

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal *Multigenerational Perspectives on Sound Art in Montreal*

Ana Dall'Ara-Majek

Volume 30, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069083ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1069083ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dall'Ara-Majek, A. (2020). Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal. *Circuit*, 30(1), 53–63. <https://doi.org/10.7202/1069083ar>

Résumé de l'article

Partant d'une caractéristique de l'environnement artistique à Montréal – le décloisonnement des esthétiques et des formes d'expressions –, cette enquête compile les propos de six créateurs et artistes sonores de trois générations distinctes qui ont vécu ce contexte : Monique Jean et Jean-François Laporte (génération 1960), Patrick Saint-Denis et Cléo Palacio-Quintin (génération 1970), Adam Basanta et Émilie Payeur (génération 1980). Chacun se prononce sur quatre thématiques principales : la définition de leur pratique artistique, leurs réflexions sur la pluridisciplinarité ou la polyvalence, la perception de l'environnement artistique entre leurs débuts et aujourd'hui, et leur rapport à l'enseignement institutionnel versus l'apprentissage en autodidacte. Les réponses mettent en lumière la diversité des perceptions alimentant la diversité des pratiques, les sensibilités du contexte propres à chaque génération, ainsi que des visions personnelles de la ville quant à ses institutions et activités artistiques.

Enquête

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal

ANA DALL'ARA-MAJEK

À l'orée de 2020, Montréal connaît un foisonnement d'artistes sonores ayant une pratique élargie : portés vers la pluridisciplinarité et les collaborations – ou bien portant eux-mêmes plusieurs chapeaux, de compositeur, interprète, luthier, plasticien, électronicien, etc. –, ces artistes créent des œuvres qui remettent en question les marges entre art performatif, visuel, plastique et sonore.

Ce décloisonnement des formes d'expression s'accompagne d'un décloisonnement des esthétiques qui est caractéristique du contexte québécois. À cet égard, le Québec a historiquement bénéficié d'influences multiples dues à la proximité des États-Unis et aux échanges continus avec l'Europe, permettant aux artistes d'assimiler différentes tendances tout en restant indépendants, et de s'enrichir de ces cultures sans pour autant être « écrasés par le poids de l'histoire », les rendant ainsi plus aptes à rechercher leur propre voie et à exprimer leur singularité¹.

1. Sophie Galaise et Johanne Rivest (1990), « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 95.

C'est dans ce contexte que je me suis intéressée aux voix de six artistes sonores, de trois générations distinctes, qui ont vécu à Montréal à différentes époques, et qui ont touché à plusieurs formes artistiques : de l'œuvre sur support à l'installation sonore, en passant par la performance et la construction de nouveaux instruments. L'objectif est de mettre en évidence comment ils ont vécu le contexte musical québécois, et de souligner les différences ou points communs dans leur vision de leur réalité artistique.

Monique Jean² et Jean-François Laporte³ sont nés dans les années 1960 (disons qu'ils font partie de la génération I); ils sont passés par plusieurs activités (artistiques ou autres) avant de retourner, plus tardivement, à des études musicales. Patrick Saint-Denis⁴ et Cléo Palacio-Quintin⁵, nés dans les années 1970 (génération II), ont suivi une formation musicale classique avant d'en arriver à la création. Émilie Payeur⁶ et Adam

2. Monique Jean est née en 1960.

3. Jean-François Laporte est né en 1968.

4. Patrick Saint-Denis est né en 1975.

5. Cléo-Palacio Quintin est née en 1971.

6. Émilie Payeur est née en 1986.

Basanta⁷, nés dans les années 1980 (génération **III**), étaient guitaristes autodidactes avant de découvrir la composition à l'université. Ces six artistes ont répondu à un questionnaire⁸ portant sur quatre thématiques principales : la définition de leur pratique, leurs réflexions sur la pluridisciplinarité ou la polyvalence, la perception de l'environnement artistique entre leurs débuts et aujourd'hui, et enfin leur rapport à l'enseignement institutionnel versus l'apprentissage en autodidacte.

Cette enquête compile une sélection de réponses placées dans un ordre qui tente de mettre en évidence les similitudes – ou les points de contact – dans les différents aspects abordés par chaque intervenant. Ainsi, le lecteur pourra identifier plus facilement les enjeux sur lesquels les trois générations se rejoignent ou, au contraire, s'éloignent.

1. Comment définiriez-vous votre pratique artistique ?

Patrick Saint-Denis (II) : En ce moment, je pense faire des instruments scénographiques ou, autrement formulé, des dispositifs scéniques pour la création sonore. Je me sens assez proche de créateurs comme Alexandre Burton ou du duo suisse Cod.Act par exemple⁹. Il existe

7. Adam Basanta est né en 1985.

8. Le questionnaire, constitué d'une dizaine de questions, a été envoyé par courriel aux six artistes pendant l'été 2019. Patrick Saint-Denis, Émilie Payeur, Monique Jean et Cléo Palacio-Quintin ont répondu par écrit. Adam Basanta et Jean-François Laporte ont répondu à l'oral. Tous les textes ont été remaniés (coupes, simplifications, reformulations plus littéraires) avec leur approbation, afin de rendre le propos plus succinct.

9. Patrick Saint-Denis partage avec ces artistes l'idée de création d'instruments scénographiques. Il mentionne

à mon avis deux branches distinctes en lutherie numérique. Une première qui s'efforce de recréer, dans le contexte des musiques numériques, la relation entre le geste et le son présent en musique instrumentale. Il en existe aussi une seconde où l'instrument et l'œuvre coïncident (*instrument as media*). Je suis davantage intéressé par la seconde approche, car celle-ci est véritablement « indigène » au numérique, dans le sens où elle en émerge. Contrairement au modèle classique, la composante « lutherie » fait partie intégrante du processus de création. [Il s'agit] de proposer une articulation porteuse, souvent de nature conceptuelle, entre musique numérique et gestuelle performative. Parfois, la gestuelle peut même s'effacer complètement au profit de la technologie qui fait figure elle-même d'interprète qui réalise la performance.

Émilie Payeur (III) : Je me décris comme une artiste multidisciplinaire principalement active en musique expérimentale, travaillant également avec la vidéo et les installations.

Cléo Palacio-Quintin (II) : Quand on me demande ce que je fais dans la vie, je réponds généralement que je suis musicienne (pour moi, ce terme implique toutes les formes de pratiques musicales : composition, interprétation et improvisation). Mais ça ne suffit jamais pour expliquer ce que je fais réellement. Il faut aussi ajouter

cependant que l'approche d'Alexandre Burton dans les années 1990 sépare la lutherie et la création, selon le modèle classique où l'instrument est conçu pour être utilisé non pas dans une seule œuvre, mais dans plusieurs œuvres par différents compositeurs. L'approche de Saint-Denis diffère dans le sens où l'instrument est l'essence de l'œuvre, et par conséquent unique et propre à cette œuvre (d'après les réponses échangées par courriel à l'été 2019).

ma spécialité en informatique musicale, en interaction humain-machine et en art numérique multimédia. Je crois qu'aujourd'hui, je devrais plutôt répondre « artiste interdisciplinaire », histoire d'inclure aussi l'art visuel dans tout le reste.

Jean-François Laporte (I) : Je suis un artiste du son, à la fois en tant que compositeur qui veut organiser et en tant que facteur d'instruments qui cherche à en créer des nouveaux, et ensuite qui essaie de développer des outils pour les générer ou les perfectionner. Mais la base reste le son.

Monique Jean (I) : Je suis toujours à la recherche d'une matière sonore prégnante, rêche, énergétique, dans l'idée que la matérialité des sons donne accès à la sensation, et génère à la fois du sens sensible et du sens sensé. Plus précisément, mes recherches actuelles impliquent la spatialisation sur dôme de haut-parleurs, la continuité (flux sonore), l'imprévisibilité et l'imperfection que je retrouve dans mon dispositif *no-input* du projet *Miss Take*.

Adam Basanta (III) : I'm trying not to define what I'm doing so much. I make art, in the sense that I'm not making a commercial product and I'm not making a sort of service that I'm providing. I'm creating these things that exist in the world, I don't really see so much of a difference between these different projects. To me they always come from an idea that I have, and then I try to find the best way to realize this idea, and that can involve choosing what the output would be.

2. Pourquoi êtes-vous attiré.e par la pluridisciplinarité et/ou la polyvalence ?

Émilie Payeur (III) : *I Once Thought Trees Could Sing but it Was All in my Head* était ma première vraie installation sonore et je pense qu'elle était particulièrement réussie tant sur le plan sonore, que technique et artistique. J'ai pu y intégrer toutes les facettes artistiques qui font partie de ma pratique : les *feedbacks*, la vidéo, l'installation, les souvenirs (avec lesquels je travaille beaucoup). Tout le côté technique était vraiment simple et très *DIY*, ce qui me représente bien également. Certains médias sont plus appropriés que d'autres pour exprimer telle ou telle chose. J'ai envie d'explorer plusieurs terrains. Je me sentirais prisonnière sinon.

Cléo Palacio-Quintin (II) : C'est justement ce qui me fascine dans mes projets créatifs : le dialogue entre de multiples disciplines artistiques qui interagissent entre elles. Ce fut toujours le cas. J'ai toujours rêvé de « l'œuvre globale » comme l'ont envisagée Kandinsky ou Xenakis au siècle dernier. Au fil des ans, mon expérience (ou ma maturité peut-être?) me permet de plus en plus d'intégrer de nouveaux éléments à mes propres œuvres. Cela me permet de poursuivre ma recherche, de me renouveler continuellement et ainsi de rester vivante artistiquement.

Évidemment, l'organisation de chaque projet de création varie selon les différentes couches qui le composent. L'instinct artistique est toujours le précurseur, et les images ou les sons, des déclencheurs d'idées. Ensuite, le développement des outils technologiques influence souvent la poursuite du projet, permet d'envisager de nouvelles interactions ou façons de penser la musique ou l'image. Ce n'est pas facile de jongler

avec autant de disciplines: le problème est toujours le manque de temps. Mais je ne peux m'empêcher de continuer ces explorations multiples, puisqu'elles sont la suite logique de toute ma démarche artistique.

Monique Jean (I): [Ce qui m'attire dans la pluridisciplinarité], je dirais d'emblée le travail en équipe. Et le travail sur de nouvelles formes, qui soulève des questionnements nouveaux et dont les solutions sont parfois assez éloignées de notre pratique habituelle. Cela ouvre quelquefois sur des pistes que l'on veut développer dans une nouvelle composition.

Jean-François Laporte (I): [La polyvalence], je pense que mon approche permet ça. Je pense qu'avoir été dans la construction fait en sorte que j'ai besoin de toucher aux choses, sinon ce serait comme renier toute cette partie de ma vie où j'ai passé 22 ans avec mes parents à construire des maisons. Je continue à faire des installations et à inventer des instruments parce que j'ai besoin que ça passe par mes mains. C'est essentiel. Je ne pourrais pas être juste compositeur parce qu'il me manquerait quelque chose. Je ne vois pas comment on peut composer sans avoir un intérêt pour la vibration, pour le son. Si je veux pouvoir écrire, il faut que je puisse jouer parce que ça me nourrit. Je ne ferais pas le même genre de musique si je ne jouais pas.

Ce qui est intéressant, ce sont les défis complètement différents: pour jouer de la musique, il faut produire le son, on reste toujours en rapport au son, mais ce n'est pas le même défi que d'organiser le son, ou l'inventer. Je trouve ces *challenges* intéressants à relever chaque fois. Je suis un passionné... Les défis, ça garde vivant!

Adam Basanta (III): The fact that every project could end up being a composition, a visual art piece, or something that I don't really know yet is important to me.

[Versatility] is definitely partly a personality thing. I like to do different things every day; I challenge myself to get into something that I'm not entirely familiar with or that I'm familiar with, but a little bit rusty! I like to explore, or express, or play with the different facets of my personality.

At a certain point for me, it became very important to think about sound as not just sound. I love listening to music in an acousmatic way, it's a very beautiful experience, but it's an intentional act on the part of the listener, and not all listeners know how to do it.

For most people, even specialist listeners, in daily life we are affected by a lot of other cues that are not just aural—for instance it can be textual cues or visual, performative, gestural, etc. So the combination is a way of "attacking" a topic from many different angles in order to understand it as a three-dimensional, complex object. This can create a longer engagement with an artwork. This idea of interdisciplinary, the idea that there are actually many different layers that operate at the same time and influence one another (this can be sonic or visual, or kinetic, or conceptual), and maybe not everyone sees all these layers at once, but that's something that can develop as you spend more time with the work, or as you spend more time thinking about the work after you've encountered it.

Patrick Saint-Denis (II): Je ne mène pas, en parallèle, une carrière d'artiste visuel, de compositeur, d'artiste sonore, de roboticien et de développeur informatique. Je fais mon propre mélange et j'entretiens une pratique

transversale en création numérique qui est ancrée dans le champ disciplinaire de la musique.

Je crée des assemblages avec la programmation informatique comme pivot central. Un algorithme peut servir à créer à la fois des sons, des partitions, des images, du mouvement physique et souvent tout cela en même temps et en interaction. En marge de mon travail de création, j'ai aussi souvent fait de la programmation pour d'autres artistes de différentes disciplines. Ça m'a sorti de ma zone de confort et m'a alimenté énormément.

3. Quelles différences percevez-vous dans l'environnement artistique entre vos débuts et aujourd'hui ?

Monique Jean (I) : La musique électroacoustique est une musique qui se transforme avec les changements technologiques. Et ces changements ont un impact sur la création. À chaque nouveauté, on perd quelque chose et on en gagne une autre. On ne peut plus découvrir cette musique par hasard ou par plaisir, sur les ondes de Radio-Canada, comme c'était le cas avec les émissions *Navire Night* de Hélène Prévost et *L'espace du son* de Mario Gauthier¹⁰. Avec les *home studios* et la pratique de l'improvisation, la musique « expérimentale » est reléguée dans les cafés et les petites salles où il est très difficile d'avoir un système de son adéquat. Et conséquemment, cela a un impact sur le cachet des artistes.

Il y a également une standardisation des formats pour les festivals, les concerts, l'écoute en ligne. Mais qu'arrive-t-il si, dans le développement de notre pratique, nos recherches ne coïncident pas avec le format

10. L'émission *Navire Night* a été diffusée de 1978 à 2007, et *L'espace du son* de 1996 à 2001.

demandé? Que faire avec les œuvres plus longues? Les œuvres de faible intensité? Les présentations sans visuels? On doit y penser. Il faut trouver ou créer d'autres occasions de diffusion.

Jean-François Laporte (I) : Quand j'ai commencé, il y avait d'un côté, les compositeurs de musique instrumentale, et de l'autre, les « électros » qui leur cassaient un peu les oreilles. Il y avait un clivage au début... c'était un peu ça dans les années 1990. Aujourd'hui, on fait de l'électro, de la musique de jeux vidéo, on fait ce dont on a envie. J'ai l'impression que c'est un peu plus ouvert.

Ce qui est dommage, c'est que le son pour le son a perdu beaucoup de place. Il y a moins de contextes où l'on peut écouter du son juste pour le son, où l'on peut s'y attarder. Soit parce que les salles sont extrêmement bruyantes, soit parce qu'elles sont construites avec un bar à l'intérieur (ou sont adjacentes à un bar). C'est un peu bizarre, on continue d'avancer et on se rend compte que le silence est hyper important, mais on ne l'a toujours pas dans nos salles.

Puis, de plus en plus, à cause des nouvelles technologies, on dirait que ça prend absolument une composante visuelle. Quand j'ai commencé, il y avait plein de concerts acousmatiques dans le noir. J'ai été moins en contact avec ça dernièrement.

Il y a aussi de moins en moins de monde dans nos salles. Je pense que la raison est qu'en ce moment, il y a beaucoup d'offres. Il y a tellement de choses à faire qu'aller voir un concert où rien ne se passe... Socialement, [le concert acousmatique] n'est pas la forme d'art la plus répandue, on n'en parle plus dans les journaux ni à la télévision, donc comment les gens

peuvent-ils être au courant? C'est clair que si on veut aller toucher les gens, ce n'est pas avec la forme de concert d'avant qu'on va y arriver parce que ça ne marche pas.

Je pense que nous sommes dans une transition en tant que société: les outils informatiques prennent de plus en plus de notre temps. Tout passe par l'ordinateur, donc peut-être que l'expérience musicale aussi va devoir passer par l'ordinateur. C'est le paradigme qui est en train de changer, les outils nous amènent de nouveaux défis, puis il faut trouver de nouvelles solutions.

Patrick Saint-Denis (II): Je suis un produit de l'Internet. Je suis arrivé à la musique au milieu des années 1990 dans les cercles associés à la musique contemporaine instrumentale. Mon parcours a été ensuite une sorte de reflet de la démocratisation de l'informatique de création rendue possible par Internet. La programmation graphique et la musique algorithmique en premier, ensuite l'interactivité et l'informatique physique dans les années 2000 avec la démocratisation des microcontrôleurs. Plus récemment, j'ai constaté que cette démocratisation n'était pas du tout exclusive à la musique et que l'informatique de création donne lieu à des déclinaisons très diversifiées dans chaque champ disciplinaire. En fait, la création numérique ne connaît pas le même découpage que les disciplines classiques. C'est quelque chose que j'explore en ce moment.

Les foyers d'expérimentations musicaux se sont grandement diversifiés dans les vingt dernières années, de sorte qu'une recherche fascinante se passe du côté des *sound studies*, des arts numériques et électroniques, de la dramaturgie sonore ou des pratiques interdisciplinaires. Cela dit, il reste encore à bâtir des ponts entre

ces différents foyers. Avec le changement de génération en cours actuellement, il y a des opportunités à saisir de ce côté.

Cléo Palacio-Quintin (II): Le monde de l'informatique (et donc les possibilités de créations numériques) a littéralement explosé depuis le début de ma carrière (sans parler d'Internet!). Le contexte actuel n'a rien à voir avec ce que j'ai connu au départ, où un ordinateur pouvait à peine jouer quelques échantillons en boucle simultanément. En 1999, avec l'hyper-flûte, j'étais une pionnière qui explorait les sentiers méconnus de l'interaction humain-machine en musique. Après ma formation aux Pays-Bas, je me suis retrouvée très isolée à mon retour à Montréal, n'ayant pas de contacts avec des collègues explorant ce domaine ici. Aujourd'hui, ces technologies sont à la portée de tous. Une grande communauté de musiciens s'y intéresse et les outils en ligne ainsi que les formations dans ce domaine se multiplient.

Au début de ma carrière, je n'avais presque aucune idée de ce qui se faisait ailleurs dans le monde, en dehors des artistes que je rencontrais ou que je découvrais dans mon parcours académique. Aujourd'hui, des exemples d'une multitude de pratiques artistiques nous sont facilement accessibles par le web. Les possibilités de découvertes sont infinies... c'est à la fois merveilleux et vertigineux.

Émilie Payeur (III): Si je pense au milieu académique à l'Université de Montréal par exemple, je remarque qu'il y a eu un énorme changement juste après avoir terminé mes études (2013). Soudainement, les étudiants ne faisaient plus seulement de la musique acoustique, mais ils allaient dans toutes les directions:

installations, instruments inventés, *live*... Il semble y avoir plus d'exploration qu'auparavant.

Même chose, je dirais, sur la scène de la musique expérimentale. Il semble y avoir un désir d'explorer davantage la performance (avec un côté théâtral, des costumes par exemple). La scène montréalaise est depuis longtemps très active dans l'expérimental et ça continue. Ça me rend très fière de ma ville. J'en parle souvent quand je voyage.

Adam Basanta (III): There was a really big shift for me when I moved to Montreal in 2010. I felt that Montreal was an incredibly exciting place in terms of the number of people who are working here, and the atmosphere and even the language aspect—the fact that I'm primarily Anglophone—I found it extremely exciting to not be able to understand everything and to feel, in a way, less rooted than I've been before.

There was a very palpable feeling for me in Montreal, at that time, where you could do anything! Nobody really cared if you were a musician and you wanted to do something else, like visual art, or if you're a visual artist and you want to make noise music.

I remember I was super impressed with the work of Nicolas Bernier and Martin Messier. Not just with the work itself, but with the idea that these are people who studied music, just like me, and now they were doing something that wasn't really music anymore, and the idea that you were allowed to do this was shocking to me, it was really liberating.

4. Quel est votre rapport à l'institution versus l'apprentissage en autodidacte ?

Patrick Saint-Denis (II): J'ai commencé la musique au violon à quatre ans. J'ai étudié la musique presque toute ma vie (un Cégep, trois conservatoires et un doctorat). En revanche, je suis largement autodidacte en informatique. Mais aujourd'hui avec Internet, être autodidacte n'est plus très original. Tout le monde l'est en quelque sorte et c'est très bien ainsi. Aujourd'hui, les universités sont des écosystèmes au sein desquels l'apprentissage peut provenir de plusieurs directions à la fois. Les étudiants peuvent apprendre par la pratique, apprendre de leurs pairs et des éducateurs, apprendre en partageant sur Internet et apprendre par eux-mêmes. En institution, c'est plus facile d'avoir du *feedback*, peu importe la direction d'où cela peut arriver. Mon rôle en tant que professeur consiste davantage à contribuer à un écosystème d'apprentissage plutôt que d'établir un lien direct et hiérarchique avec de jeunes artistes. *No gurus...*

L'ennui avec la formation en institution est que la charge de travail est importante et que les personnalités les moins dociles ou les moins organisées n'y survivent pas toujours facilement. C'est fâcheux car ce sont souvent les personnalités les moins dociles qui sont aussi les plus intéressantes sur le plan de l'expression artistique. Il faut être à l'écoute de ça, je crois que c'est important.

Jean-François Laporte (I): J'ai aimé l'école tout le temps, j'ai fait mon bac, ma maîtrise... C'est un milieu sociétal, on apprend à vivre en société, on devient un meilleur humain, en principe. [L'université] nous donne des outils d'analyse, de réflexion, de meilleure

organisation de la pensée. Cela m'a permis d'écrire sur mon travail. Le fait d'être obligé de se situer dans un contexte nous incite à lire sur d'autres compositeurs, d'autres artistes, et à faire des parallèles. J'ai appris beaucoup de choses sur une foule de compositeurs, ma pensée est de meilleure qualité qu'avant.

En musique, ce sont surtout les outils que l'institution peut apporter, parce que sinon, être créatif... Ça ne s'apprend pas d'avoir des idées, on en a ou pas, il n'y a pas de manuel pour dire «tu fais ceci et tu vas avoir plein d'idées»!

À Huddersfield, le doctorat est pratique: j'avais un certain nombre d'heures de musique à écrire et c'est basé là-dessus¹¹. Mais si j'avais eu le choix, je ne l'aurais pas fait en musique, je l'aurais fait en arts plastiques parce que c'est très difficile d'ouvrir les portes des musées quand on n'a pas fait des arts plastiques. Si on ne vient pas de ce milieu, on a une étiquette autre que celle d'un plasticien. Mon travail est proche de celui de Jean-Pierre Gauthier, mais lui est dans les musées. C'est une autre vision du même travail en fait; les plasticiens ont davantage une vision à travers la matière, ce n'est pas la même recherche, donc j'aurais sûrement appris plein de choses.

Monique Jean (I): Cette question pour moi, si on la replace dans le contexte, est principalement liée à la question de l'accès aux équipements, sans pour autant négliger l'apprentissage du vocabulaire, de l'écoute, de l'analyse et de la composition.

11. Jean-François Laporte a fait un doctorat en composition à l'Université d'Huddersfield (Royaume-Uni) entre 2013 et 2017.

Les studios de son, à l'époque où j'ai entrepris mes études musicales¹² – plusieurs magnétophones deux pistes, un magnétophone multipiste, une console, des synthétiseurs analogiques –, étaient accessibles à l'Université seulement, car très coûteux.

Rapidement, les synthétiseurs comme le DX-7 ont fait leur apparition et ont permis d'avoir des outils personnels. Une solution, à cette époque, pour continuer à faire cette musique à l'extérieur de l'Université, a été de se regrouper à plusieurs pour partager les coûts d'un studio. On connaît la suite. L'apparition des ordinateurs personnels et le *home studio*.

De nos jours, cette question ne se pose plus dans les mêmes termes. L'université est un rempart, le seul lieu où peut se développer une musique contemporaine, expérimentale et libre. Parce que, d'une part, l'université est maintenant plus ouverte à toutes les pratiques et, d'autre part, notre société de spectacle, de consommateurs d'art, et le rapport avec une musique omniprésente ne favorisent pas le développement d'autres pensées du musical.

Cléo Palacio-Quintin (II): Ma formation musicale comme interprète-flûtiste a été bien encadrée dans des institutions, quoique mon goût pour l'improvisation et la recherche sonore m'a toujours poussée à explorer en dehors de mon cursus classique officiel. Je me considère plutôt comme autodidacte que comme compositrice, mais cet aspect de ma pratique s'est aussi développé progressivement, comme la suite logique de mes intérêts à découvrir et jouer de nouveaux sons.

12. Monique Jean a étudié la composition à l'Université de Montréal sous la direction de Francis Dhomont dans les années 1990.

Ma solide formation en interprétation, en théorie et en écriture musicale m'avait donné tous les outils nécessaires à la pratique de ce métier, même si je ne l'avais pas envisagé au début de mes études.

Pour l'intégration de l'électronique en direct, j'ai aussi fait une formation intensive aux Pays-Bas¹³ qui m'a donné une base théorique solide sur laquelle construire. Mais dans la pratique, j'ai dû explorer moi-même de façon plutôt indépendante, en particulier concernant l'utilisation de capteurs sur mon instrument (l'hyper-flûte que j'ai conçue en 1999), puisqu'il n'y avait pratiquement aucun professeur pour me guider dans ce domaine, alors marginal et novateur.

Bien que j'étais dans une situation exigeante, le fait d'avoir eu peu de modèles m'a probablement aussi donné une très grande liberté artistique. Tout était possible, puisque peu avait déjà été réalisé. Je crois que cela m'a permis de vraiment développer ma voix personnelle, en suivant mon propre instinct plutôt qu'une « tradition » ou une « école », quelle qu'elle soit.

Pour ce qui est de l'art visuel, je suis totalement autodidacte. J'ai pratiqué de multiples formes d'expression pendant toute ma vie, allant de la sculpture sur bois à la réalisation de maquettes, en passant par le macramé et la peinture à l'huile, mais jusqu'à assez récemment, je n'avais pas osé les intégrer ouvertement dans ma pratique professionnelle. Depuis quelques années, j'ai plus sérieusement repris la peinture et le dessin, ainsi que le collage. Aujourd'hui, le lien entre ces formes d'art et le traitement d'images numériques me semble bien évident, et il m'apparaît naturel de les intégrer à mes

13. À l'Institut de Sonologie de La Haye, aux Pays-Bas.

compositions musicales, tout comme je le fais avec des photos et des vidéos depuis plus longtemps.

Adam Basanta (III) : I have a more institutional education in music than in “visual arts” in the sense of media art or anything that is a more gallery-based or non-concert-based practice. But even my musical education was not exactly institutional, because I came from a rock and jazz background as a player, which is pretty different from the classical conservatory models, and then I went to Simon Fraser University in Vancouver, which is an experimental music program, so you didn't even need to know how to notate music to get in. [I have the] feeling that I actually didn't know a lot of the basic things, but I had to make up my own technique or my own way of looking at things to make music.

In visual arts, I have very little formal background; there's a small base there, but a lot of that is self-learned, which is very free, and I feel it's very liberating creatively to not know so much about the topic, to be informed but not an expert.

The things I really appreciated in my education are little phrases and things that my teacher or sometimes the other students said to me, that I did not really understand at the time. The less I thought it was important as a student the more it is important today! Certain questions or ways of thinking about making art today are very important for me. That came out of an institutional context, but I had to be away from that context for years to have that piece of information echo in my brain enough and realize what it really meant.

Émilie Payeur (III) : J'ai étudié la guitare jazz au Cégep, puis je souhaitais poursuivre mes études en musique à l'université, mais pas en interprétation. Je voulais

composer de la musique, mais je ne voulais pas avoir à passer par une partition. Il y avait quelque chose qui me dérangeait dans ce processus et qui me dérange toujours : un genre de déconnexion avec la matière. Je pense que j'ai besoin de mettre les mains dans le son, littéralement.

Et puis j'ai découvert qu'il y avait un programme de musique électroacoustique à l'Université de Montréal et, qu'au final, c'est déjà un peu ça que je faisais en expérimentant avec mes pédales à effets de guitare. J'ai fait mon baccalauréat et ma maîtrise à cette même université. Puis, à la fin de ma maîtrise, j'ai senti que la musique acousmatique ne répondait pas tout à fait à mes besoins, à ma vision/à mes envies. Toutes ces années passées à travailler derrière un ordinateur pour créer de la musique m'ont donné envie de retourner à une pratique un peu plus « musicienne ».

Les institutions donnent des outils, des pistes de réflexions, de développement. Elles permettent aussi le *feedback* de ses collègues, de ses professeurs sur son travail. Je vois les institutions un peu comme une famille, ou plutôt des parents. Mais tôt ou tard, il doit y avoir une rupture, une césure. Un passage vers l'autonomie, la vie adulte d'une certaine manière.

Dans mon cas, j'ai eu l'impression que soudainement, à la fin de mes études, j'avais besoin de rejeter, voire de confronter ce qu'on m'avait enseigné afin de trouver ma propre voie (ou voix). Je crois en la nécessité de cette étape, c'est ainsi qu'on peut découvrir réellement qui nous sommes en tant que personne et en tant qu'artiste.

Conclusion

À la lumière de ces entrevues, on comprend que la diversité des pratiques sonores s'alimente de la diversité des perceptions de chaque artiste. Le résultat lui-même est perçu différemment : qu'il soit manifestation plurielle du sonore, œuvre « totale » multimédia, instrument comme médium, ou expression d'une idée peu importe la forme finale, tout découle de cette nécessité d'explorer – dans certains cas de défricher – différents terrains, différentes spécialités, que ce soit lié à la formation, à l'impact des outils utilisés, aux influences artistiques, à la présence (ou l'absence) de modèles, aux affinités personnelles, ou à un désir de maintenir la curiosité active.

La génération **I** est plus sensible aux bouleversements sociaux liés à l'explosion technologique des années 1980. Plus proche de la veine électroacoustique, elle a tendance à inscrire la multidisciplinarité dans une déclinaison du sonore. La génération **II** met l'accent sur les liens avec l'informatique : elle se place dans l'exploration d'une ère de transition où l'avènement du numérique, et notamment d'Internet, marque un seuil déterminant ouvrant le champ des possibilités, non seulement en termes d'outils, mais aussi en termes de partage des influences et des connaissances. La génération **III** bénéficie amplement du travail de ces pionniers qui ont décloisonné les disciplines, et semble grisée par cette liberté nouvelle où les possibilités sont multidirectionnelles, où l'on peut « tout faire » sans se soucier des étiquettes.

Enfin, tous les créateurs ressentent la spécificité de Montréal : ville multiculturelle évoluant très rapidement, foisonnante de niches expérimentales et de

festivals à l'offre de plus en plus diversifiée¹⁴, et s'accompagnant d'un changement palpable au sein des institutions qui proposent de nouvelles ouvertures¹⁵ favorisant la transversalité dans la pratique artistique. Tous ces facteurs contribuent à orienter la pratique

sonore montréalaise vers une création artistique plus globale, où les portes d'entrée institutionnelles sont envisageables dans les champs de l'informatique, des sciences, des arts visuels et des arts plastiques en plus de la musique.

14. De l'inclusion historique, par Jean Piché, des musiques plus « marginales » dans le festival Montréal Musiques actuelles dans les années 1990, à la fondation, en 2003, du festival Montréal/Nouvelles Musiques donnant un panorama large de propositions artistiques, en passant par les festivals Elektra, Akousma et MUTEK, qui créent de plus en plus de ponts entre les différentes esthétiques (populaire, électroacoustique, expérimentale) et les formes d'expression (musique, arts visuels, arts performatifs, etc.) dans leur programmation.

15. Par exemple, la Faculté de musique de l'Université de Montréal propose des cours touchant aux arts visuels, à la robotique (notamment avec Patrick Saint-Denis), aux installations et arts performatifs (notamment avec Nicolas Bernier), à la programmation informatique, à l'électronique, en plus des enseignements musicaux traditionnels. Aux études supérieures, il n'existe plus de distinction entre ces différentes pratiques. Le diplôme a pour spécialité la « composition » au sens le plus large, et englobe ainsi toutes les expressions musicales.