

De Bourges : un paysage complexe et nuancé Bourges, a complex and varied landscape

Françoise Barrière

Volume 4, numéro 1-2, 1993

Électroacoustique-Québec : l'essor

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902063ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902063ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Le regard « étranger » est parfois celui qui permet, par comparaison, de cerner la spécificité d'une pratique en un lieu donné. Ces deux textes témoignent de la perception qu'on se fait, au Canada anglais et dans le Groupe de musique expérimentale de Bourges, de la richesse et de la variété de la production électroacoustique québécoise.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrière, F. (1993). De Bourges : un paysage complexe et nuancé. *Circuit*, 4(1-2), 37-46. <https://doi.org/10.7202/902063ar>

De Bourges: un paysage complexe et nuancé Françoise Barrière

J'ai cru tout d'abord que décrire les caractéristiques de la musique québécoise serait chose facile. Durant les vingt-deux ans d'activité du Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB), j'en ai beaucoup écouté dans les jurys de concours et programmé chaque année aux Festivals internationaux de musique expérimentale de Bourges, « Synthèse » ; nos liens amicaux avec les collègues, nos activités de formation et nos tournées de concerts au Canada m'ont permis d'échanger des informations, de vivre des situations qui ont formé mon opinion.

Le premier aspect qui m'a frappée est l'existence d'un réel fossé entre les compositeurs francophones et anglophones, fossé qui se manifeste par des différences notables entre les styles musicaux, les manières d'aborder les instruments électroacoustiques, les méthodes de travail en studio. Cet état de choses provoqué par la coexistence au Québec de deux cultures, l'une historiquement attachée à ses racines françaises, l'autre anglo-saxonne, se manifeste par deux optiques, deux attitudes face à la création musicale électroacoustique : l'une travaille à l'épanouissement d'un art des sons, la

quête d'un style ayant pour fondement la recherche d'une « alchimie sonore » ; l'autre est traditionnellement tournée vers le développement de la technologie et les expérimentations musicales directement issues des performances techniques des machines. Pourtant, aujourd'hui, à écouter les œuvres récentes et réécouter d'autres plus anciennes, ces certitudes ont été quelque peu gommées pour faire place à un paysage beaucoup plus complexe et nuancé. Je suis obligée de faire un retour en arrière dans l'histoire pour mieux en comprendre les sources. Par ailleurs, ne vivant pas moi-même au Québec, je ne saurais que donner ici un témoignage à travers les événements auxquels le Groupe de musique expérimentale de Bourges et moi-même (qui, avec Christian Clozier, en assure la direction depuis sa fondation) avons été mêlés, voire, pour certains, que nous avons suscités.

Mes premiers contacts avec des musiciens québécois ont eu lieu à Paris où, en octobre 1968, s'ouvrait la première classe d'électroacoustique au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris, conduite par Pierre Schaeffer. Ils étaient trois du Québec à s'être inscrits ainsi qu'au stage GRM : Micheline Coulombe Saint-Marcoux aujourd'hui disparue, Marcelle Deschênes et un jeune compositeur dont nous n'avons bientôt plus entendu parler, Richard Grégoire. (Il fait aujourd'hui de la musique commerciale.) Marcelle Deschênes ne resta que quelques mois, sans doute déçue par un enseignement trop sectaire. Restait seule durant deux ans Micheline Coulombe Saint-Marcoux qui pouvait mener à Paris une double activité : étudiante en musique électroacoustique et compositrice de musique instrumentale contemporaine (écrivant et se faisant jouer aussi bien à Montréal qu'à Paris). Je suivais peu la situation québécoise à cette époque, et c'est seulement cinq ans plus tard, lorsque nous accueillîmes à Bourges comme stagiaires professionnels deux compositeurs de la génération suivante, d'abord Philippe Ménard (qui demeura quatre années à Bourges et collabora aux travaux du GMEB) puis Yves Daoust (qui suivit deux ans un stage professionnel), que je connus mieux les difficultés que rencontrait la musique électroacoustique pour s'imposer dans les milieux musicaux professionnels francophones de Montréal. Alors que la musique contemporaine canadienne, brillamment représentée d'ailleurs par le Québec, était bien soutenue par les autorités officielles (le Conseil des arts distribue de nombreuses commandes, bourses et aides diverses aux compositeurs), la musique électroacoustique faisait figure de parent pauvre et souffrait des réticences non dissimulées de personnes influentes.

Les milieux dirigeants de la musique instrumentale contemporaine étaient alors empreints de sectarisme, la toute-puissante SMCQ (Société de

musique contemporaine du Québec) méprisait ouvertement la musique électroacoustique à laquelle elle ne réservait dans les programmes de sa saison de concerts qu'une maigre part, avec des moyens de diffusion totalement insuffisants par rapport aux œuvres pour orchestre. Ce fait était d'autant plus regrettable que ces concerts de qualité étaient fort animés et archi-combles. Micheline Coulombe Saint-Marcoux, elle seule, en raison de sa notoriété de compositeur pour orchestre, réussissait à créer quelques pièces mixtes; enseignant l'écriture au Conservatoire de musique de Montréal, elle y obtint l'installation d'un studio embryonnaire. Elle souffrit moins que d'autres de l'exclusion des musiques électroacoustiques et du mauvais accueil de la critique.

En 1978, après un long séjour à Bourges, Philippe Ménard, de retour à Montréal, eut la chance d'obtenir tout de suite un poste au département des communications de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Encouragé par son expérience des activités de diffusion acquise au côté du GMEB, il fonda l'ACREQ avec quelques collègues aussi décidés que lui à changer la situation: Marcelle Deschênes, Yves Daoust, Michel Longtin, Pierre Trochu. Ils lancèrent leur première saison de concerts grâce au Circuit CIME que nous avons mis en place durant les Journées d'étude internationale de musique électroacoustique de Bourges. Ce circuit permettait l'échange de sept programmes musicaux entre des compositeurs chargés de concerts dans neuf pays d'Europe et d'Amérique et qui avaient chacun constitué leur propre programme national: Belgique, Canada, Danemark, États-Unis, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Suède, Yougoslavie. En 1979, Ménard organisa avec ses collègues Buxton et Keane une tournée de concerts du GMEB qui nous mena à Toronto, Kingston, Québec et Montréal (pour cette ville, manifestations organisées par l'ACREQ). Nous donnions dans cette dernière ville le concert dans le cadre de la saison musicale de la SMCQ, salle Pollack, et sur le Gmebaphone. Cet ensemble de diffusion musicale électroacoustique, conçu par Christian Clozier et présenté en concert la première fois au Festival de Bourges 1973 (précédant en cela d'un an l'Acousmonium du GRM), était révolutionnaire par rapport aux installations de concert électroacoustique de l'époque (la norme était un haut-parleur aux quatre coins d'une salle de concert). C'était donc une grande première au Québec. Nous avons apporté la console prototype du Gmebaphone ainsi que quelques haut-parleurs spécialisés en bande passante, mais non point les amplificateurs et les haut-parleurs large bande. Nous vîmes et subîmes de près les problèmes entraînés par la location de matériel de sonorisation chez des prestataires de service pour concerts rock qui ne comprenaient nullement nos exigences, nos demandes, nos doléances: mauvaise qualité des

haut-parleurs et mauvaise définition, bruit des ventilateurs d'amplificateurs... Hélas! c'était l'ordinaire des concerts de musique électroacoustique canadiens à l'époque! En 1992, la situation est bien différente. Le combat persévérant de l'ACREQ a porté ses fruits. Ses actions ne sont pas seulement le résultat de ce que pouvait faire la petite équipe résolue mais bénévole des débuts: l'adhésion de nombreux compositeurs, la réalisation annuelle de séries de concerts pour lesquelles cette équipe s'est dotée de moyens de diffusion spécifiques et surtout le Printemps électroacoustique de Montréal, où une large programmation canadienne et internationale est réalisée, tout cela a concouru à asseoir l'importance de l'association et conféré définitivement sa légitimité à la musique électroacoustique au Québec.

Nouveau flash-back. En 1978, Marcelle Deschênes, que j'avais perdue de vue depuis longtemps, envoya au Concours de Bourges sa pièce *Moll, opéra Lilliput pour six roches molles*. Elle obtint brillamment le premier prix de musique électroacoustique mixte. L'œuvre rompait totalement avec le style des musiques mixtes; la fusion si réussie des instruments et de la bande contredisait l'usage généralisé de l'électroacoustique comme accompagnement décoratif des instruments, le mariage heureux de sons de nature enregistrés, de sons électroniques et instrumentaux bousculait d'autres interdits propres cette fois aux conceptions en vigueur chez certains électroacousticiens. *Moll* reste encore aujourd'hui pour moi magique avec sa fraîcheur, son humour, sa poésie, sa finesse. Mais d'où arrivait Marcelle Deschênes pour s'imposer ainsi dans le paysage international du concours? Avec le Festival de Bourges, il nous permet d'effectuer chaque année un bilan de l'évolution esthétique et technique de la création électroacoustique; or elle n'y avait pas figuré pendant sept ans! Peu après, elle obtint un poste de professeure de composition électroacoustique à l'Université de Montréal. Marcelle Deschênes et Francis Dhomont, engagé un peu plus tard à titre de chargé de cours, ont été particulièrement importants dans le lent processus d'éclosion d'une brillante école québécoise francophone. Celle-ci réunit nombre de leurs anciens étudiants qui, comme eux, ont obtenu des récompenses aux Concours de Bourges de ces dix dernières années, tels André-Luc Desjardins, Gilles Gobeil, Robert Normandeau, Mario Rodrigue, Stéphane Roy et d'autres encore.

Et puisqu'il est question de pédagogie, je ne voudrais pas oublier de mentionner la qualité de celle d'Yves Daoust aux studios des Conservatoires de musique de Montréal et Québec; bien que la classe d'électroacoustique n'y soit pas reconnue comme une discipline principale, son

enseignement a compté dans la formation des jeunes compositeurs comme Serge Arcuri, Jacques Tremblay, Marc Tremblay, Yves Potvin...

Les Journées nationales québécoises au Festival international de musique expérimentale de Bourges 1981 devaient tracer un portrait assez fidèle de ces pistes par la suite confirmées. Nous y vîmes les Mimes Omnibus, qui, comme cela s'est toujours fait sympathiquement au Québec entre les artistes du théâtre, de la danse et des arts visuels et les musiciens, avaient collaboré pour leur spectacle avec Bernard Bonnier, ancien assistant de Pierre Henry. Marcelle Deschênes, elle, créait son *OpéaaaaAH!* Elle avait totalement changé de style; travaillant avec des musiciens proches ou influencés par le rock, les Mimes Électriques, Raoul Duguay, Jean Corribeau et Alain Thibault, son spectacle déchaîna la controverse en raison notamment du niveau sonore exagéré des haut-parleurs (dans une salle peu adaptée et habituée à un tel ouragan de son), de l'épais et permanent mur sonore nappé par la bande. En avance sur l'époque, elle développait un style musical à base de sonorités électriques, trames monolithiques, timbres de bruit blanc, retour à la tonalité. Philippe Ménard s'engageait résolument dans la musique électroacoustique en direct sur scène avec son *Electro-Show*, sorte de théâtre musical un brin humoristique, un brin iconoclaste où il œuvrait seul avec des moyens quelque peu artisanaux. Il a continué dans cette voie par la suite, avec les DX7 et autres boîtes à effets, moyens certes beaucoup plus adaptés au propos. Le dernier jour de ces Journées nationales québécoises, on entendit *Sous le regard d'un soleil noir* de Francis Dhomont, qui venait d'être primé au Concours de Bourges (j'y reviendrai ultérieurement), ainsi qu'une performance de Paul Gauthier bien dans la tradition des musiques réalisées par des plasticiens: happening-provocation-art sonore brut. On peut remarquer que de ces Journées nationales québécoises, les anglophones étaient complètement absents. Bien que la coupure entre les deux communautés fût à cette époque plus radicale, cette absence tenait au fait que le GMEB avait programmé deux ans auparavant une Journée nationale canadienne consacrée seulement aux compositeurs de Toronto et de Vancouver. Au festival de 1981, Yves Daoust avait aussi créé dans le concert du GMEB *La Gamme*, réalisée dans nos studios. Après son séjour d'étude en France, il était retourné travailler à l'Office national du film, passionné par le rapport image/son, s'engageant dans la voie tracée par les grands pionniers canadiens en ce domaine que furent le cinéaste McLaren et le compositeur Maurice Blackburn. Puis, soudain, retournant à la musique pure, Yves Daoust composa *Quatuor*, avec lequel il remporta à la fois le premier Prix de musique électroacoustique analogique et le prix CIME au Concours de Bourges 1980. Quelle magnifique pièce!

forme contrastante où l'auditeur est immédiatement saisi par la tension extrême de ces sons de cordes traités et étendus par les vertus de l'électroacoustique ! J'ai souvent pensé en écoutant cette œuvre qu'il s'agissait de l'essence même du quatuor, de la résurrection des sonorités propres au quatuor à cordes, de celles qu'on aurait oubliées et qui apparaîtraient transfigurées grâce aux traitements en studio. Mais peut-être s'agit-il d'un adieu à un type de musique en voie de disparition ?

J'ai dit en commençant qu'il était un peu trop facile de séparer les deux mondes coexistant à Montréal, francophone et anglophone. Je n'ai parlé jusqu'à présent que des compositeurs francophones. Voyons un peu maintenant de l'autre côté, du côté anglophone, et cela toujours à travers les œuvres envoyées au Concours de Bourges ou jouées au Festival, souvenirs auxquels j'ajoute l'éclairage donné par une récente visite au Studio de l'université McGill. Les origines de la musique électroacoustique enseignée et réalisée à McGill semblent bien différentes, et sur le plan esthétique, et sur le plan technique. Inauguré par István Anhalt en 1965, le studio fut d'abord célèbre par la présence des instruments de Hugh Le Caine, génial inventeur et pionnier électroacousticien. L'enseignement était dispensé par Alcides Lanza et Bengt Hambraeus. Techniquement, le studio de McGill a toujours été, semble-t-il, le mieux équipé et le plus performant des studios montréalais. Le suivi des techniques nouvelles, spécialement en matière de génération électronique, a toujours été bien assuré en leur temps : synthétiseurs EMS et Moog, Synclavier et, récemment, mise en œuvre par Bruce Pennycook de programmes musicaux sur les ordinateurs Next et Macintosh, et de nouveaux instruments MIDI. Cet excellent équipement a attiré sans cesse de nombreux étudiants. Esthétiquement, les musiques sorties de McGill me semblent guidées par deux courants : pour le premier, un parfum de musique contemporaine, entendez par là qu'on reconnaît l'influence de l'écriture instrumentale appliquée au médium électronique. Du reste, la floraison de musiques mixtes appuie cette thèse. Pour le second, je relève la prédominance très anglo-saxonne de compositions construites plus directement à partir du déroulement d'un processus technique que sur les intentions musicales. Prenons par exemple une musique de la décennie 1970, *Tides* de Bengt Hambraeus (1975), au projet musical intéressant et ambitieux ; elle n'échappe malheureusement pas à cette impression. Les sons électroniques ne sont pas assez vivants, les dynamiques encore trop fixes : aussi l'impression d'océan n'est-elle pas vraiment réussie. Que de musiques réalisées à McGill reçues au Concours témoignaient d'une bonne technicité mais péchaient par l'audition trop flagrante et trop directe du processus de génération musicale, par une insuffisance de recul par rapport aux moyens techniques. Ces réserves ne

me font pas oublier que le studio McGill a toujours été très performant et que l'enseignement qui y est donné n'est pas limité à la transmission de simples connaissances techniques. Alcides Lanza, qui y enseigne toujours, dès *Ekphonesis IV* (1971) réussissait une œuvre où de belles matières électroniques de type orchestral étaient modelées par les techniques classiques des traitements du son. Avec les moyens MIDI, plus récemment, il a continué en ce sens dans ses *Arghanum*.

Pour en revenir à mon premier propos, je parlerai maintenant d'autres réalisations intéressantes faites à l'université McGill qui tendent à gommer cette idée de voies parallèles francophone et anglophone. C'est à McGill que Michel Longtin réalisa entre 1974 et 1980, avec des moyens électroniques qui aujourd'hui ont vieilli, des musiques qui frappaient beaucoup à l'époque par leur innovation. Il demeure qu'elles respirent toujours comme si elles avaient été faites avec des sons naturels et dégagent une atmosphère particulière, expressive et poétique. Un autre compositeur dont je n'ai malheureusement plus entendu parler avait attiré mon attention. *Gwendoline descendue* de Bernard Gagnon (1981) est une pièce un peu gauche par son aspect monodique, mais elle m'a toujours intéressée par sa profonde originalité, son langage animé et fantasque. Encore un exemple de savoir-faire en matière de techniques classiques de studio. Un peu plus tard, Serge Perron réussissait à McGill aussi une œuvre qui fut remarquée au Concours 1980, les belles matières concrètes de la bande dialoguant avec la partie piano donnant à ce morceau un caractère très spectaculaire. Je citerai enfin une œuvre plus récente faite à McGill, primée au Concours de Bourges en 1986, *A Kindred Spirit* de Claude Schryer pour ensemble instrumental et bande : sa structure instrumentale est assez classique, mais l'œuvre a une grande cohésion et met en évidence une belle maîtrise du métier d'électroacousticien.

La dichotomie apparente entre les deux communautés musicales du Québec tend à s'atténuer. À l'université Concordia, université anglophone, Kevin Austin a lancé il y a moins de dix ans des activités de concerts et d'archivage sans exclusive. Il a créé un important bulletin d'information électroacoustique, portant aujourd'hui le titre *Contact !*, où la parole est donnée à tous les courants esthétiques et, secondé efficacement par Jean-François Denis, il est à l'origine d'un mouvement de rapprochement qui devait aboutir à la création de la CEC (Communauté électroacoustique canadienne) dont la plupart des compositeurs du Québec, anglophones et francophones, sont membres. Le travail de Jean-François Denis, d'abord comme président de la CEC, puis comme directeur de la collection de disques compacts consacrés à la musique électroacoustique

canadienne, *empreintes DIGITALes*, où, là aussi, les deux communautés figurent, va dans le même sens.

Je crois savoir aussi qu'une certaine circulation entre les centres de formation (universités et conservatoires) existe pour les étudiants qui s'inscrivent volontiers aux cours de l'un ou de l'autre, selon leurs besoins et leurs objectifs personnels.

La musique électroacoustique québécoise me semble actuellement dans une phase très active. Elle est traversée par plusieurs courants très forts et très différents, ce qui pourrait créer des esprits de chapelle et des rivalités mais qui, dans l'ensemble, incite plutôt à une saine émulation. Le plus connu et le plus puissant de ces courants esthétiques est celui dit de « musique acousmatique », terme bizarre que j'estime pour ma part dévié improprement de son sens étymologique, de celui que lui attribuait, le premier à l'avoir employé, Pierre Schaeffer. Lui l'associait seulement à des sons dont on ne reconnaît pas la cause. Or, les musiques canadiennes emploient des sons de toutes origines et jouent souvent sur les « significations » de ces sons. À l'écoute de ce courant musical québécois, il ressort à mon sens quelques caractères dominants communs : une grande maîtrise du traitement des sons acoustiques (instrumentaux, citations de musiques classiques, événementiels, concrets) choisis pour leur richesse en timbres, leur largeur de spectres, leur dynamique vivante. Les œuvres sont structurées selon des conceptions de grande forme de type symphonique, l'enchaînement des sons est souvent fondé sur un dessin dynamique, dans le sens horizontal comme vertical. Mais surtout, une forte volonté d'expression dramatique s'en dégage, qui parfois s'enlise dans une sorte de lenteur, de pesanteur.

Je ne peux ici parler de tous les compositeurs de cette école. J'en retiendrai trois dont je connais le mieux les œuvres. Francis Dhomont a profondément influencé toute une jeune génération de compositeurs du Québec. C'est en 1981, avec *Sous le regard d'un soleil noir*, premier prix de la musique électroacoustique à programme à Bourges, une œuvre de grande ampleur dramatique, que Francis Dhomont s'imposa vraiment au niveau international. Quarante-cinq minutes de musique sur le thème sombre de la folie, un beau texte et une musique construite de façon obsessionnelle sur une seule note. Avant son arrivée au Québec, il était à l'écart des circuits officiels français. Adhérant largement aux théories de Schaeffer exprimées dans le *Traité des objets musicaux*, il avait constitué son studio personnel, et ses premières pièces (*Syntagmes*, 1975, par exemple) semblent s'inspirer des études schaeffériennes. Dhomont organisait aussi un Festival de musique contemporaine à Saint-Rémy de Provence. À

partir de 1978, il commença à partager son temps entre la France et Montréal. J'eus l'occasion de faire sa connaissance durant les Festivals de Bourges, qu'il suivait régulièrement chaque été, aimant participer aux rencontres publiques et discussions esthétiques animées qui s'y déroulaient. Le style de Dhomont durant la décade des années 1980 évolua. L'utilisation de sons électroniques et les bouffées d'air canadien ont-elles agi sur son style, comme cela me frappe dans *Laisserons-nous mourir Arianna* ? Il adopta un style musical où la plasticité sonore, le classicisme formel, un lyrisme étoffé et grave dominant ; on peut en trouver un très bel exemple dans *Chiaroscuro* (Magistère de Bourges, 1988). Robert Normandeau (plusieurs fois lauréat du Concours de Bourges) utilise une vaste palette de sonorités pour réaliser des fresques musicales très spectaculaires où la cohésion se trouve souvent fondée sur la logique du couple de la dynamique tension/détente. Christian Calon, compositeur originaire de Marseille, est parti d'une recherche de polyphonie à base de citations orchestrales (Beethoven dans *La Disparition*) ; il évolue aujourd'hui vers un style de plus en plus dramatique, appuyant la musique sur de beaux textes poétiques (*Minuit*, premier prix de la musique électroacoustique à programme, 1989).

Au fil des derniers concours, ce courant musical québécois est devenu de plus en plus facilement identifiable ; toutefois, une certaine uniformité de style commence à se faire sentir et je pense que si les compositeurs n'évoluent pas au cours des prochaines années, ils risquent d'être menacés de stagnation en raison d'une sorte de redondance, une certaine complaisance pour les « beaux sons ». Pour éviter le maniérisme, il me semble que tout dépendra de l'évolution du rapport esthétique/mise en œuvre des nouvelles techniques et d'une plus grande ouverture dans l'enseignement dispensé.

Depuis quelques années, les créations en musique mixte québécoises ne semblent pas briller par l'originalité. En revanche, un autre courant particulièrement cher aux anglophones, bien qu'ils n'en détiennent pas l'exclusivité, prend de l'importance, celui de la musique *live*. Ce type de pratique musicale a commencé très tôt à exister au Québec : c'est dans la première moitié des années 1970 que Nil Parent, compositeur de Québec, fonda son groupe d'improvisation électronique, le GIMEL ; il était parmi les premiers à utiliser pour cela les synthétiseurs électroniques peu maniables et aux résultats bien aléatoires à cette époque. Aujourd'hui, comme d'ailleurs en leur temps les productions du GIMEL, les œuvres *live* québécoises ne m'enthousiasment guère. Presque toujours, avant un vrai projet musical, on y entend la fascination et la facilité du dispositif technique.

Les résultats sonores (transformation de sons d'instruments en direct ou jeux sur synthétiseurs) peuvent parfois se justifier sur le plan expérimental mais pèchent par la pauvreté de composition. Toute une jeune génération, au Québec comme dans de nombreux pays d'Amérique et d'Europe, pratique la *live music* sans trop d'exigences musicales mais plutôt pour la jubilation due à l'improvisation ou au caractère spectaculaire de la transformation en direct des sonorités instrumentales. Ce cap passé, j'espère vivement que, comme nous en avons déjà vu quelques rares exemples, la *live music* pourra se créer un style original et de qualité. D'ici là, retomber dans le néo-tonalisme « soft » d'obédience californienne ou donner dans le rock électronique à grand renfort de machines à rythmes ou dans la musique-spectacle (la production sonore déclenchant les effets lumineux) ne me paraît pas le bon choix.

Qu'il me soit permis de terminer en disant quelques mots de deux fortes personnalités québécoises difficiles à classer. Yves Daoust, dont j'ai parlé plus haut, continue un parcours solitaire sur le thème de la « musique au quotidien ». Même lorsqu'il fait appel à des instrumentistes, ceux-ci sont toujours subtilement utilisés pour servir son projet musical où le thème de la solitude dans la société se retrouve fréquemment. Alain Thibault, lui aussi, s'est créé son propre univers. Rarement quelqu'un a-t-il su exprimer ce qu'il avait à dire avec une telle énergie, une pulsation si forcenée. Même si l'on discerne facilement des influences jazz et rock dans sa musique, ce sont plus l'insistance sur des attaques abruptes, l'abîme entre des sons aigus et graves, le caractère sombre, presque tragique de ses brusques silences qu'on relève et qui donnent un caractère obsessionnel et obsédant à sa musique ; un style très personnel et impérieux qui force l'attention et ne peut laisser personne indifférent.