

*Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres*, de Danick Trottier, Québec, Éditions XYZ, 2021, 264 pages

Jimmie LeBlanc

Volume 8, numéro 2, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1084974ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1084974ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

LeBlanc, J. (2021). Compte rendu de [*Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres*, de Danick Trottier, Québec, Éditions XYZ, 2021, 264 pages]. *Revue musicale OICRM*, 8(2), 151–157. <https://doi.org/10.7202/1084974ar>

*Le classique fait pop !*  
*Pluralité musicale*  
*et décloisonnement des genres,*  
**de Danick Trottier**  
Québec, Éditions XYZ, 2021, 264 pages

Jimmie LeBlanc

Mots clés : musique classique ; musique populaire ; genres musicaux ; pluralité ; numérimorphose.

Keywords: classical music; popular music; musical genres; plurality; digital media.



Musicologue, professeur à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et du comité scientifique de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), Danick Trottier consacre la majeure partie de ses travaux aux musiques classiques et populaires des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. *Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres* retrace ainsi l'évolution de l'opposition entre classique et populaire à travers le déploiement d'une trame musicale et historique démontrant une grande érudition dans les deux domaines. Si la première partie de l'ouvrage s'attache aux « grandes dichotomies qui ont façonné notre rapport à la musique en Occident du xviii<sup>e</sup> siècle au xx<sup>e</sup> siècle » (p. 13), la seconde a pour objet « les formes de décloisonnement qui se sont imposées depuis l'arrivée du numérique et qui permettent d'en arriver

au constat qu'il y a dépassement des hiérarchies dévolues jusque-là au classique et au populaire» (p. 14). Enfin, le livre se veut un plaidoyer en faveur de la pluralité musicale et du décroisement des genres annoncés en sous-titre, confirmant ainsi comment le titre *Le classique fait pop !* cautionne, voire célèbre cette vision plus fluide et inclusive de la musique.

D'emblée, soulignons les qualités d'un livre dont le souffle et l'enthousiasme intéresseront tant l'initié que le non-spécialiste, le premier trouvant de nombreuses références bibliographiques pour approfondir le contenu musicologique déjà généreux, le second ayant accès à une source vive d'information pour mieux comprendre la complexité de la réalité musicale souvent faussement familière. Et pour tous, une occasion d'identifier des éléments concrets à la base d'un questionnement sur les genres musicaux qui n'a de cesse d'alimenter bien des conversations plus ou moins formelles entre amis, collègues ou dans la sphère publique.

#### VERS LE DÉCLOISONNEMENT DES GENRES ET LA PLURALITÉ MUSICALE

L'ouvrage de Trottier cherche principalement à expliquer comment les hiérarchies et les catégories structurent de façon plus ou moins explicite notre rapport à la musique, puis à expliquer l'effritement de ces facteurs de division et d'exclusion. Les dichotomies qui polarisent le xx<sup>e</sup> siècle entre classique et populaire remontent ainsi à l'émergence de la figure du « génie » vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle (chapitre 1), où l'exemple de Beethoven donne le ton : animé d'un désir d'expression artistique libérée des obligations de la musique fonctionnelle, le compositeur trouve appui à son talent auprès d'un « cercle de fidèles collaborateurs issus des plus hauts échelons de la société », et une nouvelle « idéologie de la musique sérieuse » voit le jour, fondée sur l'idée qu'une telle musique « élève l'esprit » (p. 28). Le discours de cette « aristocratie du goût » s'enracine alors pour la postérité sous forme de clivage en faveur des initiés : « ce n'est pas Beethoven qui est compliqué, c'est plutôt vous qui n'avez pas compris » (p. 28). Ce filon narratif nous conduit, via Platon, Schiller et Hegel, à l'idée « d'Art avec une majuscule » (chapitre 2) : si l'Art a le pouvoir de « changer l'homme et l'attitude morale qui le définit, autant investir en l'artiste comme promesse d'un nouvel ordre social, culturel et politique » (p. 33).

La notion de « classique » apparaît ainsi graduellement au xix<sup>e</sup> siècle (chapitre 3) alors que « des institutions de musique, principalement d'enseignement [...] et de diffusion [...], se consacrent désormais à la musique du passé, c'est-à-dire à ce qui possède une valeur parce que établi comme étant intemporel et indépassable » (p. 48). Les notions de canon et de répertoire s'avèrent utiles pour désigner, respectivement, « ce qui appartient aux valeurs les plus estimées d'un domaine artistique » et « ce que les musiciens programment en concert » (p. 48). Cette valorisation du passé implique également que les normes stylistiques dominantes tendent à se figer, affectant inmanquablement ce qui est présenté, encore de nos jours, dans les salles de concert.

Parallèlement, le contexte de la croissance rapide des médias de masse et des nouvelles technologies au xx<sup>e</sup> siècle accentue la dichotomie entre musiques sérieuses et légères (chapitre 4). L'exemple de Tin Pan Alley, un ensemble d'éditeurs proposant un modèle habile et efficace de commercialisation de chansons, établit les ingrédients

de base qui favoriseront la massification des musiques populaires tels que « l'attrait mélodique », « l'imaginaire des relations quotidiennes » et l'idée d'une musique composée pour répondre aux attentes du public (p. 63). Bien que plus souvent associé à la musique sérieuse, le milieu classique n'échappe pas à une telle logique commerciale, par exemple avec Rachmaninov qui saura s'engager « dans la voie de la popularité et du star-système par le biais des médias de masse » (p. 65).

Poursuivant son analyse sous l'angle du public (chapitre 5), Trottier aborde les pratiques culturelles « pensées dans l'acte de consommation puis dans l'acte d'écoute, lesquels supposent un positionnement de l'individu » (p. 87). En s'appuyant sur Pierre Bourdieu, il fait valoir l'importance de l'éducation dans les habitudes culturelles et l'accès à l'art et explique que loin d'être « pur et désintéressé comme l'affirmait Kant », « [l]e goût serait plutôt de l'ordre d'une construction sociale » (p. 91). Les pratiques culturelles signalent ainsi une « fracture entre classes dominantes et classes dominées » qui « se répercute dans l'opposition entre classique et populaire » (p. 92-94). Or, plutôt que de supposer un déterminisme univoque des goûts musicaux, le pouvoir d'achat des classes plus fortunées, de pair avec la diversification rapide des technologies et des formes d'accès à la culture, permet plutôt de parler, dès les années 1990, d'un « omnivorisme » faisant son miel de l'accès facile à toute musique. Ce nouveau paradigme de consommation signale un premier affaiblissement des grandes dichotomies en ouvrant la voie à la notion d'impureté (Scarpetta 1985), et du point de vue des pratiques musicales, « rien n'est plus impur que de reprendre le répertoire classique dans des chansons populaires comme l'ont fait plusieurs musicien·ne·s » (p. 98-99), notamment depuis les années 2000.

Alors que les cloisons commencent ainsi à tomber et à se réorganiser au profit d'une pluralité inédite, Trottier observe (chapitre 6) qu'avec le numérique, depuis la fin des années 1990, « le tout consommable et le tout appropriable via un simple clic sont devenus progressivement des comportements quotidiens dans l'accès à la musique » (p. 104). On parle alors de « numérimorphose », dont une autre conséquence est que « [l]es musicien·ne·s du populaire, tout comme en classique, doivent désormais composer avec un bagage historique qui intervient autant dans les processus de création (le passé musical comme modèle) que dans les habitudes de consommation (l'attrait pour le canon musical) » (p. 108).

Du décroissement, on glisse vers le compromis entre genres musicaux (chapitre 7), à travers deux cas emblématiques de *crossover* que sont la rencontre des musiques populaires avec l'orchestre symphonique (pop symphonique) et la pratique de l'instrumental dans la pop. La « pop symphonique » consiste dans la reprise, en format symphonique, de chansons via le travail de l'arrangeur (p. 130), et l'instrumental se rapproche du classique en développant une musique sans paroles ; Trottier cite la figure du compositeur « André Gagnon [qui a] évolué dans les musiques populaires en écrivant autant des chansons que des pièces instrumentales » (p. 136). Un autre exemple est le « classique moderne » (*modern classical*) tel que représenté par Alexandra Strélisky : une musique qui affiche un héritage d'inspiration classique par le son et les harmonies, mais dans un format plus proche du populaire où priment les courtes durées, l'accroche mélodique (le *hook*) et la stabilité d'une certaine ambiance

expressive (p. 143-144). Max Richter est alors cité en exemple, et la mention de sa filiation avec l'*ambient music* de Brian Eno (p. 147-149) est tout indiquée pour situer le genre.

Autre conséquence du décloisonnement : l'hybridité (chapitre 8). Dans un exercice de définition typologique, Trottier parle successivement de « franchissement des barrières » entre genres musicaux (par ex. Frank Zappa), de « faire voyager le classique dans le populaire » (par ex. Moody Blues), de faire « voyager le populaire dans le classique » (par ex. Fausto Romitelli), ou d'une « appartenance aux deux univers » (par ex. Jonny Greenwood), pendant qu'une dernière catégorie souhaite « repenser l'art musical » à partir des arts médiatiques, souvent dans une approche interdisciplinaire (p. 171). Dans tous les cas, on tire profit du décloisonnement afin de prioriser « l'originalité du produit proposé dans son adéquation avec la personnalité de l'artiste » (p. 176) – un propos qui rappelle d'ailleurs l'idée de « polystylistique » prônée par le compositeur russe Alfred Schnittke dès le début des années 1970 (Schnittke [1971]2002).

Mais renverser un système hiérarchique revient souvent à simplement le reconfigurer, c'est ce qui survient avec la numérimorphose (chapitre 9) : l'accès instantané à toutes les musiques via les écrans de nos ordinateurs ou téléphones produit un effet d'accumulation, induisant lui-même une forme de « babélisation » (p. 186), qui nuisent à la création musicale actuelle, « laquelle est sans cesse en compétition avec tout ce qui existe déjà et doit trouver sa place dans le temps limité dont chacun dispose dans sa relation à la musique » (p. 183). Si néanmoins cette situation stimule la créativité (par ex. le *mashup*), elle entraîne aussi son lot de difficultés à travers les algorithmes et métadonnées qui interviennent subrepticement dans l'organisation de notre paysage numérique, ou par l'utilisation de divers formats de compression numérique causant une perte sur le plan de la qualité sonore.

Tout en nuance, Trottier prend pour finir le temps de « repenser la portée des étiquettes » en musique (chapitre 10), car « la façon dont on pense, nomme et comprend la musique joue pour beaucoup dans la perception qu'on a de celle-ci et dans notre manière de la consommer » (p. 199). Dans le contexte de la numérimorphose, les étiquettes contribuent ainsi à créer des « zones d'attraction » favorisant l'accessibilité à toutes les musiques sur la base d'un goût pour la découverte. C'est ici que la pluralité musicale apparaît comme une valeur cardinale dans l'analyse de l'auteur, et « [c]ette pluralité ne réside pas tant dans l'effacement des différences musicales ou dans la négation des attributs, conventions et autres qui fondent la sonorité propre à chaque musique » (p. 210) que dans l'ouverture et la curiosité de l'auditeur.

## ÉVITER (OU RISQUER ?) L'ÉCUEIL DES DÉFINITIONS ESSENTIALISANTES

Tout au long de son ouvrage, Trottier relève le défi de circonscrire le classique et le populaire en se demandant « ce qui se cache derrière [de telles étiquettes] plutôt que de les essentialiser en réalité autonome, par exemple en affirmant que “le classique c'est ceci et pas cela” » (p. 202). Le chapitre 3 soulève ainsi cette question : « la musique des Beethoven et autres figures de la musique classique justifie-t-elle à elle seule le fait de la regrouper sous une dénomination de classique ? » (p. 55). Si on acquiesce

avec l'auteur à la valeur d'un tel répertoire, celui-ci souhaite éviter de définir catégoriquement les domaines musicaux et affirme plutôt que « le processus historique menant à la musique classique est loin d'être univoque : les choix culturels, les formes d'exclusion, les intérêts sociaux, économiques et politiques du moment » sont autant de facteurs qui expliquent et structurent la division des genres musicaux (p. 55).

Quelques éléments de définition parsèment néanmoins notre lecture, comme celui de la durée considérée comme « l'une des conventions les plus révélatrices du phénomène pop », avec « la *persona* (adéquation entre image de l'artiste et le contenu musical) », « la mise en scène d'expériences intersubjectives ou les paroles relevant de la vie quotidienne » (p. 121), et un certain instrumentarium caractéristique. Pour le classique, on trouve quelques indices tirés de la musique de Beethoven en particulier : « motif musical comme élément central, expression dramatique dans la rencontre des instruments, fougue rythmique dans les développements » (p. 141). Plus fondamentalement, le second chapitre offre une comparaison sur la base du rapport au temps et au sens :

Le temps de la musique sérieuse se déploie dans le long terme : la tradition, la transformation culturelle, l'élévation de l'esprit, la formation du goût chez le peuple, à quoi s'ajoutent les sens mis au service du développement de l'intellect. Le temps de la musique populaire fait valoir une autre échelle de valeurs : l'instant présent, la vie de tous les jours, les rapports humains, la consommation, à quoi s'ajoute une mise en valeur des sens dans leur dimension corporelle, par exemple la danse [...]. Ces oppositions sont donc nécessaires pour circonscrire la façon dont les élites d'une époque donnée ont pensé la musique ; elles sont vécues réellement tout autant qu'elles sont une construction de l'esprit et qu'elles ont déterminé des façons de faire. (p. 41)

Si on peut se réjouir que le propos conserve un ancrage dans une perspective ouverte sur la constante évolution des genres et des étiquettes (p. 204), l'auteur semble tout de même hésiter à reconnaître qu'une « construction de l'esprit » s'appuie nécessairement sur des attributs intrinsèques à la musique. Par exemple, que Beethoven ait été érigé en figure de génie par les « aristocrates du goût » (chapitre 1) n'exclut pas d'emblée que sa musique se donne concrètement les moyens de canaliser une certaine élévation spirituelle ; et de là, il est compréhensible qu'une telle préoccupation accentue la séparation entre le sérieux et le populaire, « l'un se déployant dans les institutions officielles et étant la chasse gardée de l'élite et de la bourgeoisie, l'autre se faufilant dans les façons de faire et de vivre du commun » (p. 35). Le lecteur appréciera le souci que met Trottier à éviter toute connotation élitiste, mais à trop relativiser ce qui constitue l'essence du classique ou du populaire, le risque est de ne retenir que les éléments les moins significatifs de l'un, dans l'espoir de montrer sa compatibilité avec l'autre. Par exemple, lorsque Mahler, dans le troisième mouvement de sa *Première Symphonie*, reprend *Frère Jacques* en mineur et qu'il évoque des mélodies Klezmer à la clarinette sur fond de marche funèbre, nous sommes bien loin de l'expérience populaire de la comptine enfantine ou des noces juives (p. 43). Inversement, lorsque Aznavour chante sur des sonorités de cordes, les mélodies ou accompagnements produits par l'orchestre interviennent « de façon à amplifier [les] effets sonores, à varier les nuances et à magnifier la voix » (p. 123), mais ne bousculent nullement

l’idiome de la chanson. Si, comme le dit Trottier, il y a quelque chose de l’éthos classique qui passe néanmoins dans cet usage (par « effet de synecdoque », p. 127), on peut se demander s’il y a réellement rencontre lorsque les éléments qui distinguent profondément les deux pratiques – si tant est qu’il soit possible de les identifier sans trop les limiter – n’arrivent pas à se réunir dans une nouvelle singularité musicale.

Une tension similaire s’immisce dans le chapitre 4 alors qu’il s’agit de distinguer entre musiques sérieuse et légère, dichotomie naturellement répliquée sur classique et populaire et que Trottier tente de démonter en exposant comment les idées du philosophe Theodor W. Adorno, « l’un des opposants les plus virulents des musiques soumises à l’esprit du capitalisme en contexte de consommation » (p. 67), ne sont pas incompatibles avec les logiques de certaines musiques commerciales. Or, si nous comprenons « que pour plusieurs intellectuels européens de l’époque, la marchandisation de la musique détourne de ce qu’est l’Art » (p. 69), considéré comme une nourriture intellectuelle apte à nous soustraire à l’aliénation (des régimes politiques, par exemple), il est moins sûr qu’un genre comme le *political hip-hop* démontre que « le contenu critique de la musique que souhaite tant Adorno est [...] aussi incarné dans les musiques populaires » (p. 69). D’une part, on ne peut nier la dimension commerciale de la scène *hip-hop*, mais surtout, l’essentiel du message y est véhiculé par le texte, le langage musical demeurant largement standardisé, ce qui constitue un critère des plus significatif pour le philosophe (Adorno 1941). Ainsi, tout en admettant que « la société de consommation joue un rôle important dans la possibilité pour de nouveaux publics de [...] s’opposer aux valeurs dominantes » (p. 73), la pensée adornienne nous incite peut-être surtout à se demander si une musique qui n’est pas elle-même affranchie des contraintes de la standardisation peut réellement prétendre exprimer une telle opposition critique, et si ce n’est pas plutôt par d’autres moyens, comme le texte ou l’image véhiculée, qu’elle y parvient.

#### IDÉAUX ET PARADOXES DE LA PLURALITÉ MUSICALE

Se développant autour de la question « quel type de relation voulons-nous entretenir avec la musique ? » (p. 227), la conclusion de l’ouvrage lance un vibrant appel à prendre en charge notre vie musicale, sur la base d’une responsabilité individuelle impliquant le choix de la pluralité, de telle sorte « que la musique reste musicalement significative, riche et diversifiée » (p. 229). La pluralité, d’abord conséquence des développements du dernier siècle, s’avère ici un paradigme salutaire à entretenir : « La pluralité musicale comme invitation au partage est le meilleur remède à l’enfermement dans les cloisons générées par les différents genres musicaux et par les systèmes de pensée dont nous sommes les héritier·ère·s en Occident » (p. 231). L’auteur développe la notion du partage à partir des idées de Jacques Rancière (2000) pour qui « il y a tout lieu de penser qu’en matière de sensible, chacun·e possède, peu importe ses bagages cognitif et culturel, les facultés de saisir, de percevoir et donc de nourrir sa personne en regard de ce qui lui est donné à entendre, à goûter, à regarder, bref sans l’intermédiaire du langage » (p. 234). La musique constitue un territoire de prédilection pour faire l’expérience de ce partage sur la base du sensible, mais il est étonnant que Trottier n’approfondisse pas la manière dont cette égalité de principe risque d’être remise

en cause par les divers facteurs socio-économiques qui façonnent notre expérience sensible, comme il l'a fait de façon soutenue à propos de nos habitudes musicales.

Enfin, l'appel à valoriser la pluralité produit un effet motivant sur le lecteur, mais il demeure une ambiguïté quant à la logique qui unit décroisonnement et pluralité : si le premier favorise la seconde, la seconde implique paradoxalement l'existence de différences et de divisions ; doit-on en conclure que la réelle importance du décroisonnement ne réside pas dans la conception de la musique elle-même, mais bien dans l'abolition des diverses barrières qui en affectent la diffusion et l'appréciation ? Si oui, on s'étonnera que l'hybridité et autres *crossovers* paraissent idéalisés lorsque Trottier affirme, par exemple, que le classique moderne « convient parfaitement à notre époque » (p. 145), en nous offrant, avec la pop symphonique, « le meilleur de la conjonction entre classique et populaire » (p. 151). Il est indéniable que ces nouvelles possibilités artistiques sont favorisées par le phénomène récent du décroisonnement, ce qui participe à leur actualité, mais cela ne devrait sans doute pas les hisser au-dessus des autres pratiques au sein d'une pluralité que l'on souhaite déhiérarchisée, tout aussi utopique (et belle !) soit-elle.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. (1941), « On Popular Music », avec l'assistance de G. Simpson, *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. 9, n° 1, p. 17-48.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Scarpetta, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset.
- Schnittke, Alfred ([1971]2002), « Polystylistic Tendencies in Modern Music (c. 1971) », dans Alexander Ivashkin (dir.), *A Schnittke Reader*, traduit par John Goodliffe, Bloomington, Indiana University Press, p. 87-90.