

Mutek — flou artistique?

Réjean Beaucage

Volume 13, Number 1, 2002

L'électroacoustique : à la croisée des chemins?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902263ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902263ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beaucage, R. (2002). Review of [Mutek — flou artistique?] *Circuit*, 13(1), 35–42.
<https://doi.org/10.7202/902263ar>

Article abstract

In referring to the Mutek festival, the media speaks at great length of "avant garde electronic music," "cerebral music," "new electronic music," or of "experimental techno." To gain a clear understanding of the difference between institutional electroacoustic music and these "new electronic musics," the author of this article, whose initial intention was to write a review of the Mutek 2002 festival, examines the conditions that lead to their birth.

Mutek — flou artistique ?

Réjean Beaucage

Le festival montréalais Mutek — « Musique, son et nouvelles technologies » — tenait sa troisième édition du 29 mai au 2 juin 2002¹. L'organisme Mutek, dont l'activité principale consiste à organiser annuellement le festival du même nom, s'est donné pour mission d'œuvrer « à la diffusion et au développement des formes émergentes de la musique électronique et de la création sonore à l'ère des technologies numériques et des nouveaux médias. Son mandat est d'initier et de rejoindre le grand public tout en agissant comme un tremplin pour faire connaître et appuyer les artistes les plus originaux et les plus visionnaires du domaine² ». Le succès du festival va croissant, tant auprès du public que des médias, comme s'allonge la liste des artistes présentés, qui est passée de 34, lors de la première édition, à 40 pour la deuxième et à plus de 50 pour l'édition 2002. Cependant, il existe une grande confusion quant au genre de musique que présente ce festival³. Les médias parlent à profusion de « musiques électroniques d'avant-garde⁴ », « musique cérébrale⁵ », « nouvelle musique électronique⁶ » ou de « techno expérimentale⁷ » et les communiqués du festival insistent toujours sur la « programmation audacieuse, en phase avec les tendances les plus novatrices du domaine des musiques électroniques⁸ ». Voilà, apparemment, des qualificatifs qui pourraient attirer un public friand de musique contemporaine et plus particulièrement de musique électroacoustique. Et pourtant. Il risque fort de s'ennuyer, l'amateur des travaux de Francis Dhomont, Bernard Parmegiani ou Robert Normandeau. Pour bien comprendre les différences entre la musique électroacoustique institutionnelle et ces « nouvelles musiques électroniques », il n'est pas inutile de faire quelques détours afin d'examiner les conditions qui ont mené à leur éclosion.

La musique électroacoustique institutionnelle prend sa source dans une erreur technique lors du fameux épisode du sillon fermé de Pierre Schaeffer, en 1948. Ce dernier procédera à diverses expériences découlant des découvertes induites par l'erreur originelle, s'associera bientôt à Pierre Henry et fondera en 1951 le Groupe de musique concrète, qui deviendra en 1958 le Groupe de recherches musicales (GRM). Le développement à peu près parallèle de la musique électronique, entre autres à Cologne avec Karlheinz Stockhausen, achèvera de jeter les bases de ce que l'on appelle aujourd'hui **musique électroacoustique**. Si certains de ceux qui développeront cette nouvelle grammaire musicale sont des compositeurs licenciés,

1. Voir la programmation en annexe.

2. Mission de l'organisme telle que décrite sur son site Internet à l'adresse <http://www.mutek.ca>.

3. Ou d'autres de même nature, comme Ars Electronica à Linz et Sonar à Barcelone.

4. Bernard Lamarche, dans *Le Devoir* du 2 mai 2001.

5. Philippe Renaud, dans *La Presse* du 9 avril 2001.

6. Frédéric Boudreault, dans *le Voir* du 24 mai 2001.

7. Alain Brunet, dans *La Presse* du 3 juin 2001.

8. « Mutek 2002 : un happening éclectique et excitant », communiqué de presse.

d'autres sont autodidactes et font leur premier geste musical en collant deux bouts de bande magnétique. À partir de ce moment, l'univers musical bascule et ne sera plus jamais le domaine réservé de quelques rares spécialistes qu'il fut jadis⁹.

Les « nouvelles musiques électroniques » sont quant à elles le fruit d'une convergence de facteurs historiques menant à une démocratisation des moyens de production musicale. L'apparition d'une vaste gamme d'appareils électroniques domestiques, au cours des années 1970, la redécouverte des possibilités musicales du tourne-disque par les DJ (*disc jockeys*) dans les années 1980 et les développements à vitesse exponentielle du côté du marché des ordinateurs portatifs ont permis l'émergence d'une nouvelle catégorie de « musiciens » parmi les amateurs de musiques populaires. Il faut reconnaître ici l'importance capitale du mouvement punk à la fin de la décennie 1970. Le développement de la musique rock, à partir de la fin des années 1960, a mené à une prolifération de groupes qui mélangaient hardiment, avec un bonheur inégal, les codes des musiques vernaculaires et savantes. À mesure que se raffinaient les techniques de mise en marché de ce phénomène récent que représentaient les consommateurs de musique rock, les spectacles de certaines de ces formations de rock progressif¹⁰ étaient donnés dans des lieux de plus en plus grands (arénas, puis stades) et la démesure s'inscrivait dans tous leurs aspects : l'infrastructure technique s'encomrait de décors et de systèmes d'éclairage de plus en plus élaborés et les musiciens s'évertuaient à éblouir le public par une débauche de virtuosité et l'utilisation d'une vaste panoplie d'instruments ; il n'était pas rare, par exemple, que le claviériste soit entouré d'une bonne douzaine de synthétiseurs différents¹¹. Cette musique « populaire » ne correspondait plus à la réalité de la rue, c'est le moins que l'on puisse dire, et c'est un des facteurs qui contribua largement à l'éclosion du mouvement punk. On y revendiquait un retour aux valeurs essentielles du rock (rébellion contre l'ordre établi, liberté, autonomie) et l'on affirmait haut et fort que chacun pouvait du jour au lendemain se procurer une guitare et s'autoproclamer musicien, après avoir maîtrisé les deux ou trois accords de base pouvant servir à construire une chanson. Si Pierre Boulez, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, voulait faire table rase du passé, Johnny Rotten lui, hurlait en 1977 la naissance de la génération *no future*.

Dans la foulée de cette explosion de liberté créatrice retrouvée, certains aspirants compositeurs préférèrent se tourner vers la lutherie électroacoustique plutôt que vers la guitare. Ce fut une première appropriation du travail des pionniers Schaeffer, Stockhausen et consorts par une base plus large qui ne se destinait pas à l'étude de la musique électroacoustique telle qu'enseignée dans les conservatoires. Ce mouvement, parallèle au mouvement punk et qui en partageait plusieurs codes fut nommé par les observateurs « musique industrielle¹² ». L'émergence de ces nouvelles mouvances punk industrielles allait entraîner une revitalisation du circuit des bars et salles de spectacles de petite et moyenne dimension, et le public assistant aux concerts ou fréquentant les clubs ne voulait pas autre chose que ce qu'ont toujours voulu les publics de club, soit danser. La musique électronique a pu

9. Bien sûr, ici, je schématise. Il ne faut pas oublier de nombreuses expériences préalables ou menées parallèlement et qui eurent aussi une importance déterminante pour l'histoire de la musique. On pense à Luigi Russolo et à son *Art des bruits*, ou à John Cage, dont les expériences et les théories sont aussi d'une importance capitale pour le développement de la musique au XX^e siècle.

10. On peut penser principalement à des formations européennes comme Genesis, Yes, Emerson, Lake and Palmer, etc.

11. En 1977, lors de son passage au Stade olympique de Montréal, le trio Emerson, Lake and Palmer voyageait avec une équipe de 130 personnes comprenant un orchestre de 75 musiciens et devait payer quotidiennement 20 000 \$ (américains) en salaires...

12. La formation Throbbing Gristle (Chris Carter, Genesis P-Orridge, Cosey Fanni Tutti, Peter « Sleazy » Christoperson), venue du milieu de la performance, lança en 1977 l'étiquette de disques Industrial Records, dont la devise était « Industrial music for industrial people ». D'autres formations importantes dans cette mouvance s'appelaient Cabaret Voltaire, SPK ou Clock DVA.

se faire une place de choix parmi les types de musiques diffusées dans le circuit des clubs undergrounds¹³ et ce, jusqu'à l'explosion des raves durant les années 1990. Considérés par plusieurs comme de véritables cérémonies religieuses¹⁴, les raves réunissent des publics considérables qui dansent durant des nuits entières sur des musiques électroniques aux pulsations ultrarapides.

C'est là que nous retrouverons finalement nos amateurs et fabricants de « nouvelles musiques électroniques ». Parce que danser toute la nuit, même avec l'aide de divers stimulants, c'est épuisant. Alors les organisateurs de ce genre d'événements en viennent rapidement à prévoir des salles où sont diffusées des musiques d'ambiance qui permettent aux participants de se détendre.

Les variétés de musique orientées pour la piste de danse étaient aussi associées à une musique qui possédait une tout autre vitalité. Cette musique souvent sans rythme, que l'on a appelé « ambiance », avait ses propres caractéristiques, bien que celles-ci s'apparentaient à celles de la techno et de la musique house. Les médias spécialisés la désignaient de cette façon, tout comme durant les parties et les raves où l'on faisait jouer de la musique pour la piste de danse, alors que des soi-disant chillout rooms (espaces de décompression) lui étaient assignées. Déjà très tôt et de façon à la fois naïve et créative, on travaillait à ce qui en fait était des espaces d'expérience. Ces chillout zones (zones de décompression) étaient spécialement décorées et meublées. Des films et des projections vidéo y étaient intégrés, laissant le visuel prendre une importance toute spéciale¹⁵.

C'est en fabriquant ces « musiques de décompression » que certains artistes en viendront à explorer davantage les possibilités infinies de la lutherie disponible, qui s'étend littéralement à tout ce qui est susceptible de produire un son, que ce soit un synthétiseur analogique désuet ou même son ancêtre le thérémine, ou bien encore un lecteur de disques compacts défectueux ou le plus récent logiciel mis au point à l'Ircam.

On l'a vu, dans le sillage des John Cage, Pierre Schaeffer et Johnny Rotten, il n'est plus nécessaire de connaître le solfège ou les techniques d'écriture musicale pour se prétendre musicien. D'ailleurs, les similarités qui existent entre les logiciels servant au traitement de l'image et ceux servant au traitement du son permettent aux spécialistes des uns d'utiliser les autres sans trop de mal, et de plus en plus de ces nouveaux compositeurs proviennent du monde des beaux-arts ou de celui de l'informatique, comme Johan Skugge :

I'm a student at the department of computer and systems science in Stockholm. I work with cheap computers, rather two shitty ones than one expensive, and almost just freeware and shareware. I like the fact that if you have a computer and a internet connection you'll be making music within 15 minutes. Without having spent any money. Anyone with a great idea can do it¹⁶.

On peut croire, à ce compte-là, que la seule chose qui l'empêche de jouer du piano, c'est le prix de l'instrument, parce que de frapper les touches d'un piano,

13. Le terme *underground* s'applique à des artistes dont l'audience est relativement réduite, qui fonctionnent fréquemment de façon autonome et dont le succès commercial est tout à fait relatif lorsque comparé à celui des artistes représentés ou distribués par les grands consortiums de l'industrie du disque.

14. Au mois de mai 2001, les participants au congrès annuel de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) se penchaient précisément sur les « technoritualités » à l'œuvre dans le phénomène des raves. Lire à ce sujet l'article d'Étienne Côté-Palluck « Les raves, une nouvelle religion ? », publié dans l'hebdomadaire *Voir* (volume 15, n° 23, p. 10), édition du 7 juin 2001.

15. Pesch, Martin, « Transfert et transformation : stratégies à l'œuvre chez Carsten Nicolai », dans *Parachute*, n° 107 : « Électrosons_Electrosounds ».

16. Je traduis : « Je suis étudiant en informatique à Stockholm. Je travaille avec des ordinateurs bas de gamme, plutôt deux de mauvaise qualité qu'un qui coûterait plus cher, et presque exclusivement avec des gratuits et partagés. J'aime à penser que si vous avez un ordinateur et un branchement à Internet, vous pourrez faire de la musique en 15 minutes. Sans avoir à dépenser d'argent. N'importe qui avec une bonne idée peut y arriver. » Johan Skugge, dans le communiqué de presse annonçant la sortie de son disque *Objects and Buildings*, publié par *Source Records* (cd 020440).

c'est aussi à la portée de n'importe qui. Cependant, pour faire quelque chose qui se danse, avec un piano, c'est quand même plus difficile.

Si, donc, tout le monde peut dorénavant faire de la musique (et ajoutons que tout le monde ne s'en prive pas), est-ce à dire que tout est bon ? Bien sûr que non. Cela me fait penser à cette phrase qu'écrivait Aragon dans son *Traité du style* (1928) : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses...¹⁷ » Loin de moi l'idée d'interdire à quiconque n'ayant pas obtenu préalablement un diplôme en musique de se prétendre musicien. D'ailleurs, on sait bien que les diplômés ne font pas que des chefs-d'œuvre et que les néophytes ont souvent des intuitions géniales. Mais on pourrait tout de même espérer un peu de discernement de la part des éditeurs de disques et producteurs de spectacles parce que la prolifération des compositeurs-instantanés inonde littéralement le marché de productions plus navrantes les unes que les autres. L'utilisation d'une technologie, quelle qu'elle soit, n'est garante de rien du tout et on peut très bien répéter des expériences qui ont déjà été tentées si on ne connaît pas un tant soit peu l'histoire de la musique. Ce qui nous amène au postulat suivant : **nouvelle technologie n'égal pas nouvelle musique**. Il arrive en effet que ces concerts de « musique expérimentale » nous présentent des musiques qui étaient expérimentales... dans les années 1960 ! Si l'on peut certes admirer le travail des pionniers, il est bien sûr inutile de répéter inlassablement leurs premiers balbutiements. Peut-on imaginer un compositeur qui, à la suite de Cage et de sa pièce *4'33"*, s'en inspirerait pour faire, par exemple, *5'27"* ? Ce serait, bien entendu, grotesque, comme l'est toute vieille idée qui se drape du manteau de la nouveauté.

Revenons à Mutek. On a vu que le développement des « nouvelles musiques électroniques » est étroitement lié au circuit des clubs et à la musique de danse (ou de détente) que l'on y sert. Les concerts des artistes de cette mouvance ont très souvent lieu dans des bars et le public qui y assiste s'attend forcément à une musique qui le fera danser. On a pu constater un glissement lors du dernier Mutek, qui fait que les artistes, dès qu'ils sont en situation de concert, agissent, quel que soit l'endroit, comme s'ils étaient dans un bar devant un public avide de *bpm*¹⁸. C'était le cas de 90 % des concerts auxquels j'ai assisté, pourtant classés parmi les plus expérimentaux¹⁹. La seule énigme à résoudre consistait à deviner à quel moment allait commencer le *beat*, pratiquement toujours le même (formatage imposé pour faciliter l'enchaînement des pièces par les DJ lorsqu'ils font danser le public), sur les temps forts d'une mesure en 4/4, quel que soit l'environnement musical (généralement un assemblage de boucles en crescendo). Il n'y a pas si longtemps, on appelait ça le *beat disco*²⁰, et la preuve est maintenant faite qu'il peut se glisser derrière n'importe quelle musique pour lui ajouter cette saveur tant prisée des amateurs.

C'est qu'apparemment, les créateurs et diffuseurs de ces « nouvelles musiques électroniques » auraient, à l'instar du *D' Jekyll*, deux personnalités, l'une expérimentale et l'autre « festive ». Comme une céréale bien connue dont les publicités

17. Cité dans Nadeau, Maurice (1964), *Histoire du surréalisme*, coll. « Points », Éditions du Seuil, Paris, p. 55.

18. L'expression *beats per minutes* fait référence à la vitesse de la pulsation rythmique.

19. Soyons clairs : décidé à assister à un maximum de concerts durant le festival Mutek 2002, j'ai finalement assisté à quatre programmes sur 11... Deux de ceux-ci étaient en effet présentés comme les plus expérimentaux et donnés au complexe Ex-Centris. La teneur de ces concerts « expérimentaux » m'a enlevé l'envie d'assister aux programmes plus « festifs ».

20. Et aujourd'hui, cela se désigne du nom ronflant de *intelligent dance music* (IDM).

télevisées nous présentent le côté « santé » et le côté « givré ». Une bonne façon de rejoindre plus de monde, sans doute, mais peut-on faire une musique fonctionnelle (pour l'amusement de masses conformistes) et dire qu'il s'agit de musique d'avant-garde? On est tenté d'y répondre par un autre postulat : **être catalogué comme faisant partie de l'underground n'est pas un gage d'avant-gardisme**. C'est là sans doute que réside le malentendu qui fait que l'amateur de musique de recherche risque fort d'être frustré en assistant aux programmes proposés lors d'un événement comme Mutek. D'ailleurs, le succès croissant de cet événement semble en effet l'éjecter petit à petit de la marge. Que l'on me comprenne bien : je ne glorifie pas par snobisme les chapelles à publics restreints et je ne crache pas sur le succès²¹. Il serait merveilleux que de plus en plus de gens s'intéressent aux musiques d'avant-garde, mais il faut appeler un chat un chat et l'avant-garde à la sauce disco n'est pas de l'avant-garde, et ce type de musique constitue une trop grande part de la programmation de Mutek pour que l'on puisse continuer à s'y prétendre « en phase avec les tendances les plus novatrices du domaine des musiques électroniques ».

Le problème réside sans aucun doute dans le fait que la programmation d'un événement comme Mutek est assise entre deux chaises. Les artistes qui y sont invités font très souvent référence aux pionniers que furent Schaeffer, Henry, Ruttman, Russolo et compagnie en entrevue, mais la filiation n'est pas toujours au rendez-vous dans leur musique. Et d'abord, qu'en pensent les principaux intéressés, ceux à qui l'on fait référence. Pierre Henry, par exemple. Au moment de rééditer sa *Messe pour le temps présent*, la compagnie de disques Philips a fait paraître simultanément un disque intitulé *Métamorphose Messe pour le temps présent*, qui réunissait une série de remixage de l'œuvre par des DJ et producteurs à la mode (William Orbit, St. Germain, Dimitri From Paris, Tek 9, The Mighty Bop, Funki Porcini, Coldcut, Ken Abyss, Fatboy Slim²²). Voici un extrait d'une entrevue d'Henry publiée dans la revue *The Wire*²³ :

Even though much current sample-based music is based on the same principles as musique concrète, Henry distances himself from the latest generation of studio auteurs. "The technique of sampling is at the heart of musique concrète. We invented an alphabet, and today it has become a language," he says. "Techno is electroacoustic music created by means of new technologies. But whereas my music has literary and cultural aspect, Techno is merely sound and has no warmth. In my opinion it isn't sufficiently adventurous or imaginative, and its ever-present beat masks a lack of musical inspiration and personality. But then it's closer to the youth of today."

So how did he react when Philips suggested remixing Messe Pour le Temps Présent? "I agreed purely for practical reasons. I wanted them to remaster the original version and they said : OK, if we can also put out a remix album by several DJs who are great admirers of your work. And it so happens that the original version is doing as well, if not better, than the remixes," he says with a trace of smile²⁴.

21. Et si l'on connaît mon passé de batteur au sein de plusieurs formations rocks, on comprendra que je n'ai rien non plus contre le recours à des rythmes réguliers...

22. Une façon de faire qui tend à se répandre comme le démontrent, entre autres, les compilations *Verve remixed* et *Verve unmixed*, dans lesquelles la compagnie de disques Verve a fait *remixer* quelques grands succès de son catalogue, et a fait paraître simultanément un disque contenant les pièces originales datant pour la plupart des années 1950.

23. La revue *The Wire*, publiée à Londres, est une référence en matière de musiques d'avant-garde (jazz, actuelle, électronique, contemporaine, etc.). C'est l'une des très rares revues à grand tirage qui ose orner sa page couverture d'un portrait de Stockhausen, mais c'est aussi une revue qui fait une large place au plus récentes nouvelles dans le monde de l'*IDM*.

24. Je traduis : « Même si une grande part des musiques construites à partir d'échantillons que l'on entend ces jours-ci est basée sur des principes identiques à ceux qui sont à l'œuvre dans la musique concrète, Henry prend ses distances face aux dernières générations de compositeurs de studio. « La technique de l'échantillonnage est au cœur de la musique concrète. Nous avons inventé un alphabet, et aujourd'hui c'est devenu un langage », dit-il. « La techno est une musique électroacoustique créée grâce aux nouvelles technologies. Mais, si ma musique comporte des aspects littéraires et culturels, la techno, elle, n'est à peine que du son et n'a aucune chaleur. Pour moi, elle n'est pas assez aventureuse et imaginative, et la pulsation constante masque un manque d'inspiration musicale et de personnalité. Mais cela convient à la jeunesse d'aujourd'hui. » Alors, comment a-t-il réagit lorsque Philips lui a suggéré de *remixer* *Messe pour le temps présent*? « J'ai accepté seulement pour des raisons pratiques. Je voulais remasteriser la version originale et ils ont dit qu'ils seraient d'accord s'ils pouvaient faire paraître un disque regroupant plusieurs DJs ayant une grande admiration pour mon travail. Et il semble qu'actuellement, la version originale ait autant de succès, sinon plus, que les *remix* », dit-il avec un sourire.

Entrevue réalisée par Rahma Khazam, publiée dans *The Wire*, n° 160, juin 1997.

Évidemment, *Messe pour le temps présent* constitue une référence de choix pour les fabricants de « nouvelles musiques électroniques » qui font dans le « festif », cependant il faudrait leur rappeler que les pièces les plus rythmées de cette suite n'étaient pas de Pierre Henry, qui en faisait l'« habillage concret », mais de Michel Colombier.

En conclusion, qu'est-ce à dire ? Tromperie, fausse représentation ? Non, mais certainement un bon exemple de confusion engendrée par un usage excessif de certains mots (avant-garde, musique électronique expérimentale, etc.). Le festival Mutek devra peut-être choisir de quel côté il veut se tourner : festival de musique électronique expérimentale employant de nouvelles technologies ou festival des nouvelles tendances en discothèque. On peut certes apprécier les deux, mais ça n'en fait pas des équivalents.

Programmation du festival MUTEK 2002

- 29 mai 2002, 20 h 45, Ex-Centris: vitaminsforyou (Winnipeg, Canada), SND (Royaume-Uni), dioxyde (Montréal, Canada), MENS/KOOLWYK (Pays Bas).
- 29 mai 2002, 23 h, Société des arts technologiques : hellothisisalex (Toronto, Canada), Nova Huta (Allemagne), Felix Kubin (Allemagne).
- 30 mai 2002, 17 h, Société des arts technologiques : Deadbeat - Monolake Webjam (Canada-Allemagne), Alexandre Burton (Montréal, Canada), Zack Settel (Montréal, Canada), Duul_Drv (Winnipeg, Canada).
- 30 mai 2002, 20 h 30, Ex-Centris : Helen of Troy (Montréal, Canada), Ghislain Poirier (Montréal, Canada), S. Mathieu : Sad Mac Studies (Allemagne), Janek Schaefer (Royaume-Uni).
- 30 mai 2002, 23 h, Société des arts technologiques : Solvent vs Lowfish (Toronto, Canada), bola – live AV (Royaume-Uni), Ensemble (France).
- 31 mai 2002, 17 h, Société des arts technologiques : Xenofonex (Montréal, Canada), Capsule (Montréal, Canada), Camp (Montréal, Canada), Vromb (Montréal, Canada).
- 31 mai 2002, 21 h, Metropolis : Repair avec Dawn Lewis (Toronto, Canada), Copacabannark (France), Radio Boy (Matthew Herbert) (Royaume-Uni), Akufen (Montréal, Canada), Hakan Lidbo (Suède).
- 1^{er} juin 2002, 14 h, Société des arts technologiques : Stephan Mathieu : Full Swing (Allemagne), Timeblind (États-Unis), AGF/DLAY (Allemagne-Finlande), Philip Sherburne – DJ (États-Unis).
- 1^{er} juin 2002, 21 h, Metropolis : Ben Nevile (Vancouver, Canada), Farben (Allemagne), Losoul (Allemagne), Ricardo Villalobos (Chili-Allemagne), Uomo (Finlande).
- 1^{er} juin 2002, 17 h, Société des arts technologiques : Jay Hunsberger – DJ (Toronto, Canada), Mike Shannon (Montréal, Canada), Pan/Tone (Toronto, Canada).
- 2 juin 2002, 21 h, Société des arts technologiques
Murcof (Mexique), Juan Self (Canada-Argentine), Dandy Jack (Chili-Allemagne).



