, en termes quantitatifs, les publics. Toutefois, à la lumière de nos connaissances, la réalité de la pratique du crossover dans les programmations de musique classique où elle s'avère avoir droit de cité et les impacts socioculturels du phénomène, lorsque celui-ci affecte la musique classique, ne semblent pas être étudiés pour le moment. Plus encore, aucune recherche ne permet, à notre connaissance, de saisir les enjeux de ce phénomène par-delà sa valeur commerciale ni dans ce qu'elle nous indique sur le rapport de la société québécoise avec les institutions de musique classique. Ainsi, comment mieux comprendre la transformation de la pratique, voire du recours au crossover au sein des orchestres symphoniques au Québec? Quelle place ce phénomène occupe-t-il désormais au sein des pratiques culturelles et que nous apprend-il sur la perception qu'ont les institutions de musique classique au Québec sur les goûts des publics?

ENTRE L'OMNIVORITÉ ET L'AMÉRICANITÉ

Le concept de l'« omnivorité », suggéré par Peterson (1992), permet selon nous d'observer le phénomène du crossover au Québec tel que pratiqué par les institutions de musique classique, comme les Orchestres symphoniques de Québec et de Montréal. Cette omnivorité est conçue comme une nouvelle forme de capital culturel qui se veut une « aptitude à apprécier l'esthétisme propre à une vaste gamme de formes culturelles, qui englobent les arts mais aussi toute une série d'expressions populaires et folkloriques ». (Peterson, 200, p.159). Tout comme l'omnivorité, le crossover permet de créer un pont entre les mondes de la musique classique et de la musique populaire pour attirer un public omnivore, susceptible d'apprécier chacun des deux genres musicaux lors d'un concert hybride présenté par un orchestre symphonique. De même, l'idée de l'« américanité » proposée par Yvan Lamonde (1996; 1999) permet d'étudier le phénomène du crossover au Québec en tenant compte de chacun de ses axes identitaires culturels et politiques, qu'ils soient européens, par ses origines historiques, ou américain, par sa continentalité et sa proximité avec les États-Unis. À notre avis, le crossover au Québec permet de rapprocher deux cultures, savante et populaire, précisément en raison de la situation historico-géographique-culturelle du Québec, héritier des traditions de la culture européenne et situé, enraciné sur le continent américain. Dans cette optique, comment alors observer ce glissement d'une stratégie marketing vers une pratique plus établie au sein des pratiques de concert des orchestres symphoniques au Québec? Quelle place occupent les concerts crossover au sein des programmations des deux principaux orchestres symphoniques du Québec, soit l'Orchestre symphonique de Québec et l'Orchestre symphonique de Montréal?

LE CAS DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE QUÉBEC

Dans le cadre d'une étude plus vaste, il s'agit de saisir en quoi l'offre de concerts telle que proposée dans les programmations des orchestres symphoniques du Québec permet d'observer la place des concerts crossover au sein de celles-ci. Toutefois, dans le contexte de cet article, nous nous concentrerons sur le cas de l'Orchestre symphonique de Québec depuis la saison 2005–2006 à la saison 2017–2018, afin de pouvoir dresser un portrait plus significatif sur la pratique. Nous avons donc : 1) recensé tous les concerts inscrits à la programmation de l'Orchestre symphonique de Québec, depuis la saison 2005–2006 jusqu'à la saison 2017–2018, pour ensuite 2) analyser la nature de chacun de ces concerts, ce qui a permis 3) d'interpréter les données du point de vue d'une situation de concerts classiques ou, plutôt, de crossover. À cet effet, nous considérons, dans le contexte de ce projet de recherche, qu'un concert est de nature cross-over s'il répond à l'un ou plusieurs des critères suivants :

- Collaboration avec un ou des musiciens d'autres horizons musicaux et ne faisant pas partie de l'orchestre symphonique, tous genres et styles confondus;
- Répertoire appartenant au répertoire d'un autre genre musical que le répertoire d'orchestre traditionnel, tous genres confondus;
- Collaboration avec une autre discipline artistique, dans le cadre d'un concert présenté par l'orchestre symphonique.

Une fois qu'a été identifié l'ensemble des concerts crossover, ne correspondant donc pas au format de concert traditionnel classique, nous avons tenté de faire ressortir les constantes et les variantes relatives aux données obtenues. Ainsi, nous avons procédé à une analyse de type quantitative : a) des concerts crossover parmi l'ensemble des concerts; b) des concerts crossover en termes de nombre de représentations; c) des concerts crossover de nature exclusivement musicale. L'objectif de cette analyse a aussi permis d'observer combien, parmi ces concerts, présentent un répertoire québécois, et combien sont réalisés en collaboration avec un ou plusieurs artistes québécois issus de genres musicaux différents, afin de dresser un portrait complet de la pratique du crossover chez l'Orchestre symphonique de Québec.

UNE PRATIQUE BIEN ANCRÉE

Depuis la saison 2005–2006 de l'Orchestre symphonique de Québec (OSQ), les concerts de nature crossover, tous types confondus incluant les concerts animés et les concerts jeunesse, représentent en moyenne 31% des programmations annuelles. Cette proportion passe à 34% lorsque l'on observe le phénomène en termes de nombres de représentations. Ce taux élevé de présence de concerts de nature crossover dans les programmations de concert du second orchestre symphonique en importance au Québec laisse supposer qu'il s'agit là d'une pratique bien établie par cette institution et d'un choix artistique qui dure depuis plus de 13 ans maintenant.

Présence de concerts crossover dans les programmations de l'OSQ

	Proportion de concerts crossover	Proportion de présentations crossover
2005–2006	26.92%	30.56%
2006–2007	25%	28.95%
2007–2008	28%	32.35%
2008–2009	30.43%	30.56%
2009–2010	37.5%	38.46%
2010–2011	35%	25.58%
2011–2012	29.03%	45.65%
2012–2013	34.62%	43.18%
2013–2014	23.08%	21.43%
2014–2015	30.77%	37.21%
2015–2016	33.33%	37.5%
2016–2017	48.86%	43.59%
2017–2018	25%	28.57%
Moyenne	31.35%	34.12%

Bien que les statistiques recueillies fluctuent dans le temps, il n'en demeure pas moins qu'au cours des 13 saisons observées, il semble y avoir eu une stagnation de la pratique.

Parmi le choix de concerts crossover proposés d'année en année, on retrouve des concerts présentant de la musique populaire, des collaborations avec des artistes de la musique populaire, de la musique du monde, de la musique traditionnelle, de la musique jazz, des concerts animés, des ciné-concerts, des concerts mariant le théâtre ou le cirque, des contes musicaux, des concerts humoristiques, de la musique de film, de la musique de comédies musicales, des concerts jeunesse avec des mimes, de la musique blues, des concerts en version française des concerts *Beyond the Score* — concerts multimédia présentés par le Chicago Symphony Orchestra — des concerts alliant les arts visuels, des concerts interactifs; bref, l'éventail de l'offre est large. Aussi, une chose demeure relativement constante: à l'exception de la saison 2016–2017, chaque programmation proposait deux concerts jeunesse à forte majorité crossover. En effet, sur les 13 saisons couvrant la période 2005–2018, seulement deux concerts jeunesse sur les 28 concerts qui ont été proposés étaient des concerts classiques. À cet effet, il sera intéressant d'approfondir ce point dans le cadre de l'étude plus vaste, puisque ces activités reliées à l'éducation musicale de la jeunesse apportent beaucoup d'information quant à la façon dont les institutions de musique classique perçoivent les goûts musicaux répandus chez le public large, et par quels moyens ces institutions chercheront à séduire un public qui, via l'accès aux médias de masse, sera plus à même de développer un intérêt et une familiarité pour la musique populaire en premier lieu, entre autres puisqu'il s'agira, nous supposons, de la culture musicale des parents.

Autrement, parmi l'ensemble des concerts crossover présentés par l'OSQ, soit un total de 177 concerts incluant tous types de concerts crossover entre

2005 et 2018, 116 étaient exclusivement musicaux, soit 65% des concerts crossover. De plus, parmi ces concerts strictement musicaux, les concerts qui ont comme particularité de proposer un répertoire de musique populaire québécoise ou d'être menés en collaboration avec un ou plusieurs musiciens populaires québécois issus d'un autre genre musical totalisent 40% de tous les concerts crossover présentés par l'OSQ, soit 46 des 116 concerts crossover exclusivement musicaux présentés entre 2005 et 2018. Toutefois, si l'on observe uniquement les concerts produits en collaboration avec des artistes québécois vivants, ils représentent 38% des concerts crossover exclusivement musicaux. Toujours concernant les concerts crossover exclusivement musicaux, mentionnons que l'offre a considérablement évolué au fil des ans: si dans les débuts de la pratique l'OSQ semblait proposer une variété de concerts mariant orchestre symphonique et musique jazz ou musique du monde, l'orchestre collabore désormais davantage avec des musiciens issus de la musique populaire et dont la cote de popularité semble considérablement élevée auprès d'un public large.

De plus, les séries de concerts présentes au sein d'une programmation offrent plusieurs indices quant à l'importance accordée aux concerts crossover et leur mise en valeur au sein d'une programmation auprès du public. Par exemple, de la saison 2005–2006 à la saison 2007–2008, c'est dans la série «Week-ends électrisants», décrite par l'OSQ comme proposant des concerts «diversifiés» et «personnalisés», que l'on retrouve principalement les concerts crossover. Dès la saison 2008–2009, cette série disparaît et on peut notamment observer un changement de direction avec les séries «Musique du monde» et «Coups de foudre Hydro-Québec» dans lesquelles la majorité des concerts est cross-over. La série «Musique du monde» n'aura duré, cependant, que trois saisons. En revanche, la série «Coups de foudre Hydro-Québec», par laquelle l'OSQ cherche une fois de plus à proposer une offre de concert diversifiée, fait toujours partie des programmations annuelles de l'OSQ et représente encore la majorité des concerts crossover de l'OSQ. De plus, lors de la saison 2016–2017, on voit apparaître dans la programmation de l'OSQ des concerts en collaboration avec Le Cercle, une salle de concert indépendante de Québec qui a été active de 2007 à 2017, proposant ainsi un autre type de concerts crossover, plus intimes. Cette collaboration spéciale semble d'ailleurs expliquer le haut taux de concerts crossover de la saison 2016–2017, considérablement plus élevé que lors des précédentes saisons. D'éventuelles entrevues avec la direction artistique de l'OSQ permettraient de comprendre la réelle visée de ces séries de concerts et comment l'institution elle-même perçoit ces concerts.

Enfin, bien que les statistiques concernant l'Orchestre symphonique de Montréal couvrant la même période de temps, soit 2005–2018, ne soient pas présentées dans le cadre de cet article, on note néanmoins que la proportion de concerts de nature crossover des saisons 2016–2017 et 2017–2018 laisse suggérer que le même phénomène s'applique à l'OSM et qu'il s'agit également pour cette institution d'une pratique bel et bien établie. D'ailleurs, l'OSM a intégré à ses programmations annuelles, en 2012, une série de concerts s'intitulant «OSM Pop». Avec un titre aussi évocateur, il ne fait pas de doute que l'OSM a voulu assurer une place à la musique populaire au sein de ses programmations, tout

en la mettant en valeur. De plus, l'OSM propose, depuis l'été 2012, la « Virée classique OSM » qui correspond à une série de concerts tous genres confondus présentés dans différents milieux, par exemple à l'Esplanade du Parc Olympique de Montréal. L'objectif est clairement de se rapprocher des gens, à la fois culturellement et physiquement.

CONCLUSION

La présence de concerts crossover au sein des programmations annuelles des deux principaux orchestres symphoniques au Québec suggère que le phénomène s'est bel et bien établi dans les traditions de concerts symphoniques au Québec. On peut donc conclure de cette analyse quantitative que si la pratique du crossover est bel et bien présente au sein des programmations de l'OSQ et de l'OSM depuis plusieurs années déjà, celle-ci semble avoir évolué au fil des ans. En effet, les programmations plus récentes proposent davantage de concerts mélangeant musique populaire et musique classique, alors que les programmations ultérieures analysées proposaient davantage de concert crossover autour de la musique jazz et de la musique du monde. Toutefois, l'analyse réalisée ne permet pas, pour le moment, d'expliquer ce changement de direction. Nous pourrions néanmoins supposer que la musique jazz et la musique du monde ayant un public spécifique qui n'est peut-être pas le public large, mais un public qui reste quelque peu « élitiste » et rapproché du public de la musique classique, les concerts crossover jazz et de musique du monde n'atteignaient peut-être pas l'objectif de démocratisation culturelle.

Cette analyse permet malgré tout de confirmer que la pratique du crossover par l'Orchestre symphonique de Québec est bien établie et semble faire partie des critères d'élaboration des programmations de concerts annuelles. D'éventuelles entrevues menées avec les personnes en charge de la direction artistique des orchestres symphoniques de Québec et de Montréal permettront de mieux comprendre en quoi le type de concerts crossover a changé. Car cette présence de concerts crossover fusionnant musique populaire et musique classique semble être de connivence avec cette américanité décrite par Lamonde, où l'on observe la rencontre des cultures américaines et européennes au sein des pratiques musicales des orchestres symphoniques au Québec. D'ailleurs, cette pratique semble aussi répondre à l'intérêt d'un public plus omnivore, par sa proposition de concerts mélangeant deux genres musicaux.

RÉFÉRENCES

- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Brackett, David. 1994. « The Politics and Practice of «Cross-over» in American Popular Music, 1963 to 1965 ». *The Musical Quarterly* 78, n° 4: 774–797.
- Bryson, Bethany. 1996. « "Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes ». *American Sociological Review* 61, n° 5: 884–899.

- Claydon, Martin. 2009. «The social and personal functions of music in cross-cultural perspective». *The Oxford Handbook of Music Psychology*, sous la dir. de Susan Hallam, Ian Cross et Michael Thaut, 35–44. Oxford: Oxford University Press.
- Coulangeon, Philippe. 2003. «La stratification sociale des goûts musicaux: Le modèle de la légitimité culturelle en question». *Revue française de sociologie* 44, n° 1: 3–33.
- Développement des publics en musique au Québec. 2018. «Présentation du projet». <http://dpmq.oicrm.org/dpmq-recherche/presentation-du-projet/>
- DiMaggio, Paul. 1982. «Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students». *American Sociological Review* 47: 189–201.
- DiMaggio, Paul et John Mohr. 1985. «Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection». *American Journal of Sociology* 90: 1231–1261.
- DiMaggio, Paul. 1987. «Classification in Art». *American Sociological Review* 52, n° 4: 440–455.
- . 1991. «Social Structure Institutions and Cultural Goods: The Case of the United States». *Social Theory for a Changing Society*, sous la dir. de Pierre Bourdieu et James Coleman, 133–155. Boulder, CO.: Westview Press.
- Dimond, Kimberly. 2012. «From Mozart to Madonna: Mainstream Music Crossover in Classical Repertoire». Mémoire de maîtrise, Goucher College.
- Dobson, Melissa C. 2016. «The Effects of Repertoire Familiarity and Listening Preparation on New Audiences' Experiences of Classical Concert Attendance». *Music and Familiarity: Listening, Musicology and Performance*, sous la dir. de Elaine King et Helen M. Prior, 63–80. SEMPRES Studies in The Psychology of Music. New York: Routledge.
- Erickson, Bonnie H. 1996. «Culture, Class, and Connections». *American Journal of Sociology* 102, n° 1: 217–251.
- Fryer, Paul. 2014. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, sous la dir. de Paul Fryer. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Gaboriau, Patrick et Philippe Gaboriau. 2006. «Bernard Lahire, La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi». *L'Homme* 177–178: 553–555. URL: <http://lhomme.revues.org/2313>
- Garofalo, Reebee. 2002. «Crossing Over: From Black Rhythm & Blues to White Rock and Roll». *Rhythm and Business, The political economy of Black Music*, sous la direction de Norman Kelley, 112–137. New York: Akashit Books.
- Garon, Rosaire. 2004. «Ving ans de pratiques culturelles au Québec». *Survol. Bulletin de la recherche et de la statistique* (Ministère de la Culture et des Communications) 12: 1–16. <https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/survol-mars2004f.pdf>
- Garon, Rosaire, et Lise Santerre. 2004. *Déchiffrer la culture au Québec, 20 ans de pratiques culturelles*. Sainte-Foy: Les publications du Québec.
- Gelleny, Sharon. 1999. «Leonard Bernstein on Television: Bridging the Gap Between Classical Music and Popular Culture». *Journal of Popular Music Studies* 11–12, n° 1: 48–67.

- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. 2000. *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Questions de culture. Paris: Documentation française: Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective.
- Ivings, Krisandra. 2016. «Country Culture and Crossover: Narrative Representations of Gender and Genre Through Lyric, Music, Image, and Staging in Carrie Underwood's Blown Away Tour». Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa. http://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/35252/5/Ivings_Krisandra_2016_thesis.pdf
- Jackaway, Gwenyth. 1999. «Selling Mozart to the Masses: Crossover Marketing as Cultural Diplomacy». *Journal of Popular Music Studies* 11-12, n° 1: 125-150.
- Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Textes à l'appui: Série Laboratoire des sciences sociales. Paris: Découverte.
- Lamonde, Yvan. 1996. *Ni avec eux ni sans eux. Le Québec et les États-Unis*. Québec: Nuit Blanche.
- . 1999. «Pourquoi penser l'américanité du Québec?». *Politique et Sociétés* 18, n° 1: 93-98.
- Lamont, Michèle, et Annette Lareau. 1988. «Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments». *Sociological Theory* 6, n° 2: 153-168.
- Luckerhoff, Jason, Jacques Lemieux, et Christelle Paré. 2008. «Technology and Demographics: Are Cultural Habits Mutating?». *Leisure/Loisir* 32, n° 2: 593-627.
- Magnan, Sophie. 2016. *Les pratiques culturelles au Québec en 2014: Recueil statistique*. Québec: Ministère de la Culture et des Communications.
- Middleton, Richard. 1993. «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap». *Popular Music* 12, n° 2: 177-190.
- Newell, Christophe et George Newell. 2014. «Opera Singers as Pop Stars: Opera Within the Popular Music». *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, sous la direction de Paul Fryer, 116-148. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Parakilas, James. 1984. «Classical music as popular music». *The Journal of Musicology* 3, n° 1: 1-18.
- Peterson, Richard A. 1990. «Audience and Industry Origins of the Crisis in Classical Music Programming: Toward World Music». *The Future of the Arts: Public Policy and Arts Research*, sous la direction de David B. Pankrat et Valerie B. Morris, 207-227. New York: Praeger.
- . 1992. «Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore». *Poetics* 21, n° 4: 243-258.
- Peterson, Richard A. et Albert Simkus. 1992. «How musical tastes mark occupational status groups». *Cultivating Differences*, sous la direction de Michèle Lamont et Marcel Fournier, 152-186. Chicago: University of Chicago Press.

- Peterson, Richard A. et Roger M. Kern. 1996. « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review* 61, n° 5: 900–907.
- Peterson, Richard A. 2004. « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologie et Sociétés* 36, n° 1: 145–164.
- Prieto-Rodríguez, Juan, et Víctor Fernández-Blanco. 2000. « Are Popular and Classical Music Listeners the Same People? ». *Journal of Cultural Economics* 24, n° 2: 147–164.
- Scott, Derek B. 2000. *Music, Culture, and Society: A reader*, sous la dir. de Derek B. Scott. Oxford: Oxford University Press.
- Szwed, John F. 2005. *Crossovers: Essays On Race, Music, And American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Thériault, Joseph-Yvon. 2002. *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec*. Débats. Montréal: Québec Amérique.
- Weber, William. 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. Londres: Groom Helm.

RÉSUMÉ

Dans un contexte où le milieu de la musique classique semble affecté par la baisse de fréquentation d'un public large, certaines institutions musicales classiques développent différentes stratégies afin de conserver et de renouveler leur public. L'une de ces stratégies est le *crossover*, tel que pratiqué, entre autres, par l'Orchestre symphonique de Québec. Cette pratique, qui est maintenant établie au sein des programmations de concerts depuis plusieurs années, semble être devenue un moyen pour le public de renouer avec les institutions de musique classique. Le *crossover* chez les institutions symphoniques est-il seulement une stratégie marketing? ou pourrait-il aussi suggérer une volonté de démocratisation culturelle de la part des institutions de musique classique comme l'Orchestre symphonique de Québec avec la société québécoise? Actuellement au Québec, aucune recherche ne permet d'appréhender le phénomène au-delà de sa valeur commerciale afin de comprendre les implications socioculturelles de cette pratique. Cet article présente donc une analyse préliminaire de l'ensemble des programmations de concerts de l'Orchestre symphonique de Québec depuis la saison 2005–2006, qui a été effectuée afin de dresser un premier portrait de la situation. À la lumière des résultats suggérant que le *crossover* est maintenant une pratique établie chez l'Orchestre symphonique de Québec, il s'agit d'extraire les variantes et les constantes de la pratique et d'observer comment celle-ci aurait pu évoluer au fil des ans pour répondre aux goûts d'un public plus *omnivore* (Peterson, 1992). Cette analyse entre dans le cadre d'un projet de recherche plus vaste dont l'objectif est de mieux comprendre le phénomène du *crossover* au Québec et d'observer quel impact la diversification de l'offre de concerts a sur la démocratisation de la musique classique au Québec, en rapprochant les orchestres symphoniques et le public. Suite à cette recherche, nous serons en mesure de proposer des facteurs expliquant la présence marquée de concerts *crossover* en musique classique au Québec.

ABSTRACT

As classical music seems affected by a reduction of its general public, some classical music institutions develop various strategies in order to maintain and renew their public. One strategy among others is the “crossover”, applied by the Quebec Symphony Orchestra, along other institutions. This strategy, which has securely established itself in concert programs, seems to also be a way for the public to reconnect with its classical music institutions. Is the cross-over by symphonic institutions only a marketing strategy, or can it also reveal a will to democratize culture on classical music institutions’ part, such as the Quebec Symphony Orchestra in regards to Quebec’s society? At present time, there is no research in Quebec addressing this phenomenon, otherwise than for its commercial value, in order to decipher the sociocultural implications of this business practice. This essay presents a preliminary analysis of the Quebec Symphony Orchestra’s programs dating from 2005–2006 up to the present, so as to lay a general portrait of the situation. The results show that crossover is indeed a practice firmly installed at the Quebec Symphony Orchestra, hitherto allowing us to extract variances and constants in this strategy processes, and to observe how it evolved in relation to its increasing omnivorous public (Peterson, 1992). Our analyses are included in a much larger research project which aims at better understanding the phenomenon of crossover in Quebec and observing the concert program diversification’s impact on classical music’s democratization in Quebec. This ongoing research should allow us to identify factors explaining the important presence of classical music crossover concerts in Quebec.

BIOGRAPHIE

Diplômée du Conservatoire de musique de Québec en piano où elle a étudié dans la classe de Gérald Lévesque, Laura Trottier y a aussi entrepris des études complémentaires en orgue avec Dany Bélisle afin de compléter sa formation. Elle poursuit désormais des études à la maîtrise en musicologie à l’Université Laval, sous la direction de la professeure Sophie Stévançe. Son projet de recherche actuel porte sur l’intégration des concerts de musique populaire au sein des programmations de concerts classiques, tel que pratiqué par les orchestres symphoniques de Québec et de Montréal. Dans le cadre de sa maîtrise, elle a effectué un stage en Gestion des patrimoines et des paysages culturels à l’Université Jean-Monet de Saint-Étienne, en France, avec l’aide du programme de mobilité Erasmus Mundus Plus. En 2017, elle a obtenu la Bourse d’études supérieures du Canada Joseph-Armand Bombardier — bourse de maîtrise. Elle est de plus récipiendaire du Prix 2017 de la Fondation SOCAN/MusCan pour la recherche sur la musique canadienne.