

La musique instrumentale produite au Québec durant la décennie 2010 : établissement d'un corpus et analyse du phénomène

Béatrice Beaudin-Caillé et Danick Trottier

Volume 40, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105866ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1105866ar>

[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 cet article

Beaudin-Caillé, B. & Trottier, D. (2020). La musique instrumentale produite au Québec durant la décennie 2010 : établissement d'un corpus et analyse du phénomène. *Intersections*, 40(2), 135–160. <https://doi.org/10.7202/1105866ar>

Résumé de l'article

La musique instrumentale, plus précisément celle destinée à l'enregistrement et secondée par un travail de composition, est au cœur de la présente étude en regard de l'importance qu'elle a acquise dans l'industrie de la musique québécoise depuis la décennie 2010. Des noms comme ceux de Jean-Michel Blais, Martin Lizotte, Marc-André Pépin et Alexandra Stréliski sont au cœur de la popularité qu'a connue le phénomène, bien qu'il suscite autant des réactions positives que négatives eu égard à son appellation et des croisements entre univers classique et populaire. En ce sens, la présente étude délimite un corpus et en propose une analyse tout en faisant ressortir les tendances majeures de cette musique et les défis que sa circulation a rencontrés au sein de l'espace médiatique du Québec.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE PRODUITE AU QUÉBEC DURANT LA DÉCENNIE 2010 : ÉTABLISSEMENT D'UN CORPUS ET ANALYSE DU PHÉNOMÈNE¹

Béatrice Beaudin-Caillé et Danick Trottier

La présente étude se penche sur la musique instrumentale et son ascension depuis les années 2010, plus précisément celle enregistrée et découlant d'un travail original de composition. Pour mieux circonscrire le phénomène, notre analyse se penche sur la situation québécoise et son industrie de la musique. Des noms s'imposent d'entrée de jeu, comme ceux d'Alexandra Stréliski et Jean-Michel Blais, auxquels on peut en ajouter d'autres comme ceux de Martin Lizotte et Marc-André Pépin, puis d'autres encore comme Tambour et Flore Laurentienne. Si cette musique instrumentale que l'on nomme *néoclassique* dans les médias québécois — appellation qui ne va pas sans problème et nous y reviendrons plus loin — n'est pas nouvelle et que des musiciens occidentaux de réputation internationale peuvent y être associés, qu'on pense à Ludovico Einaudi, Yann Tiersen ou encore Chilly Gonzales, sa montée en popularité au Québec est un fait qui mérite une attention particulière pour en comprendre les tenants et aboutissants. Et bien que la musique sans paroles ait toujours existé dans les musiques populaires au Québec, que l'on pense aux danses folkloriques comme la gigue, aux œuvres pour piano d'un André Gagnon ou encore aux pièces d'un groupe comme Harmonium, il n'en reste pas moins que cette musique instrumentale forme un genre à part entière à travers le rôle joué par un instrument comme le piano, la diffusion médiatique qui en délimite la réception (i.e. l'idée de *néoclassique*) ainsi que le contexte particulier des années 2010 dans lequel elle s'inscrit.

Les prochaines lignes s'attelleront à cette tâche en établissant un corpus d'albums en fonction de six critères qui seront étayés puis justifiés. Il s'ensuivra une analyse pour comprendre la portée de ce corpus dans l'espace culturel du Québec. Par la suite, la réflexion s'attardera autant à la couverture médiatique accordée au phénomène qu'aux faits venant confirmer sa popularité dans

¹ Le travail de Béatrice Beaudin-Caillé pour la production du présent article a été possible grâce à la subvention Soutien à la recherche pour la relève professorale du FRQ-SC accordée à Danick Trottier (UQAM) de 2018 à 2021.

l'industrie musicale, entre autres en termes de reconnaissance institutionnelle. Cette analyse inclura aussi les réactions que cette musique a suscitées : les commentaires négatifs et les problèmes liés à son appellation sont souvent au centre de sa réception. Au terme de l'analyse proposée, il apparaîtra évident que les attraits de cette musique s'accompagnent aussi de difficultés dans sa circulation, entre autres du côté stylistique avec la rencontre du populaire et du classique.

CRITÈRES DE RECHERCHE POUR DÉLIMITER LE CORPUS

Pour bien circonscrire la musique à la base de la présente étude, nous avons dû sélectionner des critères de recherche. Si tant est que l'on puisse parler d'un phénomène musical, le quoi, le quand, le où et le comment de sa circulation se posent d'entrée de jeu. Le premier de ces critères s'impose de façon évidente, car cette musique se distingue d'abord par l'absence de paroles chantées. La voix n'y est pas pour autant exclue : elle peut intervenir en arrière-plan, pour soutenir la partie instrumentale, sous forme d'onomatopées ou comme fond musical. En ce sens, l'idée d'une musique sans paroles peut aussi bien faire sens que l'idée d'une musique instrumentale. Mais sans nous lancer dans une discussion sémantique sur l'inclusion de la voix dans ce corpus, nous préférons parler de musique instrumentale tout en incluant la voix parmi les instruments utilisés par ces artistes. Comment justifier ce choix? La grande différence pour ce premier critère repose sur le fait que cette musique soit d'abord instrumentale et donc éloignée de ce que Philip Tagg (2013, 425–433) identifie comme le monocentrisme des musiques populaires, à savoir l'importance accordée à la voix chantée². De plus, aucune distinction à ce stade-ci de l'étude n'est établie au sein de cette musique instrumentale, seules les paroles chantées servant de critère d'exclusion³.

Ce premier critère conduit au deuxième, à savoir l'affiliation aux musiques classiques qui ressort dans la façon de nommer cette musique. Il en sera également question plus tard, car cette dénomination est au cœur même des problèmes qui entourent sa réception. Pour le moment, on constatera que tous les noms employés pour la qualifier font intervenir le mot *classique*, en français ou en anglais. Par exemple, certaines productions phonographiques découlant de la musique instrumentale au sein de l'industrie québécoise sont vues comme appartenant à la tendance apparue en Europe sous le nom de *modern classical* (Renaud 2017). Il y a ici un rapport homologique entre instrumentale et classique. C'est évidemment une fausse équivalence, car toute musique classique n'est pas pour autant instrumentale. Cette appellation anglaise de

² Ce concept permet de mettre en perspective le rapport entre la figure et la structure, plus précisément le dualisme entre mélodie et accompagnement qui configure les musiques populaires.

³ Les pièces instrumentales et la musique sans paroles occupent une place importante dans les musiques populaires du XX^e siècle et l'espace manque pour en définir les impacts sur la musique instrumentale étudiée ici. Il nous sera seulement permis de souligner que des genres comme le surf instrumental, le rock progressif, les formes de fusion entre le rock et le jazz, le hip-hop et encore bien d'autres exemples dont les musiques de danse (EBM, EDM, etc.), font la démonstration qu'une musique sans paroles est aussi présente dans le vaste champ des musiques populaires, même si la voix joue un rôle central pour les raisons évoquées plus haut.

modern classical peut être traduite par *classique moderne*, quoique l'équivalent français soit rarement utilisé⁴. Mais plus important encore, en ce qui concerne le contexte médiatique au Québec, le phénomène est identifié dans les recensions de disques et dans plusieurs articles sous l'appellation *néoclassique*, les journalistes culturels réutilisant constamment cette dénomination. Il y a encore là un problème, car l'Europe de l'entre-deux-guerres accueille un courant qui porte ce nom avec des compositeurs comme Stravinski, Ravel, Milhaud et bien d'autres⁵. Donc ce deuxième critère fait ressortir la musique classique comme un trope incontournable autant dans la diffusion médiatique de cette musique instrumentale que dans la façon de l'identifier, ce qui pointe dans la direction de sa nature stylistique — nous y reviendrons.

Le format des œuvres constitue le troisième critère pour circonscrire le corpus. Et dans ce cas notre regard s'est porté sur la production phonographique qui délimite le phénomène. Qu'il ait été produit de façon indépendante ou propulsé par une maison de disque, l'album sous forme de CD, de vinyle ou accessible sur les plateformes numériques se démarque comme un objet privilégié dans la diffusion et la circulation de cette musique. Le format choisi exclut donc toute œuvre diffusée uniquement sur YouTube. Par conséquent, l'album doit avoir été produit selon une logique de commercialisation propre à l'industrie de la musique avec une étiquette de disque. Par ailleurs, cela n'exclut pas la disponibilité gratuite des albums dans le contexte de leur diffusion, par exemple leur accessibilité entière ou de quelques titres sur YouTube. Grâce aux plateformes d'écoute en continu, le contenu d'un album est malléable et c'est aussi vrai pour la production phonographique de la musique instrumentale au Québec.

Si le support d'enregistrement constitue un critère, il en va de même de la nature de la proposition artistique, c'est-à-dire l'intention qui la fait advenir. Ici, ces artistes ne sont pas dans la reprise ou l'arrangement de musique préexistante ou encore dans l'idée d'une musique de commande dans un contexte précis comme les musiques à l'écran. Chaque proposition artistique au fondement du corpus se veut un projet nouveau et donc autonome. Par conséquent, la production phonographique dont il est question nous conduit au

4 C'est, cela dit, le terme que Danick Trottier a trouvé juste d'adopter pour définir et théoriser ce mouvement dans son ouvrage traitant de pluralité musicale et de décloisonnement des genres, plus particulièrement dans le chapitre intitulé « De la pop symphonique au classique moderne : les compromis entre genres musicaux » (2021, 119–51).

5 Pour bien situer l'apport de la France, de Ravel, de Stravinski et des Six tout autant que du nationalisme dans la genèse du néoclassicisme musical et des enjeux stylistiques dans le développement de la musique moderne, on peut s'en remettre à l'ouvrage *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* de Scott Messing (1988). Aussi, le problème que pose l'identification de la musique instrumentale discutée ici à travers l'appellation *néoclassique* eu égard au néoclassicisme musical du XX^e siècle est abordé par Trottier dans *Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres* (2021, 145–46). Mais le problème n'est pas nouveau, car le terme *néoclassique* est aussi utilisé ailleurs dans l'histoire des musiques populaires, par exemple pour qualifier une musique métal s'inspirant des musiques classiques (entre autres le baroque) et de la virtuosité instrumentale ; c'est ainsi que le métal néo-classique réfère aux compositions tout autant qu'au jeu de guitaristes comme Yngwie Malmsteen ou Randy Rhoads — voir Robert Walser (1993, 57–107) pour une analyse des liens entre métal et classique avec la figure du guitariste en virtuose.

quatrième critère : des œuvres originales sous forme de composition⁶. Autant les pièces proposées sur ces albums que leur titre et leur assemblage font intervenir des gestes originaux via l'enregistrement. Mais puisqu'il est question d'album, il faut aussi inclure dans ce critère ce qui relie les chansons les unes aux autres, par exemple la portée d'un album concept ou l'idée d'une collection musicale induite par le titre. En proposant ainsi des albums au contenu original, ces musiciennes et musiciens font intervenir la figure de la compositrice et du compositeur interprétant ses propres œuvres au sein de l'industrie musicale, donc excluant de fait la parolière ou le parolier, mais aussi toutes les formes de collaboration que suppose la mise en place d'une chanson en studio ou d'une œuvre instrumentale dans une salle de concert. Les collaborations n'en sont pas moins importantes selon les instruments ajoutés et selon les professionnels de studio qui participent à la production phonographique. Mais il nous importe d'insister sur le fait que l'acte de création implique une recherche personnelle qui relève de l'univers de l'artiste par l'affirmation de sa singularité. D'ailleurs, l'univers personnel de l'artiste reviendra plus loin sous forme d'introspection et de voyage et se verra placé au cœur de la démarche de plusieurs d'entre eux.

Le cinquième critère est le lieu à partir duquel les musiciennes et musiciens associés au phénomène produisent et distribuent leurs albums. On peut parler dans ce cas du lieu où l'artiste est établi, se produit et se fait connaître : le Québec et son industrie musicale⁷. On ne minimise pas pour autant la réception nationale (ici le Canada) et internationale (via les services de musique en continu) de cette musique. Mais ce rapport entre marché local et marché global prend appui sur l'industrie de la musique québécoise et sur la façon dont cette musique circule du côté culturel, par exemple quand il sera question plus loin de sa diffusion médiatique avec une proportion importante de médias locaux. Nous avons donc mis de côté certains artistes s'étant déplacés à l'extérieur du Québec et même du Canada pour faire rayonner leur musique, par exemple Chilly Gonzales, établi en Europe depuis 1999⁸. Mais encore une fois, la grande popularité des plateformes d'écoute de musique en continu (Spotify, Apple Music, Soundcloud, YouTube, etc.) rend plutôt minces les frontières nationales.

Il reste le dernier et sixième critère : la question temporelle pour délimiter le corpus. Ce critère est le plus difficile à déterminer, car il est sujet à une grande variabilité : quand et comment situer le phénomène dans le temps? Comme

⁶ Ce critère, couplé à celui de l'absence de paroles chantées, explique pourquoi les albums dans lesquels des pièces instrumentales sont insérées ont été exclus de la délimitation du corpus à l'étude. C'est que le mélange de chansons et de pièces instrumentales au sein d'un même album se différencie, selon nous, de la musique instrumentale étudiée ici. L'auteur-compositeur-interprète Philippe B illustre parfaitement ce cas de figure, plusieurs de ses albums incluant des pièces instrumentales qui tiennent davantage lieu d'interludes musicaux entre les chansons, par exemple « Le tombeau de Nick Drake » sur *Variations fantômes* (2011) ou encore « Le sommeil des oiseaux » sur *Ornithologie, la nuit* (2014).

⁷ À l'exception des albums de Cédric Dind-Lavoie qui collabore avec le label anglais Preserved Sound et Jean-Michel Blais qui produit ses albums chez les productions torontoises Arts & Crafts, tous les autres albums qui feront partie du corpus dans les prochaines lignes ont été produits au Québec. Cela dit, dans les cas de Dind-Lavoie et Blais, les albums sont lancés au Québec et c'est le lieu principal de leur circulation.

⁸ On n'est pas couché. « Chilly Gonzales - On n'est pas couché 20 novembre 2010 #ONPC ». Entrevue télévisuelle. *France 2*. YouTube, 5 juin 2015. https://youtu.be/yJn7_R5sZP4.

il a suscité beaucoup de réactions dans l'industrie et les médias québécois au milieu de la décennie 2010, par exemple en 2017 quand Philippe Renaud (2017) publie un article sur le *modern classical* au Québec, nous avons décidé de faire de cette décennie le dernier critère pour délimiter le corpus. Une autre raison nous a également poussés dans cette direction : le fait que l'une des figures de proue du mouvement, la pianiste et compositrice Alexandra Stréliski, ait lancé son premier album en 2010 (*Pianoscope*) et ait marqué la fin de la décennie par le succès retentissant qu'a connu son deuxième opus de 2018 (*In-scape*, récompensé à la 41^e édition du Gala de l'ADISQ). Il va sans dire que le phénomène ne s'est pas épuisé une fois le passage aux années 2020, des musiciennes et musiciens comme Vivianne Audet (*Les filles montagnes*, 2020), Louis-Étienne Santais (*Reflection I*, 2020) et bien d'autres — dont celles et ceux qui seront nommés ci-dessous — faisant la démonstration que cette musique instrumentale québécoise poursuit sa trajectoire.

Ces six critères font intervenir à la fois des considérations intrinsèques par rapport au corpus étudié, plus précisément tout ce qui touche au contenu musical proposé par les artistes (l'instrumental, les relations avec le classique, l'album et des œuvres originales), et des considérations extrinsèques quant à sa circulation, soit un lieu précis (principalement le Québec pour la production) et une période rapportée à une décennie (2010 à 2019). Bien qu'imparfaits, ces critères n'en constituent pas moins une base de réflexion solide pour étudier le phénomène, autant dans sa proposition artistique, sa circulation que dans sa diffusion médiatique et son succès au sein du paysage musical. Par conséquent, les critères sont à la fois assez précis pour servir de repoussoir à des musiques qui ne peuvent être incluses dans le phénomène et assez flexibles pour regrouper des propositions de natures diverses. Outre tout ce qui relève de la musique vocale, autant en musique populaire qu'en musique classique, sont exclues également du corpus toutes les musiques instrumentales relevant d'un contexte d'interprétation ou d'arrangements de musiques préexistantes, par exemple les nombreux albums d'Angèle Dubeau & La Pietà chez Analekta durant cette période (par exemple en 2012 avec le triptyque *Une histoire de l'impressionnisme*, *Silence, on joue!* – *A Time for Us* et *Game Music – Musique de jeux vidéo*) ou les musiques de création destinées au concert et que l'on retrouve dans des organismes de musiques contemporaines comme la Société de musique contemporaine du Québec ou Le Vivier. À l'inverse, les critères sont assez souples pour regrouper des artistes de générations différentes, par exemple André Gagnon (1936–2020) et Alexandra Stréliski (née en 1985), ou de notoriété différente au sein de l'industrie québécoise, par exemple Grégory Charles et Marc-André Pépin. Il en va de même pour le contenu musical, car l'instrumental est riche et varié, par exemple des pièces exclusivement centrées sur le piano comme chez Stréliski ou des pièces mélangeant piano, cordes et musiques électroniques comme chez Mathieu David Gagnon alias Flore Laurentienne. La présentation du corpus et son analyse vont donner une meilleure idée du phénomène.

CORPUS : PRÉSENTATION ET ANALYSE

Après avoir retenu ces six critères et réalisé le dépouillement de la production phonographique proposée au Québec de 2010 à 2019, nous obtenons 30 albums, ce qui donne le corpus suivant, avec une présentation de l'artiste, du titre, de l'année de parution et de l'attribution de prix ou de reconnaissance :

1. Alexandra Stréliski, *Pianoscope* (2010, production indépendante, appartient maintenant à Secret City Records Inc. etc.)
2. Zanaelle, *Air* (2010, production indépendante)
3. André Gagnon, *Les chemins ombragés* (2010, Audiogram)
 - ◆ Certifié Disque d'or
 - ◆ Prix Félix 2011 (meilleur album instrumental)
4. Marc-André Pépin, *Rendez-vous* (2011, production indépendante)
 - ◆ Nomination ADISQ 2011 (meilleur album instrumental)
5. Donald Rayle, *L'Ère de Maélie* (2012, CDR)
6. Marc-André Pépin, *Ciels variables* (2013, production indépendante)
7. Martin Lizotte, *Pianolitudes* (2014, L-A be)
 - ◆ Nomination ADISQ 2014 (meilleur album instrumental)
8. Élodie Jolette, *L'âme au piano* (2015, production indépendante)
9. Tambour (Alias de Simon P. Castonguay), *Chapitre I* (2015, Moderna Records)
10. Jean-Michel Blais, *Il* (2016, Arts & Crafts Productions Inc.)
 - ◆ Top 10 du *Time Magazine*
 - ◆ Sur la Longue liste du Prix Polaris
11. Flying Horses (Alias de Jade Bergeron), *Tölt* (2016, Bonsound)
 - ◆ Nomination Prix Prisme 2018 pour la chanson « Tölt »
12. Tambour (Alias de Simon P. Castonguay), *Chapitre II* (2016, Moderna Records)
13. Roman Zavada, *Résonances boréales* (2016, production indépendante)
 - ◆ Nomination ADISQ 2016 (meilleur album instrumental)
14. Jean-Michel Blais et CFCF, *Cascades* (2017, Arts & Crafts Productions Inc.)
15. André Gagnon, *Les voix intérieures* (2017, Audiogram)
 - ◆ Prix Félix 2017 (meilleur album instrumental)
16. Martin Lizotte, *Ubiquité* (2017, Duprince)
 - ◆ Prix Félix 2018 (meilleur album instrumental)
 - ◆ Prix Lucien - GAMIQ 2018 (album expérimental de l'année)

17. Jean-Michel Blais, *Dans ma main* (2018, Arts & Crafts Productions Inc.)
 - ◆ Libera Awards du meilleur album classique
 - ◆ Sur la Courte liste du Prix Polaris
18. Jean-Michel Blais⁹, *Eviction Sessions* – EP (2018, Arts & Crafts Productions Inc.)
19. Cédric Dind-Lavoie, *88* (2018, Preserved Sound)
20. Marc-André Pépin, *Tempus Fugit* (2018, Musica Ficta Productions)
 - ◆ Nomination ADISQ 2018 (meilleur album instrumental)
21. Rouso (Alias de Xavier Rousseau), *Rosemont* (2018, production indépendante)
 - ◆ Gagnant du concours Fait partie du band de Belle et Bum (2017)
22. Alexandra Stréliiski, *Inscape* (2018, Secret City Records Inc.)
 - ◆ 3 prix Félix 2019 (meilleur album instrumental ; révélation de l'année ; auteur.e ou compositeur.rice de l'année)
 - ◆ « Album de l'année » au Canadian Independent Music Awards
 - ◆ 3 nominations aux JUNOS 2019
23. Tambour (Alias de Simon P. Castonguay), *Silhouettes* (2018, Moderna Records)
24. Gregory Charles, *LEN* (2019, Coyote Records et Les productions Gregory Inc.)
 - ◆ Prix Félix 2019 (meilleur album instrumental)
25. Flore Laurentienne (Alias de Mathieu David Gagnon), *Volume 1* (2019, Costume Records)
 - ◆ Nomination ADISQ 2020 (meilleur album instrumental)
 - ◆ 2 prix Félix 2020 (meilleur arrangement ; meilleure prise de son et mixage)
26. Flying Horses (Alias de Jade Bergeron), *Reverie* (2019, Bonsound)
 - ◆ Nomination ADISQ 2019 (meilleur album instrumental)
27. Francis Lehoux, *The F Line* (2019, Production indépendante)
28. Marc Papillon, *Valse d'un papillon* – Single (2019, Production indépendante)
 - ◆ Artiste émergent (ADISQ)

9 Blais a composé en 2019 la trame sonore du film de Xavier Dolan, l'album portant le titre du film : *Matthias & Maxime (Original Motion Picture Soundtrack)* [Arts & Crafts Productions Inc.]. Ce dernier n'a pas été inclus dans la présente liste puisqu'il s'agit d'une musique de commande en contexte de cinéma.

29. François Rossignol, *Chronos dei* (2019, GNF Records)
30. Tambour (Alias de Simon P. Castonguay), *Constellations (ou comment arrêter le temps)* (2019, Moderna Records)
- ♦ Palmarès ICI Musique des 50 meilleurs albums de l'année 2019

Cette présentation du corpus met en relief un certain nombre de faits par rapport au phénomène. Dans un premier temps, si toutes les années comprennent au moins une production, leur multiplication d'une année à l'autre tend à s'accélérer en fin de décennie : on passe à plus de quatre albums par année en 2016 avec une forme de crescendo en 2018 et 2019 avec respectivement sept albums. Cette accélération et cette multiplication de la production phonographique ressortent comme des faits incontournables de la musique instrumentale produite au Québec de 2010 à 2019. Corollairement, les marques de reconnaissance obtenues par les musiciennes et les musiciens à la base de cette production sont plus importantes dans la seconde moitié de la décennie, l'année 2018 marquant un tournant de ce côté avec les nominations et prix Félix que cumulent Lizotte, Blais et Stréliski, ce que vient confirmer l'année 2019 alors que cette dernière remporte trois prix Félix dont deux majeurs : révélation de l'année et auteure-compositrice de l'année au 41^e gala de l'ADISQ diffusé le 27 octobre 2019¹⁰. Comme l'ont alors souligné plusieurs journalistes, l'artiste était la seule dans ces deux catégories à évoluer dans la musique instrumentale (Radio-Canada 2019). Bien que *Pianoscope* existait déjà en 2010, la popularité presque instantanée d'*Inscape* est sans aucun doute ce qui a permis à Stréliski d'entrer dans le paysage de la musique au Québec. À l'accélération de la production phonographique vient donc s'ajouter l'intérêt marqué du public et des médias dans la deuxième moitié de la décennie.

Ces marques de reconnaissance contribuent à faire connaître le phénomène et à lui conférer une valorisation dans l'industrie musicale via une accélération de sa circulation, pour reprendre les deux concepts utilisés par Line Grenier (2007) dans l'une de ses études sur Céline Dion¹¹. Au terme de la décennie, cette circulation est donc assurée par le fait que les productions phonographiques sont plus constantes, les reconnaissances aussi, et les médias plus réceptifs au phénomène. Si certains d'entre eux ont déjà été évoqués, d'autres le seront dans les prochaines lignes et on pourra constater que les articles couvrant cette production phonographique sont nombreux.

¹⁰ Elle gagne, lors du même gala, le Félix de l'album instrumental de l'année grâce à *Inscape*, alors qu'elle se mesurait à Flying Horses, Philippe Brault, Sef Lemelin et Julie Thériault. Notons également que lors de cette même édition, Stréliski était aussi en liste dans quatre (4) autres catégories (Album de l'année — Choix de la critique, Album de l'année — Meilleur vendeur, Artiste de l'année ayant le plus rayonné hors Québec et Pochette d'album de l'année) (ADISQ n.d.).

¹¹ Comme elle le précise dans son étude : « La façon dont un produit, un interprète ou un spectacle de musique populaire spécifique *circulent* affecte sa *valorisation*. En d'autres termes, la façon dont une musique donnée pénètre et évolue dans le domaine public oriente la manière dont des individus et des groupes particuliers peuvent s'investir (positivement ou négativement) dans ce produit ou cet interprète (que ce soit sur le plan émotionnel, financier, esthétique, culturel, politique ou idéologique) et agir sur cet investissement. » (2007, 292).

Un autre angle d'analyse concerne les musiciennes et musiciens derrière cette musique. En adoptant un regard rétrospectif, on peut dire que seuls deux noms étaient connus au début de la décennie, soit André Gagnon et Gregory Charles. Décédé en 2020, Gagnon est le plus âgé au sein de cette production et cumule à ce moment-là plus de 50 ans de carrière (des années 1960 aux années 2000). Toujours actif sur le plan de la production phonographique alors qu'il a 74 ans en 2010, le pianiste fait paraître plusieurs albums durant la décennie dont deux qui s'inscrivent dans le phénomène : *Les chemins ombragés* en 2010 et *Les voix intérieures* en 2017, ce dernier venant couronner sa fin de carrière avec le prix Félix du meilleur album instrumental la même année¹². Donc au moment de faire paraître ses albums de 2010 et 2017, non seulement André Gagnon a-t-il une longue carrière artistique derrière lui, mais il constitue aussi la figure emblématique de la musique instrumentale pour piano au Québec comme en attestent ses nombreux opus dont les deux qui ont fait sa popularité, soit *Saga* (1974) et *Neiges* (1975)¹³.

Du côté de Gregory Charles, bien que sa popularité dans l'industrie de la musique québécoise soit un fait avéré depuis les années 1990 à titre de comédien et de musicien au petit écran, sa carrière phonographique prend son envol en solo à partir de 2004 avec l'album *Gospel Live en Noir & Blanc*, le musicien né en 1968 étant alors âgé de 36 ans. L'album *LEN* qu'il fait paraître en 2019 est son cinquième album (excluant les EP) et surtout son premier instrumental ; âgé de 51 ans, il remporte alors le prix Félix de l'album instrumental de l'année. Le contraste est frappant avec les autres artistes de la cohorte, ces derniers en étant à leurs premières expériences dans la production d'un album solo. Si le manque d'informations biographiques empêche de repérer les dates de naissance de chacune et chacun, leur entrée dans le métier et leur trajectoire musicale permettent en revanche d'affirmer que plusieurs d'entre eux sont nés dans les années 1970 et 1980, ce qui est d'ailleurs le cas de Blais (1984) et Stréliski (1985).

Il faut donc prendre la mesure de l'entrée en scène d'une nouvelle génération pour les musiciennes et musiciens qui forment la cohorte derrière la musique instrumentale, car à l'exception de Gagnon et Charles¹⁴, les autres proposent un premier disque au cours de cette décennie¹⁵. Et il est primordial de constater que ce renouveau générationnel est porté par quelques figures emblématiques

¹² Nous avons écarté du corpus étudié quatre albums de Gagnon parus entre 2010 et 2019 compte tenu de nos critères de base ; *Dans le silence de la nuit* (2011) puisque c'était un album de Noël ne contenant pas seulement des compositions originales ; *Léveillé – Gagnon* (2012) puisque le style s'éloignait trop de la nature du courant au cœur de notre étude ; *Histoires Rêvées (Remixé et rémasterisé)* (2015) puisqu'il n'y présentait pas de nouvelles compositions ; et finalement *Lettres de Madame Roy à sa fille Gabrielle* (2016) en raison de la présence de pièces avec voix (Marie-Nicole Lemieux).

¹³ White Luckow, Heather, L'Herbier, Benoît. & McIntosh, Andrew. 2008. André Gagnon dans *L'Encyclopédie canadienne*. Dernière mise à jour le 8 décembre 2020. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/andre-gagnon-emc>.

¹⁴ C'est aussi le cas de Zavada qui avait autoproduit deux albums avant 2010, soit *Terre de feu* (2002) et *Nuit des temps* (2007).

¹⁵ Donald Rayle est le seul cas de figure à cheval entre les deux réalités si on s'en remet au peu d'informations disponibles sur la toile à son sujet, à savoir une appartenance générationnelle au baby-boom tout en produisant un premier album.

que mettent en valeur certaines occurrences : Stréliski avec deux albums (2010 et 2018), Flying Horses avec deux albums (2016 et 2019), Lizotte avec deux albums (2014 et 2017), Pépin avec trois albums (2011, 2013 et 2018), Blais avec trois albums et un EP (2016, 2017 et 2018 deux fois) et la palme allant à Tambour avec quatre albums (2015, 2016, 2018 et 2019)¹⁶. À eux seuls, ces cinq noms cumulent près du deux tiers de la production au cours de cette décennie (18 albums sur 30). Et ce sont les six noms qui font bondir les prix et récompenses provenant de l'industrie en fin de décennie aux côtés de Gagnon et Charles.

Si d'un côté on constate un renouveau générationnel, de l'autre il faut insister sur l'homogénéité que fait ressortir cette cohorte dans une perspective relevant des profils sociodémographiques. Derrière ces 30 albums et une fois qu'on exclut les occurrences, on compte 18 artistes. Seules 4 femmes participent à cette cohorte, soit Stréliski, Zanaelle, Jolette et Flying Horses, ce qui donne un rapport statistique de 22,2%. C'est donc moins du quart de ces albums qui sont signés par des femmes. Du côté de l'ethnicité, les noms de famille à consonance francophone font aussi la démonstration d'une domination statistique importante, seul Zavada se distinguant du lot – toutefois il évolue dans l'espace francophone québécois. De même, Charles est le seul artiste de cette cohorte qui n'est pas d'origine caucasienne, et encore là il s'agit d'un artiste établi dans le monde du spectacle québécois. Par conséquent, ce qui ressort comme un fait incontournable, voire dominant, est l'appartenance francophone de ces artistes au sein de l'espace culturel du Canada. Comment expliquer alors cette proportion écrasante d'hommes blancs francophones au sein de cette musique instrumentale? La question nous semble dépasser le cadre de la présente étude. On se risquera toutefois à avancer le fait que cette réalité soit en continuité avec l'héritage du piano au Québec avec des hommes comme Claude Léveillée, André Gagnon et Richard Abel du côté des musiques populaires ou André Mathieu et Alain Lefèvre du côté des musiques classiques. Il faut aussi nuancer le rapport à la langue, car certains de ces artistes ont recours à l'anglais pour nommer leurs réalisations artistiques, ce qui est fréquent chez Blais, Flying Horses, Stréliski et Lehoux. Cet usage de l'anglais montre aussi le marché international qui est visé à travers les plateformes numériques, ce qui met à nouveau en relief le maillage recherché entre le marché local et le marché global.

Par ailleurs, des noms font leur entrée dans la musique instrumentale pour une première fois et cela ne passe pas inaperçu. C'est le cas de Flore Laurentienne dont le *Volume 1* de 2019 reçoit une nomination comme meilleur album instrumental de l'année et deux prix Félix, à l'ADISQ la même année : meilleur arrangement et meilleure prise de son et mixage. Sa production se poursuit et son album *Volume II* est paru à l'automne 2022, tout comme dans le cas de Blais avec *aubades* en 2022. Si nous donnons des exemples d'albums qui sortent du cadre temporel de la décennie, c'est pour montrer que des figures importantes de la musique instrumentale émergent à la fin de la période et montent en popularité dans la décennie suivante, ce qui est le cas de Flore Laurentienne.

¹⁶ Il est à noter qu'en 2017 Tambour fait paraître une réédition de ses deux premiers albums sous le titre *Chapitres - Vinyl Edition*.

En revanche, d'autres musiciennes et musiciens présentent une production plus sporadique, faite d'un seul album et bien souvent d'aucune nomination au sein de l'industrie. C'est le cas d'au moins huit noms : Zanaelle en 2010, Rayle en 2012, Jolette en 2015, Zavada en 2016, Rouso en 2018¹⁷ ainsi que Francis Lehoux, Marc Papillon et François Rossignol en 2019. Savoir pourquoi elles et ils n'ont pas retenu davantage l'attention ou n'ont pas rencontré de succès dépasserait le cadre de la présente étude. Force est toutefois de constater qu'une seule production est à leur actif. Dans tous les cas, l'accélération du phénomène en fin de décennie par la multiplication de propositions phonographiques s'explique aussi de façon circulaire : à mesure que cette musique retient l'attention de l'industrie et des médias, les appelés sont plus nombreux à se lancer dans l'aventure d'un album instrumental.

Le contenu musical des albums montre deux tendances, l'une étant centrée sur un instrument et l'autre sur une famille instrumentale. La première tendance tend nettement à privilégier le piano comme instrument de composition et de production sonore. Il est d'ailleurs assez révélateur de constater que la décennie débute par un titre fort évocateur, soit le *Pianoscope* de Stréliski autour de l'idée du piano comme centre de l'intérêt artistique. On peut en dire autant de *Pianolitudes* que Lizotte fait paraître en 2014 et qui, encore là, marque l'ascendance compositionnelle et artistique du piano tout en mettant en valeur l'univers intimiste de l'artiste : le piano comme expression de la solitude, l'un (piano) comme l'autre (solitude) se nourrissant à travers l'acte de création. La revendication d'un univers intimiste porté par le titre et l'acte de création est à nouveau mise à l'honneur dans le second opus de Stréliski, soit *Inscape* (2018) centré sur l'idée de voyage intérieur par l'intermédiaire du souffle pianistique; *L'âme au piano* (2015) de Jolette opte pour la même tangente en faisant de cet instrument le vecteur de l'univers personnel et intimiste de la musicienne.

Cette situation s'explique par le fait que plusieurs des musiciennes et musiciens appartenant à la musique instrumentale de cette décennie sont des pianistes : Blais, Charles, Jolette, Gagnon, Lizotte, Pépin, Rouso, Stréliski, Zanaelle, Zavada et Lehoux — ce qui donne un rapport statistique de 61,1% pour l'ensemble des artistes à la base du corpus. Et pour la plupart d'entre eux, le piano fait office d'instrument principal par rapport au contenu musical proposé. Il est à noter que les noms qui viennent d'être mentionnés et qui appartiennent à la nouvelle génération en musique instrumentale ont souvent une formation en interprétation de la musique classique, parfois complète comme Stréliski avec un baccalauréat de l'Université de Montréal et Lehoux avec une diplomation équivalente à l'École de musique Schulich de l'Université McGill, parfois incomplète comme Zavada qui se tourne vers l'écriture musicale (Université de Montréal) après sa formation au Conservatoire de musique de Montréal. Aussi, certains optent pour un accompagnement instrumental ou électronique, par exemple Lizotte avec l'ajout d'une contrebasse assumée par Mathieu Désy sur *Ubiquité* (2017) ou Jean-Michel Blais avec un fond sonore inspiré des musiques

¹⁷ Il est à noter que Rouso produit un second album nommé *Iceberg* en 2021, ce dernier paraissant donc après la période ciblée pour délimiter le corpus.

électroniques sur certaines des plages de *Dans ma main* (2018), procédé que reprend aussi François Rossignol sur *Chronos Dei* (2019). Ce n'est pas tant une forme de dialogue qui s'installe qu'un travail porté par le piano auquel vient se greffer un arrière-fond sonore. Il y a toutefois des exceptions comme *Les chemins ombragés* (2010) de Gagnon et *LEN* (2019) de Charles qui s'aventurent davantage sur le terrain du piano accompagné d'un orchestre symphonique. Mais contrairement au concerto pour piano classique ou romantique où la convention du genre favorise un dialogue entre le soliste et l'orchestre, ici l'ensemble joue un rôle d'accompagnement en soutenant harmoniquement le développement mélodique du piano, ce qui se résume à une couleur instrumentale sous forme de fond sonore. Cet éloignement du piano seul nous conduit vers notre deuxième tendance.

Celle-ci s'oriente nettement vers la famille des cordes en mettant en valeur le violon et le violoncelle, et parfois l'alto et la contrebasse. La trajectoire de Jade Bergeron alias Flying Horses s'avère révélatrice de ce côté alors que la multi-instrumentiste propose d'abord un premier album centré sur le violoncelle en 2016 avec *Tölt*, puis un second en 2019 avec *Reverie* où viennent s'ajouter un vibraphone, une contrebasse, une guitare, un cornet ainsi que des tambours. La réalisation du second album marque une progression plus importante sur le plan du travail sonore puisque la mise en place des pièces suppose un travail d'écriture incorporant l'arrangement (ici vraisemblablement de Bergeron puisqu'il n'y a pas d'indication contraire), en plus du travail important pour la réalisation sonore (Alex Gamble pour Union Sound Company de Toronto, Daniel Selke pour Klingenthal Studio de Potsdam et Nyles Spencer de The Banff Centre), pour le mixage (Nyles Spencer pour The Bathhouse Studio de Bath) et le matriçage (Phillip Shaw Bova de Bova Lab à Ottawa). Et il en va de même du second opus (*Ubiquité*, 2017) de Lizotte dans lequel Désy assure la réalisation tout en y jouant de la contrebasse. À cette différence près que la palette sonore entre cet album de Lizotte et *Reverie* de Flying Horses se déploie dans une texture beaucoup plus importante chez cette dernière par l'ajout de nombreux instruments. Le type de pièces proposé par Bergeron se retrouve aussi dans le travail sonore de Flore Laurentienne avec une texture sonore portée par un ensemble de cordes et des instruments électroniques comme le clavier et le synthétiseur. D'ailleurs, sa formation en écriture musicale de l'Université de Montréal (diplôme de 1^{er} cycle) et d'orchestration des conservatoires français (Aubervilliers de Paris et Bordeaux) transparaît dans le travail d'écriture à la base de son *Volume I*, entre autres dans la conduite des voix (travail contrapuntique), dans le développement sonore (élan orchestral dans les pièces) ainsi que dans l'équilibre des textures (dosage entre sons acoustiques et sons électroniques). Ce travail de dialogue plus poussé entre un instrument principal et les cordes s'impose aussi dans *The F Line* : si le piano est bel et bien le carburant du travail sonore par l'entremise de la formation classique de Lehoux, le quatuor montréalais Warhol Dervish n'en est pas moins mis à contribution pour enrichir la texture de plusieurs des pièces. Enfin, Tambour fait lui aussi le pari d'une musique misant sur les cordes et d'autres instruments. Si son premier album *Chapitre I* (2015) repose sur un quatuor à cordes, le deuxième paru l'année

suivante, *Chapitre II* (2016), reprend la même formation, mais en l'augmentant d'une clarinette ou d'un cor français selon les pièces. Son troisième album *Silhouettes* (2018) mise à nouveau sur le quatuor à cordes avec cor français alors que sa dernière parution, sous forme de EP (*Constellations (ou comment arrêter le temps)*, 2019), ajoute des accompagnements électroniques au quatuor à cordes.

Une fois cette deuxième tendance mise en perspective, force est de constater qu'elle est beaucoup moins prégnante dans le contenu musical du corpus que le piano ou le clavier comme instrument seul ou principal. En fait, comme Flore Laurentienne travaille au clavier ou au synthétiseur et que Lehoux opte pour le piano, seuls Tambour et Flying Horses n'incorporent pas systématiquement de piano ou de claviers à leurs albums. En revanche, le piano acoustique de type piano à queue est au centre des projets compositionnels de tous les autres albums, incluant ceux moins connus comme *L'ère de Maélie* (2012) de Rayle, *L'âme au piano* (2015) de Jolette, *Résonances boréales* (2016) de Zavada ou encore *Rosemont* (2018) de Rouso. Si on met de côté l'album *88* (2018) de Dind-Lavoie consacré à la contrebasse et ceux de Tambour, Flying Horses, Flore Laurentienne et Lehoux, tous les autres albums sont d'abord portés par le piano acoustique, soit à nouveau dans une proportion supérieure à deux tiers de la production (21 sur 30). Si on tient compte des albums de Flore Laurentienne et de Lehoux, il faut en conclure que le piano est le vecteur principal de cette musique instrumentale des années 2010 quant à la façon de la composer, de l'interpréter et de la produire. C'est ce qui explique aussi que la figure du pianiste-compositeur-interprète ou de la pianiste-compositrice-interprète soit si marquante et ait gagné en popularité, d'une personnalité plus canonique dans le paysage québécois comme Gagnon au statut de vedette qui est le lot de Stréliski et Blais à la fin de la décennie. Dans cette perspective de vedettariat, la possibilité d'interpréter les œuvres de façon autonome reste une part importante de l'image des compositrices et compositeurs de ce corpus.

Si d'autres facteurs interviennent dans la production de cette musique comme l'imaginaire et le rapport au temps mis en valeur dans les titres d'album (par exemple *Chronos Deï* de Rossignol, 2019), le travail de collaboration pour les illustrations de pochette d'album (par exemple Elisabeth Gravel dans le cas d'*Inscape* de Stréliski¹⁸, 2018) ou encore le rôle des étiquettes de disque dans la production et la distribution de certains des albums (par exemple Arts & Crafts Productions Inc. pour Blais), nous croyons avoir dégagé les principales tendances à la base du phénomène pour en comprendre la portée à la fois musicale et culturelle. Avant d'en arriver à la conclusion, nous pensons qu'il est nécessaire d'approfondir deux points qui s'avèrent plus problématiques dans la circulation de cette musique, autant dans sa diffusion médiatique que dans la compréhension que nous pouvons en avoir à titre d'auditeurs. Il sera donc question de la popularité du phénomène et des débats entourant son appellation, l'idée étant de voir en quoi ces deux sujets nourrissent les tendances observées dans les lignes précédentes.

¹⁸ Il faut d'ailleurs rappeler que cette pochette a été en nomination au 41^e Gala de l'ADISQ en 2019.

LA POPULARITÉ DU PHÉNOMÈNE

L'analyse du corpus a fait ressortir une accélération des productions puis leur multiplication à la fin de la décennie, les années 2018 et 2019 cumulant à elles seules quatorze titres à parts égales (donc près de la moitié du corpus). Si on déborde du cadre temporel choisi pour faire un saut dans l'année suivante, cette production plus soutenue se confirme en 2020 avec la parution de neuf albums, donc au-delà des chiffres enregistrés pour les deux années précédentes¹⁹. Il est à noter qu'il y a une continuité par rapport aux albums précédents avec le piano comme principal vecteur de création tout autant que les titres à résonance intimiste. Dès lors, même si une année à elle seule ne peut témoigner de ce que sera fait une décennie entière, on peut en conclure que la première année de la décennie 2020 tend à confirmer l'ampleur du phénomène et son prolongement.

Peut-on pour autant parler de phénomène populaire, au sens d'une musique de masse rejoignant un large public? On constate non seulement une multiplication des titres en fin de décennie, mais aussi une reconnaissance plus grande en termes de nominations et de prix, comme le cas de Stréliski à l'ADISQ en 2019 évoqué plus haut. À cela s'ajoute le fait que son album ait été inclus dans la catégorie « Album de l'année — Meilleur vendeur » lors du même gala, aux côtés de titres comme *À jamais* (2018) de Ginette Reno (lauréate dans cette catégorie). Ces reconnaissances institutionnelles misent autant sur la valeur artistique de ces artistes que sur leur popularité sur le plan local. Certains d'entre eux comme Stréliski et Blais sont devenus de véritables vedettes de l'industrie du spectacle québécois en étant invités dans des émissions de grande écoute comme *Tout le monde en parle*²⁰ le dimanche soir à la télévision de Radio-Canada. La grande place de cette émission est, au Québec, un rendez-vous télévisuel dont la portée politique et culturelle ressort comme un fait indéniable (Barette 2012, 76)²¹.

Leur statut de vedette se confirme également par l'attention médiatique qui leur est accordée en mettant en relief leur persona d'artiste à travers trois composantes principales : leur image avec photos à l'appui, la façon dont ils ont pensé leurs albums ainsi que leur popularité sur les plateformes numériques. La revue *Clin d'œil* en offre un bel exemple dans son numéro de juin 2020 avec l'article « Sous la loupe : le retour de la musique instrumentale » signé par Mélissa Pelletier (2020). Les quatre figures qui retiennent son attention

¹⁹ Les neuf albums en question sont : Viviane Audet avec *Les filles montagnes*, Flore Laurentienne avec *Chantons de saule*, Nathan Giroux avec *Géométries*, Laurence Manning avec *Piano Mirror*, Marc-André Pépin avec *Hibernation*, Dylan Philipps avec *Undercurrents — EP*, François Rossignol avec *Onze matins* et *A Thursday of Rain*, enfin Louis-Étienne Santais avec *Reflection I*.

²⁰ Jean-Michel Blais fut un invité lors de l'émission du 13 octobre 2019 (YouTube, Jean-Michel Blais) et Alexandra Stréliski, lors de celle du 25 octobre 2020 (Radio-Canada, n.d.).

²¹ Comme l'a souligné Pierre Barette dans un article : « Le “cas” de l'émission dominicale québécoise est toutefois assez singulier : sa longévité (l'émission en est à sa 7e saison en 2011-2012) et sa popularité (TLMEP est pratiquement le seul succès de la [Société de Radio-Canada] SRC à se classer régulièrement parmi les cinq émissions les plus regardées, selon les sondages BBM) nous forcent à y voir un rendez-vous hebdomadaire incontournable, possiblement l'un des rares au Québec en cette ère de télévision hyperspécialisée [...] » (Barette 2012, 76).

sont Blais, Lizotte, Stréliski et Flore Laurentienne. Leurs photos tout autant que leurs motivations innervent le propos, quand par exemple Lizotte évoque l'idée d'écrire « dans l'abandon » ou quand Blais dit vouloir « désacraliser » la musique instrumentale. Cet article est un exemple parmi tant d'autres quant à la façon dont le phénomène retient l'attention des médias²².

Mais il y a plus car si nous débordons à nouveau de la décennie étudiée, nous constatons à quel point certains d'entre eux, notamment Blais et Stréliski, obtiennent un nombre d'écoutes considérables au cours des dernières années. Par exemple, l'un des titres phares de *Inscape* sorti en 2018 sous forme de vidéoclip, « Changing Winds », cumule des milliers de visionnements sur YouTube²³. D'autres titres provenant du même album de Stréliski et de *Il* de Blais vont jusqu'à atteindre des millions de clics sur des plateformes comme Spotify et Apple Music²⁴. Il faut bien sûr tenir compte du fait que ces chiffres ne sont pas le fruit d'une réception à court terme, mais bien de quatre à six années pour des albums parus respectivement en 2018 et 2016. N'empêche que cette musique rejoint un large public au sein de l'offre numérique en dépassant les frontières nationales et en se retrouvant ainsi dans les listes de musique consacrées à l'instrumental et au *modern classical*.

Enfin, toujours si l'on sort de notre cadre temporel, *Inscape* de Stréliski poursuit sa trajectoire dans les consommations de musique enregistrée, par exemple au cours de l'année 2021, donc trois ans après sa parution : il arrive en sixième position des albums les plus vendus au Québec cette année-là (albums sur support physique et albums numériques) (Fortier 2022, 16). Et il passe au cinquième rang lorsqu'on tient compte uniquement des albums québécois et enfin au quatrième rang lorsqu'on tient compte uniquement des albums numériques (Fortier 2022, 17). Cette présence de *Inscape* dans le sommet de la consommation musicale est d'autant plus étonnante que les autres titres ont été lancés en 2021, comme *Phoenix* de Charlotte Cardin ou *Comme au premier rendez-vous* de Mario Pelchat. Une fois cela dit, Stréliski est seule dans ce palmarès parmi les figures de notre corpus. Ce fait nous oblige à tenir compte d'une popularité ayant débuté vers les dernières années de la décennie 2010, mais s'étant amplifiée dans les premières de la décennie suivante, à cette différence près que ladite popularité repose grandement sur la circulation de cette artiste. Car parmi les interprètes les plus écoutés sur les services de musique en continu au Québec du 15 octobre au 30 décembre 2021, elle arrive au 7^e rang québécois et au 45^e rang général, l'autre musicien instrumental dans le palmarès étant Gagnon (44^e rang québécois et 493^e rang général) (Fortier 2022, 22). Par conséquent, malgré le nombre d'albums produits, malgré les reconnaissances institutionnelles et la couverture médiatique, enfin malgré les chiffres cumulés

²² Cette attention médiatique nourrit aussi la réflexion proposée sur le phénomène dans le cadre de la présente étude, raison pour laquelle plusieurs articles ou entrevues parus dans les médias québécois sont cités dans le corps du texte — voir la bibliographie.

²³ 337 985 visionnements au 21 novembre 2022 alors que la vidéo a été lancée sur la plateforme le 6 septembre 2018 (YouTube, Secret City Records).

²⁴ Par exemple, « Plus tôt » de *Inscapae* avec 51 749 361 écoutes sur Spotify en date du 21 novembre 2022 (Spotify 2022). La pièce « Nostos » de *Il* compte 36 813 302 écoutes sur Spotify en date du 21 novembre 2022 (Spotify 2022).

dans la consommation musicale, cette musique est loin de la popularité que connaissent au Québec le rap, la chanson ou le country lorsqu'on s'arrête au marché québécois de la musique dans le cas d'une année comme 2021 (Fortier 2022). On peut parler de cette musique instrumentale en tant que phénomène populaire dans la mesure où le genre s'est imposé en musique québécoise avec une reconnaissance au sein de l'industrie musicale et pour autant qu'il soit question de figures comme Strélski et Blais.

LE DÉBAT SUR L'APPELLATION DU PHÉNOMÈNE

Nous avons mentionné plus haut le rôle qu'a joué Philippe Renaud, critique musical au journal *Le Devoir*, dans la circulation de l'appellation *modern classical* au Québec lors d'un article paru en 2017. Il insiste sur le fait que cette dernière provient d'un mouvement présent en Europe dont les têtes d'affiche sont Jóhann Jóhannsson et Max Richter. L'article a pour prétexte la parution du premier album de Blais en 2016 (*II*) et le critique fait intervenir Nicolas Hyatt pour situer le genre. Ce choix n'est pas innocent, car ce compositeur travaille en tant que consultant pour Moderna Records, à savoir l'étiquette montréalaise qui soutient plusieurs artistes du *modern classical* à travers le monde. Hyatt vient confirmer ce que notre analyse du corpus a fait ressortir, à savoir que le piano et les cordes sont dominants dans la production du genre. Il insiste aussi sur un accompagnement d'effets générés par ordinateur, comme dans le cas de *Volume I* (2019) de Flore Laurentienne. L'article mentionne aussi que l'esthétique de cette musique est fortement inspirée de différents courants classiques du romantisme au minimalisme²⁵. Les noms de Claude Debussy, Maurice Ravel, Arvo Pärt et Steve Reich ressortent comme des influences importantes, selon Hyatt (tel que cité par Renaud 2017). Le même article donne aussi la parole au musicologue Michel Duchesneau qui, de son côté, préfère l'étiquette *néo-tonale* (tel que cité par Renaud 2017). Selon lui, ce qui différencie ce courant des musiques contemporaines découlant de la musique classique est l'importance donnée aux harmonies tonales et à la mélodie. Pourtant, la musique néo-tonale fait partie intégrante des musiques contemporaines et a souvent été associée au postmodernisme musical (Ramaut-Chevassus 1998), que l'on pense à des compositeurs comme Arvo Pärt et John Adams sur la scène internationale ou Éric Champagne et Julien Bilodeau au Québec²⁶. Réduire le phénomène à une musique néo-tonale met beaucoup trop l'accent sur le langage plutôt que sur la façon dont cette musique est produite.

Par ailleurs, dans les critiques de disque que proposent les journalistes, *néo-classique* est le mot choisi pour qualifier cette musique et nous avons évoqué plus haut la confusion que cela provoquait en regard du courant musical du

²⁵ L'influence du minimalisme est mentionnée par certains des musiciens à la base du corpus, par exemple la notice biographique de Francis Lehoux telle qu'elle apparaît sur son site internet : « Sa musique originale est à la fois minimaliste, romantique et cinématographique (influencée par Philip Glass, Ólafur Arnalds, etc.). »

²⁶ Au sujet de Bilodeau, voir Trottier (2017).

même nom issu de l'entre-deux-guerres²⁷. À cet égard, il est intéressant de déplacer notre regard vers Christophe Huss, le critique de musique classique au sein du même journal. Dans un article paru en 2017 et qui prend la forme d'une réponse non avouée à son collègue du *Devoir*, lui aussi cherche à définir le mouvement du *modern classical* au Québec. S'il corrobore les propos de Renaud quant à l'importance du mouvement en Europe, il ajoute dans le même souffle une dimension esthétique : la présence de mélodies accrocheuses est un fait incontournable. Selon lui, ces mélodies sont simples et de courte durée tout en optant pour des titres accrocheurs et très souvent en anglais. Huss voit dans ce mouvement un relâchement par rapport aux tendances compositionnelles de l'époque en musique instrumentale, en plus d'insister sur l'obstacle que constitue ce genre pour le rayonnement de la musique classique au Québec. Ce problème de frontières entre le *modern classical* et les musiques classiques est d'ailleurs l'un des thèmes phares de son article, comme le titre qu'il choisit en fait foi : « "Modern classical" ou pop instrumentale? ». L'usage du mot *pop* a ici une résonance péjorative que viennent confirmer certains passages de l'article, dont les deux suivants :

De ce point de vue, voir cette pop instrumentale chercher à revêtir des habits du classique est d'une perversité dangereuse au pire moment : celui où de vrais compositeurs tentent, sérieusement, de reconnecter le public avec l'univers de la musique classique. [...]

Le « Modern classical » n'est pas classique, car la musique classique, aussi dite « savante occidentale » s'est construite sur la création, l'enrichissement et le développement des idées musicales, pas sur la rengaine, le ressassement et l'appauvrissement. (Huss 2017)

Faut-il y voir une forme de protection du territoire occupé par les musiques classiques auxquelles se rattache le critique? S'il est difficile de donner une réponse définitive à cette question, la virulence du propos ne peut être sous-estimée tout comme la position qui consiste à minimiser sur le plan esthétique la valeur de cette musique, l'article insistant aussi sur le fait qu'elle « soit souvent un dérivé affadi du minimalisme tel que l'a conceptualisé Philip Glass » (Huss 2017). Autrement dit, elle serait un sous-produit d'une musique existante, le critique évoquant ainsi une posture bien connue dans les débats esthétiques qui est celle de dénoncer les épigones d'un genre musical donné. Aussi, dans une entrevue accordée à Alain Lefèvre suite à la parution de *Rive Gauche* en 2015²⁸, Huss sent-il le besoin de bien distinguer le travail de ce dernier par rapport au *modern classical*, ce dont rend compte le passage suivant :

²⁷ Par exemple cette critique de février 2022 suite à *Sfumato* que Lizotte a fait paraître en début d'année : <https://www.ledevoir.com/culture/musique/679311/neoclassique-sfumato>.

²⁸ La question se pose de savoir pourquoi ce disque, édité par le label québécois Analekta, n'a pas été inclus dans le corpus puisque Lefèvre y propose des compositions originales pour piano. La décision repose sur le fait qu'il cherche publiquement à se détacher du phénomène étudié ici. Aussi, en conformité avec sa carrière d'interprète de la musique classique centrée sur le concert et le disque, cet opus s'inscrit dans un travail mélangant figure de l'interprète classique et figure du compositeur

Parce que, aussi, les échappées d'artistes classiques dans des genres transversaux sont très rarement autre chose que ridicules. Or l'inspiration d'Alain Lefèvre tient la route, quand il invoque Francis Lai ou Maurice Jarre, mais aussi lorsqu'il rend hommage à Dave Brubeck ou Elton John. (2015)

Il n'est pas étonnant dans ce contexte que lors de la parution d'un autre de ses albums pour piano seul, soit *Opus 7* en 2021, Lefèvre ait cherché à se détacher du *modern classical* dans une entrevue accordée à Alexandre Vigneault de *La Presse*, cette fois-ci en attaquant de plein fouet le travail artistique de ses musiciennes et musiciens, par exemple dans les deux passages suivants :

À ces musiques faciles [Yann Tiersen et Ludovico Einaudi], il oppose ses compositions de virtuose. « Ce que j'ai composé, je l'ai fait comme un pianiste classique qui joue du Rachmaninov, du [André] Mathieu et du [Walter] Boudreau, tranche-t-il. Ce sont des pièces extrêmement difficiles techniquement, ce ne sont pas des tounes. Je ne dis pas que c'est bon, je dis juste que ce ne sont pas des tounes. » [...]

« Pour reprendre l'exemple de M. Einaudi, se faire filmer sur un glacier en train de jouer au piano des affaires qu'un enfant de 4 ans pourrait composer, si c'est ça être compositeur, je préfère faire des beignes! » (2021)

Huss et Lefèvre ne sont pas les seuls à avoir une opinion défavorable du genre tel qu'il se véhicule au Québec et ailleurs. Parmi les articles que nous avons recensés et analysés, les arguments récurrents à teneur négative sont de cinq ordres : 1) simplicité et facilité (et même, musique enfantine)²⁹; 2) manque de développement (musique pauvre, lassante)³⁰; 3) dérivé populaire et commercial du minimalisme³¹; 4) pas aussi digne ou aussi noble que la musique classique de concert³²; et 5) musique qui nuit directement au rayonnement de la musique classique savante occidentale³³. Comme cette musique prend principalement appui sur le piano et les cordes, sa production autant que sa circulation conduisent à la rapprocher de l'univers classique et à émettre ainsi un jugement esthétique selon un ordre de grandeur donné, le passé musical avec son héritage canonique étant vu comme l'idéal et cette musique étant vue comme une pâle copie de cet héritage. En sorte qu'elle vient porter ombrage à la diffusion de la musique classique de même qu'à son prolongement au sein des

classique, ce qu'on retrouve aussi chez le pianiste Marc-André Hamelin. C'est donc un cas de figure qui s'éloigne des artistes étudiés dans le cadre de la présente étude.

²⁹ Par exemple : « [...] voici que débarque une Alexandra Stréliski avec ses compositions qui, malgré leur simplicité, touchent une grande partie des auditeurs en plein cœur. » (Bergeron 2019).

³⁰ Par exemple : « Mais après quelques pièces, une partie de moi demeure insatisfaite : cette musique a ses limites, choisies. Elle ne se permet presque pas de développement, d'arc dramatique. » (Perrin 2022).

³¹ Par exemple : « Principalement le fait que ce soit souvent un dérivé affadi du minimalisme tel que l'a conceptualisé Philip Glass. » (Huss 2017).

³² Par exemple : « la transposition en salle d'une musique qui se veut d'abord intimiste et apaisante peut sembler un paradoxe. » (Perrin 2022).

³³ Par exemple : « [...] voir cette pop instrumentale chercher à revêtir des habits du classique est d'une perversité dangereuse au pire moment : celui où de vrais compositeurs tentent, sérieusement, de reconnecter le public avec l'univers de la musique classique. » (Huss 2017).

musiques contemporaines. D'où le fait qu'elle puisse paraître simple par son usage de la mélodie accrocheuse et son travail de courte durée (en moyenne de 3 à 6 minutes par pièce, comme en chanson). C'est aussi la raison pour laquelle l'emploi des mots comme *populaire*, *commercial* ou des notions comme *minimalisme* deviennent des qualificatifs négatifs qui ont pour but de disqualifier cette musique instrumentale.

Qu'en pensent les artistes eux-mêmes? Malgré toutes les tentatives pour définir cette musique et la catégoriser de façon plus globale (*modern classical*), plusieurs d'entre eux continuent de la nommer *néoclassique*. C'est d'ailleurs l'appellation retrouvée sur les sites officiels de Stréliski³⁴ et Tambour (devenu depuis Simon Leozza)³⁵. Que des artistes ayant une formation musicale de type universitaire reprennent cette notion historique peut laisser songeur! Mais c'est vrai pour autant que l'on aborde le problème d'un point de vue historique. Si la notion de néoromantisme a poursuivi sa progression au cours du XX^e siècle avec des musiciens tels Rachmaninov et André Mathieu, pourquoi ne pourrait-il pas à en aller pareillement avec le néoclassicisme dans son prolongement au XXI^e siècle? La position de Blais face aux enjeux terminologiques de sa musique abonde en ce sens. Lors de l'entrevue qu'il a donnée à l'émission *Tout le monde en parle* de Radio-Canada en 2019, il a répondu ceci par rapport à une définition appropriée pour ses compositions :

Il y a des gens qui s'opposeraient au néoclassique, j'imagine. C'est un courant qui existait au début du 20^e siècle. Mais je pense que ça parle aux gens, cette idée-là qu'on se réapproprie... On est une *gang* à reprendre un peu l'instrument, mais aussi les couleurs, les styles, mais à rendre ça peut-être plus accessible. Des pièces plus courtes, plus émotives, peut-être plus simples aussi [...]

Son propos prend le contrepied de celui tenu par Huss dans son article de 2017 : le pianiste voit ce qu'il crée comme la continuité de la tradition classique, une tradition à laquelle il cherche à se rattacher et qui était au cœur de sa pratique instrumentale avant qu'il ne fasse le saut du côté de la composition. D'ailleurs, sa pièce « roses » (*Dans ma main*, 2018) cite explicitement la mélodie principale du célèbre deuxième mouvement du *Concerto no 2 pour piano* (1901) de Rachmaninov. Son admiration pour les compositeurs classiques et certains pianistes connus est bien réelle et les entrevues qu'il accorde font souvent référence à Philip Glass et Yann Tiersen³⁶, mais aussi Nils Frahm³⁷ et Keith Jarrett³⁸.

³⁴ On peut lire dans sa biographie officielle : « L'une des rares femmes compositrice du monde néo-classique, Stréliski lance sa carrière avec l'album *Pianoscope* en 2010. » (Alexandra Stréliski n.d.).

³⁵ On peut lire dans sa biographie officielle : « Simon Leozza (aussi connu sous le pseudonyme Tambour) est un compositeur de musique néoclassique basé à Montréal. » (Simon Leozza n.d.).

³⁶ Comme mentionné lors d'une entrevue à l'émission *Sur mesure* produite par Radio-Canada (Ohdio 2022).

³⁷ Comme mentionné lors d'une entrevue à l'émission *Médium large* produite par Radio-Canada (Ohdio 2018).

³⁸ Comme mentionné lors d'une entrevue donnée à Radio Nova (Nova 2019).

La revendication est donc claire quant à certains attributs stylistiques qui éloignent ces musiciennes et musiciens des musiques contemporaines tout en les associant aux musiques populaires, par exemple l'ascendance mélodique sous forme de *hook*, l'absence de développement avec la durée des pièces (plus près de la chanson, soit entre 3 et 6 minutes) et le travail par cellules répétitives³⁹, mais qui les rapprochent dans le même souffle de l'héritage des musiques classiques avec l'idée d'un ancrage au sein de l'écriture tonale tout autant que d'une musique travaillant par évocations ou images comme dans les œuvres pour piano de Debussy et Ravel, entre autres par les liens entre titres et contenu. C'est la raison pour laquelle des influences sont nommées et revendiquées dans plusieurs discours, de Schubert à Glass en passant par Schumann, Chopin, Debussy, Ravel, Satie, Rachmaninov et bien d'autres. Ce qui fait office de liant est encore une fois la présence du piano comme instrument placé au cœur du développement de la musique occidentale de nature classique depuis le XIX^e siècle (Christensen 1999). La mise en valeur de cet héritage sous forme de tradition à poursuivre occupe donc un rôle important pour plusieurs des musiciennes et musiciens évoluant dans cette musique instrumentale, ce qui est du reste conforme à la formation classique de certains d'entre eux. Par conséquent, les débats entourant les problèmes génériques et l'absence d'originalité ne les importent pas dans leur élan créateur.

CONCLUSION

Au terme de la présente étude, nous pouvons affirmer que malgré une production se limitant à 30 albums, la musique instrumentale produite au Québec a constitué un phénomène au sein de la décennie 2010 et plus particulièrement vers la fin avec un pic d'attention qui se situe dans les années 2017–2019 et qui s'est prolongé dans les années 2020–2021. Savoir si le phénomène poursuivra sur sa lancée dans les années subséquentes relève de la prospective et déborde du cadre de la présente étude. Les pianistes ont joué un rôle majeur dans l'attention qui a été accordée au phénomène tout autant que les débats entourant son appellation et les reconnaissances au sein de l'industrie de la musique. On peut aussi en conclure que le genre musical est loin de faire l'unanimité quant à sa valeur, ce qui inclut la façon de le catégoriser et de le positionner au sein de l'échiquier musical. Les frontières stylistiques ténues entre les univers classique et populaire sont la cause de cette situation et le genre en profite dans la mesure où le recours à l'univers classique par les références (piano, néoclassique, travail mélodique, etc.) et les influences (de Schubert à Glass) favorise cet ancrage générique, à cette différence près qu'il évolue au sein des musiques populaires par la façon dont les pièces sont pensées et diffusées (durée près de la chanson,

³⁹ Les deux concepts développés par Richard Middleton (1990, 269–292) pour circonscrire le rôle de la répétition en musiques populaires sont pertinents dans le cadre de cette musique instrumentale, à savoir la répétition musématique portant sur les unités musicales et celle discursive portant sur la structure. Dans le contexte de la musique instrumentale étudiée ici, la mélodie posée au départ des pièces est travaillée comme un riff et est de nature musématique à travers l'usage de notes communes; la répétition discursive intervient sur le plan formel et se voit à travers l'absence de développement ainsi qu'un travail de type couplet instrumental venant s'intercaler avec la mélodie principale.

mélodie accrocheuse, travail par répétition, présence sur les plateformes de musique en continu, phénomène de popularité, etc.). Tout fonctionne comme si cette musique tirait un maximum d'avantages des univers classique et populaire puisque ses artisans assument pleinement cette double appartenance⁴⁰.

Enfin, nous nous sommes bien gardés de prendre position au sein du débat portant sur la façon de nommer cette musique, rappelant tantôt la portée de l'appellation *modern classical*, tantôt celle de *néoclassique*, tantôt celle de *pop instrumentale*. Nous avons opté le plus souvent pour une dénomination plus générale de type *musique instrumentale produite au Québec*, ce qui est une manière plus facile de catégoriser cette musique sans se perdre dans les étiquettes. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de trancher et nous pensons qu'au contraire cette ambiguïté générique contribue à la circulation de cette musique en l'associant à des univers différents (classique, populaire, instrumental, etc.) et en la soumettant à des discussions quant à sa valeur. Par conséquent, force est de constater que le pari d'une musique instrumentale à rayonnement plus large a été bénéfique pour plusieurs des artisans qui ont cru en son potentiel artistique et commercial.

BIBLIOGRAPHIE

- ADISQ. n.d. « Gala – Archives [2010 à 2019] ». <https://www.adisq.com/gala/archives/> (consulté le 25 juin 2021).
- Barette, Pierre. 2012. « Le dispositif télévisuel de la version québécoise de *Tout le monde en parle* ». *Tic&société* 6, no 1 (Second trimestre): 73–94. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.1237>.
- Bélanger, Cédric. 2018. « Un vent néoclassique souffle sur le Québec ». *Le Journal de Québec*. 16 décembre. <https://www.journaldequebec.com/2018/12/16/un-vent-neoclassique-souffle-sur-le-quebec>.
- Bellavance, M. 2021. « Le piano instrumental, un réconfort pour l'âme ». Dans *Le Téléjournal Gatineau-Ottawa*. Radio-Canada. 17 janvier. <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/1-8372159/piano-instrumental-un-reconfort-pour-ame>.
- Bergeron, Steve. 2019. « Alexandra Stréliski : phénomène pianistique ». *La Tribune*. 14 avril. <https://www.latribune.ca/2019/04/14/alexandra-streliski--phenomene-pianistique-06817b8dda5c035cc5d6168eac8e4bf5/>.
- Bernier, Emmanuel. 2022. « Alain Lefèvre : il faut sauver le soldat Classique ». *Le Soleil*. 2 juillet. <https://www.lesoleil.com/2022/07/02/alain-lefevre--il-faut-sauver-le-soldat-classique-8f8e56f930e053655ecf9a5dd5a4445b/>.
- Blais, Jean-Michel. 2019. « Jean-Michel Blais à Tout le monde en parle // 13 octobre 2019 ». vidéo YouTube. 16 octobre. <https://youtu.be/Dw15EQVJoB8>.

⁴⁰ Une des vidéos d'Alexandra Stréliski partagées par l'étiquette Secret City Records sur YouTube est son interprétation de l'Adagio (2^e mouvement) du *Concerto en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach. Cette interprétation arrive aux oreilles du public vers 2018, juste avant la sortie de *Inscape*. Il est à noter que cette interprétation a d'abord été entendue dans la mini-série *Sharp Objects* (2018) et cumule plus de 472 000 visionnements sur YouTube en date du 21 novembre 2022, alors qu'elle fut publiée il y a 4 ans (YouTube, Secret City Records).

- Brunet, Alain. 2018. « Six pianistes pop d'ici à découvrir ». *La Presse*. 15 novembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/201811/15/01-5204313-six-pianistes-pop-dici-a-decouvrir.php>.
- Brunet, Alain. 2019. « Mathieu David Gagnon: jeunes pousses laurentiennes ½ ». *La Presse*. 12 novembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-11-12/mathieu-david-gagnon-jeunes-pousses-laurentiennes>.
- Brunet, Alain. 2022. « JEAN-MICHEL BLAIS – AUBADES ». *PAN M* 360. <https://panm360.com/records/jean-michel-blais-aubades/> (consulté le 19 novembre 2022).
- Christensen, Thomas. 1999. « Four-hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception ». *Musicological Society* 52, n° 2 (été 1999): 255–298. <https://doi.org/10.2307/831999>.
- Cormier, Sylvain. 2022. « Quand la musique instrumentale fait popop! ». *Le Devoir*. 5 mars. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/681282/musique-quand-la-musique-instrumentale-fait-popop>.
- Côté, Émilie. 2022. « Un album orchestral, qui l'eût cru ? ». *La Presse*. 2 février. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2022-02-02/jean-michel-blais/un-album-orchestral-qui-l-eut-cru.php>.
- Coyote Records. 2020. « Un premier projet piano en solo pour Louis-Étienne Santais ». 14 août. <https://www.coyoterecords.ca/fr/nouvelles/un-premier-projet-piano-en-solo-pour-louis-etienne-santais>.
- Coyote Records. « Louis-Étienne Santais. » dans « Artistes ». <https://www.coyoterecords.ca/fr/artistes/louis-etienne-santais> (consulté le 24 juin 2021).
- Desloges, Josianne. 2019. « La petite révolution de Flore Laurentienne ». *Le Soleil*. 6 novembre. <https://www.lesoleil.com/arts/la-petite-revolution-de-flore-laurentienne-444149e32e344e933fac259c94202fb5>.
- Duchesne, André. 2021. « Jean-Michel Blais : nouvel album en 2022 ». *La Presse*. 3 septembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-09-03/jean-michel-blais-nouvel-album-en-2022.php>.
- Fortier, Claude. 2022. « Le marché québécois de la musique enregistrée en 2021 ». *Optique culture*, no 83. <https://statistique.quebec.ca/en/fichier/marche-quebecois-musique-enregistree-2021.pdf>.
- Grenier, Line. 2007. « Circulation, valorisation et location de la musique pop planétaire : le cas Céline Dion ». Dans Jean-Jacques Nattiez, dir. *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle — 5. L'unité de la musique*. Arles & Paris : Actes Sud/Cité de la musique : 286–312.
- Hart, Ron. 2018. « Sharp Objects' Composer Alexandra Stréliski on How Elton John & Pop Music Influence Her Melodies ». *Billboard Magazine*. 12 octobre. <https://www.billboard.com/music/music-news/alexandra-streliski-sharp-objects-music-interview-8479732/>.
- Houle, Nicolas. 2021. « Un rendez-vous néo-classique ». *Le Journal de Nicolas Houle*. 2 février. <https://www.palaismontcalm.ca/2021/02/entrevue-avec-louis-etienne-santais-un-grand-rendez-vous-neo-classique/>.
- Huss, Christophe. 2015. « Alain Lefèvre passe en mode relax ». *Le Devoir*. 21 mars. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/435116/nouveau-disque-alain-lefevre-passe-en-mode-relax>.

- Huss, Christophe. 2017. « “Modern classical” ou pop instrumentale? ». *Le Devoir*. 31 octobre. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/511719/modern-classical-ou-pop-instrumentale>.
- Jetté, Élise. 2020. « Flore Laurentienne: la musique de peu de mots ». *Tabloïd*. 3 janvier. <https://www.tabloid.co/2020/01/03/mathieu-david-gagnon-la-musique-de-peu-de-mots>.
- La Fabrique culturelle. 2020. « Quand le classique devient pop ». *Télé-Québec*. 5 mars. <https://www.lafabriqueculturelle.tv/articles/6572/quand-le-classique-devient-pop/>.
- Labrèche, Louis-Philippe. 2021. « SIMON LEOZA — Albatross ». *Le Canal Auditif*. 5 juin. <https://lecanalauditif.ca/critiques/simon-leoza-albatross/>.
- Labrèche, Louis-Philippe. 2022. « Jean-Michel Blais [aubades] ». *Le Canal Auditif*. 4 février. <https://lecanalauditif.ca/critiques/jean-michel-blais-aubades/>.
- Lapointe, Josée. 2020. « Les textures du néoclassique de Louis-Étienne Santsais ». *La Presse+*. 8 décembre. https://plus.lapresse.ca/screens/b6a85bco-6718-4c1e-83d9-e4fe2662fde7_7C_o.html.
- Lapointe, Josée. 2021. « Le long vol de Simon Leoza ». *La Presse*. 7 mai. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-05-07/decouverte/le-long-vol-de-simon-leoza.php>.
- Lehoux, Francis. n.d. « Bio ». <https://www.francislehoux.com/bio> (consulté le 4 avril 2023).
- Leoza, Simon. n.d. « About/À propos ». <https://simonleoza.com/about> (consulté le 20 novembre 2022).
- Marcotte, Sophie. 2020. « Trois compositeurs et pianistes montréalais à écouter ». *Elle Québec*. 28 mai. <https://www.ellequebec.com/style-de-vie/musique/trois-compositeurs-et-pianistes-montrealais-a-ecouter>.
- Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- Michaels, Sean. 2009. « Gonzales sets world record for the longest solo concert ». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2009/may/20/gonzales-longest-solo-concert>.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia : Open University Press.
- Nancy, Dominique. 2019. « La musique d’Alexandra Stréliski à la conquête de la planète ». *Revue des diplômés (udemnouvelles)*. 8 mai. <https://nouvelles.umontreal.ca/article/2019/05/08/la-musique-d-alexandra-streliski-a-la-conquete-de-la-planete/>.
- Ohdio. 2018. « Entrevue avec Jean-Michel Blais et prestation musicale : Outsiders ». *Médium large*. Radio-Canada. Entrevue radiophonique. 28 juin. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/medium-large/segments/entrevue/77969/jean-michel-blais-renouveau-instrumental>.
- Ohdio. 2021. « Le piano, fidèle compagnon de Viviane Audet — Entrevue avec la pianiste, actrice et chanteuse Viviane Audet ». *Plus on est de fous, plus on lit!*. Radio-Canada. Entrevue radiophonique. 19 mars. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/347998/viviane-audet-polytechnique-piano>.

- Ohdio. 2022. « L'inspiration musicale de Jean-Michel Blais ». Sur mesure. Radio-Canada. Entrevue radiophonique avec performance musicale. 6 juillet. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/musique/emissions/sur-mesure/episodes/639185/episode-du-6-juillet-2022>.
- On n'est pas couché. 2015. « Chilly Gonzales — On n'est pas couché 20 novembre 2010 #ONPC ». *France 2*. vidéo YouTube. 5 juin. https://youtu.be/yJn7_R5sZP4.
- Palais Montcalm : Maison de la musique. 2021. « Louis-Étienne Santais, le temps d'une chanson | Palais Montcalm ». vidéo YouTube, 2 février. <https://youtu.be/fvGeohaPqYY>.
- Pelletier, Mélissa. 2020. « Sous la loupe : le retour de la musique instrumentale ». *Clin d'œil*, mai-juin : 30–32.
- Perrin, Catherine. 2022. « Faire simple... et beau ». *La Presse*. 15 octobre 2022. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2022-10-15/billet/faire-simple-et-beau.php#>.
- Postras, Marie Hélène. 2022. « Sfumato, Martin Lizotte ». *Le Devoir*. 25 février. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/679311/neoclassique-sfumato>.
- Radio-Canada. 2019. « Alexandra Stréliski et Cœur de pirate dominant dans la remise des prix du Gala de l'ADISQ ». *Radio-Canada Info*. 27 octobre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1362408/41e-gala-adisq-2019-musique-quebec-gagnants-felix>.
- Radio-Canada. 2021. « La musique instrumentale connaît un regain de popularité ». *ICI Ottawa-Gatineau*. 17 janvier. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1763824/regain-popularite-musique-instrumentale-neo-classique-louis-etienne-santais>.
- Radio-Canada. 2021. « Le multi-instrumentiste Simon Leoza en concert virtuel à la Maison symphonique ». *Radio-Canada Info*. 25 mai. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1795741/simon-leoza-concert-virtuel-gratuit-albatross?depuisRecherche=true>.
- Radio-Canada. n.d. « Épisode du dimanche 25 octobre 2020 ». *Tout le monde en parle*. <https://ici.radio-canada.ca/tele/tout-le-monde-en-parle/site/episodes/488871/lepage-turcotte-saint-jacques-thuy-streliski?isautoplay=true> (consulté le 21 novembre 2022).
- Radio Nova. 2019. « Le disque qui a changé la vie de Jean-Michel Blais » à *Le disque qui change la vie*. Nova. Entrevue radiophonique. 23 octobre, mise à jour le 27 novembre 2020. <https://www.nova.fr/news/le-disque-qui-change-la-vie-de-jean-michel-blais-33547-23-10-2019/>.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1998. *Musique et postmodernité*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Renaud, Philippe. 2017. « Des classiques chez les modernes ». *Le Devoir*. 15 avril. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/496377/des-classiques-chez-les-modernes>.
- Renaud, Philippe. 2020. « Viviane Audet a des souvenirs comme des montagnes ». *Le Devoir*. 28 novembre. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/590515/disque-viviane-audet-a-des-souvenirs-comme-des-montagnes>.

- Renaud, Philippe. 2022. « Jean-Michel Blais, la promesse de l'aube ». *Le Devoir*. 29 janvier. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/665880/musique-jean-michel-blais-la-promesse-de-l-aube>.
- Secret City Records. 2018. « Alexandra Strélski — Concerto in D Minor (After Alessandro Marcello) (Official Audio) ». vidéo YouTube. 23 juillet. <https://youtu.be/Q4ciDn5XSqM> (consulté le 21 novembre 2022).
- Secret City Records. 2018. « Alexandra Strélski — Changing Winds (Official Video) ». vidéo YouTube. 6 septembre. https://youtu.be/MJ_oAOM-QUM (consulté le 21 novembre 2022).
- Spotify. 2022. Alexandra Strélski (Artiste). <https://open.spotify.com/artist/oHyM2wwUfOsZYD4Dj5IOOZ?si=IfLN2dKnRlmY3tToRkQTA> (consulté le 21 novembre 2022).
- Spotify. 2022. Jean-Michel Blais (Artiste). <https://open.spotify.com/artist/zuHlq6ERoXk8dqRZmq2OEr?si=vOHNBowpS9ynLK9pbXN4dg> (consulté le 21 novembre 2022).
- Strélski, Alexandra. n.d. « Bio ». <https://www.alexandrastreliski.com/bio/?lang=fr> (consulté le 25 juin 2021).
- Strélski, Léa. 2021. « Alexandra Strélski : la femme-orchestre ». Clin d'œil. 29 avril. <https://www.clindoeil.ca/2021/04/29/alexandra-streliski-la-femme-orchestre>.
- Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press.
- Trottier, Danick. 2017. « La création d'Another Brick in the Wall – L'opéra de Julien Bilodeau. Les différents enjeux du crossover entre opéra et rock ». *Revue musicale OICRM* 4, n° 2 : 136–161. <https://doi.org/10.7202/1043224ar>.
- Trottier, Danick. 2021. *Le classique fait pop! Pluralité musicale et décloisonnement des genres*. Montréal : Éditions XYZ.
- Vigneault, Alexandre. 2020. « En souvenir du 6 décembre ». *La Presse*. 27 novembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2020-11-27/viviane-audet/en-souvenir-du-6-decembre.php>.
- Vigneault, Alexandre. 2021. « Alain Lefèvre : le virtuose sensible ». *La Presse*. 19 février. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-02-19/alain-lefevre-le-virtuose-sensible.php>.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan : Wesleyan University Press.
- White Luckow, Heather, Benoît L'herbier & Andrew McIntosh. 2008. « André Gagnon ». *L'Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/andre-gagnon-emc> (dernière mise à jour le 8 décembre 2020).
- Zavada, Roman. n.d. « Biographie ». <https://www.romanzavada.com/biographie> (consulté le 21 novembre 2022).

RÉSUMÉ

La musique instrumentale, plus précisément celle destinée à l'enregistrement et secondée par un travail de composition, est au cœur de la présente étude en regard de

l'importance qu'elle a acquise dans l'industrie de la musique québécoise depuis la décennie 2010. Des noms comme ceux de Jean-Michel Blais, Martin Lizotte, Marc-André Pépin et Alexandra Stréliski sont au cœur de la popularité qu'a connue le phénomène, bien qu'il suscite autant des réactions positives que négatives eu égard à son appellation et des croisements entre univers classique et populaire. En ce sens, la présente étude délimite un corpus et en propose une analyse tout en faisant ressortir les tendances majeures de cette musique et les défis que sa circulation a rencontrés au sein de l'espace médiatique du Québec.

Mots clés : Musique instrumentale; Québec; néo-classique; piano; réception médiatique

ABSTRACT

Instrumental music, specifically recorded music based on a compositional process, is at the core of the current study in tandem with the importance it has taken in Quebec's music industry since 2010. Names like Jean-Michel Blais, Martin Lizotte, Marc-André Pépin and Alexandra Stréliski have boosted the phenomena through popularity. However, positive reactions as well as negative ones are also taken into account regarding the problematic naming of that music and the crossover between classical and popular. Thus, the current study establishes a corpus and analyzes it, then focuses on the major tendencies of that music and the challenges that its circulation has encountered within Quebec media.

Keywords: Instrumental music, Quebec, modern classical, piano, media reception

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Récemment diplômée au baccalauréat de l'Université du Québec à Montréal, **Béatrice Beaudin-Caillé** est pianiste classique de formation. Elle a commencé à contribuer à la recherche universitaire dès ses études de premier cycle et poursuit actuellement des études supérieures à l'Université de Montréal en médiation de la musique. En ligne avec ses études en médiation et les recherches effectuées avec Danick Trottier, elle prône la déhiérarchisation et l'accessibilité des musiques, particulièrement des musiques instrumentales.

Danick Trottier est professeur de musicologie et directeur du Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il est membre régulier de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et participe aux comités scientifiques de la revue *Intersections* et des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (SQRM). Les musiques des XX^e et XXI^e siècles, autant dans la tradition dite populaire que dans la tradition dite classique, sont au cœur de son travail universitaire, ce dont témoigne la parution en 2021 de son essai *Le classique fait pop! Pluralité musicale et décloisonnement des genres!* chez XYZ Éditeur.