

La musique dans l'espace urbain: le cas des Symphonies portuaires de Montréal

Music in Urban Space : The Case of Montreal's Port Symphonies

Éric Champagne

Volume 17, numéro 3, 2007

Musique *in situ*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017591ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/017591ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Champagne, É. (2007). La musique dans l'espace urbain: le cas des Symphonies portuaires de Montréal. *Circuit*, 17(3), 65–74. <https://doi.org/10.7202/017591ar>

Résumé de l'article

Après s'être penché sur les origines et la logistique qui sous-tend la réalisation d'une oeuvre musicale pour sirènes de navire, l'auteur explique l'évolution et le raffinement propre à l'écriture des symphonies portuaires réalisées à Montréal depuis 1995. Les particularités de l'espace utilisé (positionnement des navires dans le Vieux-Port, emplacement du public) et les variations notables des conditions d'écoute dues au climat ont façonné ces oeuvres inusitées qui se déploient dans un espace acoustique urbain très large. L'auteur explique en quoi la notion d'espace est une composante intrinsèque pour les compositeurs devant faire face à cet effectif inusité. Il relève, notamment, que les compositeurs instrumentaux appliquent leurs techniques d'écriture « traditionnelles » tandis que les compositeurs issus de la mouvance « musique actuelle » conservent une approche anecdotique du médium portuaire. L'auteur identifie chez les compositeurs d'électroacoustique une réelle réflexion sur les notions d'espace et d'acoustique dans l'élaboration de leur oeuvres, avant de conclure sur la réception de ces manifestations musicales et populaires.

La musique dans l'espace urbain: le cas des Symphonies portuaires de Montréal

Éric Champagne

À chaque hiver, depuis 1995, le Vieux-Montréal et son Vieux-Port vibrent, et l'adjectif est ici utilisé tant au sens littéraire qu'au sens strict, aux sons des symphonies portuaires. Ces œuvres pour sirènes de bateau, cornes de brume, sifflets de locomotive et clocher de la basilique Notre-Dame ont acquis un statut d'événement populaire et artistique sans précédent dans l'histoire musicale québécoise. La particularité de ces œuvres musicales – outre l'instrumentation inusitée – est de se déployer dans un large espace acoustique, celui du Vieux-Port de Montréal, et de questionner le rapport aux sons et aux lieux dans un contexte en perpétuel renouvellement. Un bref historique et une description de la logistique qui soutient la réalisation de ces musiques précéderont une réflexion sur les enjeux artistiques de ces œuvres insolites et fascinantes.

D'où vient le chant de ces *Sirènes volantes* ?

Paradoxalement, c'est à un architecte que l'on doit le concept d'une œuvre musicale utilisant les sirènes de bateau. Joe Carter, architecte œuvrant à Terre-Neuve, s'est inspiré d'une manifestation propre au port de St. John's: le 31 décembre, sur le coup de minuit, les navires ancrés au port font entendre leur sirène pour marquer le passage vers la nouvelle année. À partir de cette tradition, somme toute anecdotique, Joe Carter imagine une réalisation musicale pouvant exploiter les caractéristiques physiques du port de St. John's, ce dernier ayant la forme d'un amphithéâtre naturel. C'est en collaboration avec les compositeurs Paul Steffler et Don Wherry que prend forme la première *Harbour Symphony* en juillet 1983, dans le cadre du *Sound Symposium* de St. John's¹. En 1995, le musée Pointe-à-Callière, un musée d'archéologie

1. Les *Harbour Symphonies* sont depuis programmées en ouverture de chaque édition du *Sound Symposium* de St-John. En 1986, Carter a supervisé la réalisation d'une *Harbour Symphony* dans le cadre de l'Exposition universelle de Vancouver. De leur côté, Steffler et Wherry ont composé une autre œuvre pour sirènes de bateau qui fût jouée dans le port de San Francisco, dans le cadre du *SoundCulture* en 1996. À cette liste s'ajoutent les villes de Montréal et d'Amsterdam au nombre de celles qui font entendre des œuvres originales pour un effectif portuaire.

2. L'activité était programmée dans le cadre de l'exposition temporaire *Le Port* de Pierre Bourgault, Gilles Vigneault et Helmut Lipsky, une exposition invitant à jeter un regard nouveau sur le vieux port par le billet de manifestations artistiques diverses impliquant ces artistes québécois. Les symphonies portuaires conservent depuis un lien direct avec les activités du musée Pointe-à-Callière, producteur de l'événement.

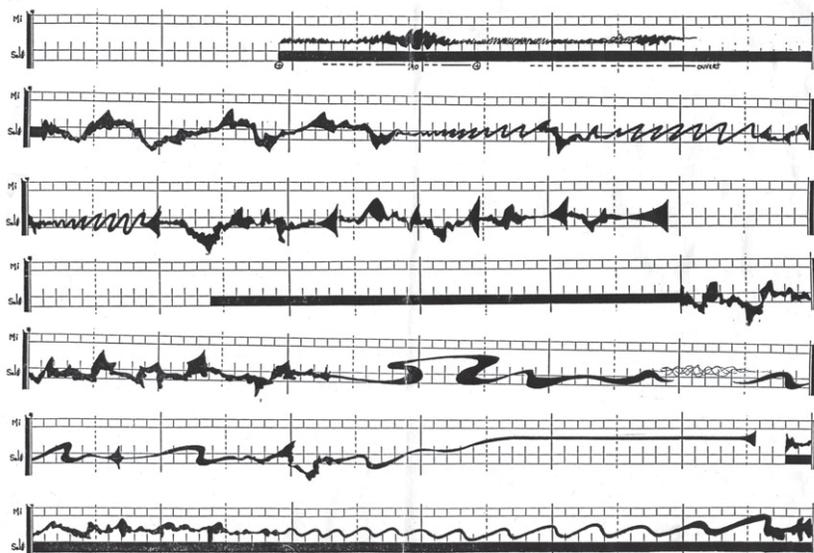
et d'histoire situé dans le Vieux-Montréal, fit appel à Don Wherry et Paul Steffler pour composer une symphonie portuaire qui fut présentée au public le 8 février². La seconde œuvre a été commandée à Helmut Lipsky. Avec sa *Valse des sirènes* (1995), Lipsky élargit l'instrumentation de base : aux sirènes des bateaux se sont ajoutés celles de deux locomotives, le clocher de la basilique Notre-Dame et le violon du compositeur. Dès lors, le musée a réitéré l'événement en invitant année après année des compositeurs issus de diverses mouvances musicales à explorer et diversifier le média et l'espace unique qu'offre ce type de manifestation musicale.

Comment faire entendre *Le chant des grandes coques* ?

On s'en doute, la symphonie portuaire n'a rien d'une symphonie classique, tant dans l'instrumentation que dans la forme ! La logistique qui sous-tend sa réalisation est à la fois phénoménale et complètement risquée, parce que soumise à des impératifs fragiles et parfois hors de contrôle. En premier lieu, l'effectif humain requis est considérable. Pour chaque instrument, il faut compter au moins deux musiciens : l'un d'eux est chargé de jouer la partition, c'est-à-dire d'actionner la sirène à l'aide d'une manivelle ou d'un bouton au moment prévu. À ses côtés se trouve un chronométrateur. Cette personne est en contact avec la régie du musée – à l'aide d'un walkie-talkie – qui lui donne le signal de départ afin d'actionner le chronomètre. Dès lors, le chronométrateur compte à haute voix toutes les secondes de l'œuvre afin que l'interprète puisse suivre sa partition dans les temps désignés. Lorsqu'il y a manipulations des sirènes, l'équipe se dédouble : il y a alors un interprète et un chronométrateur pour la manette de contrôle et un autre duo similaire à la sirène.

La mesure de temps des partitions est la seconde. Ainsi, chaque « portée » dure 1 minute et comporte les indications graphiques nécessaires à l'interprétation. Sur cette convention temporelle, les compositeurs développent leur propre alphabet graphique, bien que certains traits caractéristiques soient récurrents d'une pièce à l'autre. Sur une partition chronométrique, les indications visent avant tout à indiquer quand la sirène doit être actionnée et quand elle doit être arrêtée. Les longues durées sont généralement marquées par un large trait noir continu, tandis que les attaques courtes sont souvent désignées par un point. Lorsqu'il y a intervention sur la sirène, la notation graphique s'ajoute à la notation chronométrique afin d'indiquer dans l'espace-temps le geste désiré à reproduire. Encore une fois, ces indications graphiques varient selon l'imaginaire du compositeur qui cherche ainsi à préciser le mieux possible ses intentions aux interprètes.

FIGURE 1. Extrait de partition de Jean-François Laporte. © Jean-François Laporte



Une « salle de concert » soumise aux caprices de Dame Nature

Les symphonies portuaires sont conçues pour être entendues à partir de la place Royale, place publique et historique attenante au musée Pointe-à-Callière. De ce point précis, la configuration physique du port de Montréal prend des allures de salle « à l'italienne » : le public installé à la place Royale fait face aux navires comme s'il faisait face à une scène de spectacle. Cette « scène » est cependant divisée en plusieurs segments : les locomotives qui sont aux extrémités droite et gauche (côté cours et côté jardin), les navires qui sont amarrés au premier plan, face au musée et à la place Royale, ainsi que les navires lointains, situés à la hauteur d'Habitat 67, dans le sud-ouest du Vieux-Port. Quant au remorqueur, il est possible de le positionner à des endroits spécifiques dans les divers bassins ou encore de le déplacer durant l'œuvre. La seule source sonore externe à cette scène est le clocher de la basilique Notre-Dame, situé au nord de la place Royale, donc dos aux auditeurs.

Bien que la majorité des sources sonores soient fixes, leurs projections et leurs perceptions peuvent différer selon les conditions climatiques en cours. Il s'agit ici de l'aspect le moins prévisible et pourtant le plus déterminant dans la réalisation de ces œuvres, programmées en hiver (généralement à la fin de février ou au début de mars³). Neige, pluie et grésil peuvent être au rendez-vous, et le mercure peut varier considérablement. « Les conditions idéales

3. Ce choix de date a ses avantages : les bateaux qui sont prisonniers des glaces sont généralement ceux qui seront utilisés pour l'occasion, et puisqu'ils sont sur place pendant quelques mois, les compositeurs ont la chance d'expérimenter les sirènes en personne. Il est cependant possible que des changements surviennent à la dernière minute, les compagnies maritimes peuvent en tout temps retirer leurs navires du port.

FIGURE 2. Extrait d'une partition de Michel Frigon. © Michel Frigon

The image displays a musical score for a large ensemble of sirens. The score is organized into 14 systems, each representing a different vessel. The vessels listed are: Venture (lab mi), Algo (lab mi), Ferbec, Voyager (lab do), Lucien (si), Venture (lab mi), Algo (lab mi), Ferbec, Voyager (lab do), Lucien (si), Miner (sib), Cartier (lab mi), Train, and Clocher. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, reflecting the unique capabilities of the sirens. The score is written in a style that emphasizes the melodic and harmonic possibilities of the ensemble.

J'ai moi-même écrit un passage mélodique entre les bateaux lointains et ceux qui étaient à mi-chemin. D'autres ont écrit avec une base harmonique et d'autres ont plutôt opté pour les effets de masse se déployant lentement. Ça dépend de la sensibilité de chacun et des différentes possibilités qu'offrent les bateaux présents dans le port.

Globalement, on comprendra que la sensibilité du compositeur doit s'adapter aux effectifs qui sont à sa disposition. S'il est effectivement possible d'avoir plusieurs sons de différentes hauteurs, donc la possibilité d'exploiter une certaine harmonie, elle demeure limitée et variable d'une œuvre à l'autre⁴.

4. À ce sujet, voici une anecdote qui démontre à quel point le hasard peut produire des situations contraignantes : lors de l'édition de 1996, les deux compositeurs (Claude Schryer et Walter Boudreau) avaient à leur disposition un effectif réduit de 6 sirènes dont 4 jouaient la note *fa*!

Michel Frigon explique que dans le type d'écriture approprié à une symphonie portuaire, il faut à la base « éviter d'écrire trop serré, de subdiviser la seconde au-delà du triolet (exceptionnellement la double croche pour certains bateaux) et d'entretenir une tenue trop longtemps (pour ne pas manquer d'air). Il faut miser sur des échanges simples entre les bateaux et ne pas espérer de synchronisme parfait. » Il n'est pas exagéré d'affirmer que les symphonies portuaires de Montréal ont développé au fil du temps une expertise et un raffinement d'écriture afin d'élargir l'exploitation de ce média. Déjà, dès l'édition de 1998 (œuvres de Michel Frigon et Monique Jean), des techniques particulières propres au maniement des manettes ont permis d'obtenir des sonorités nouvelles (attaques en crescendo, plus grande flexibilité rythmique...) qui seront reprises par plusieurs des compositeurs subséquents. Cependant, les compositions exploitant cette instrumentation limitée épuisent rapidement le propos. Comme le souligne André Greusard : « Les symphonies se distinguent les unes des autres, mais il faut bien l'admettre, l'effet de surprise et de nouveauté s'estompe. La facture sonore demeure toujours limitée par les notes des sirènes disponibles. Seuls les rythmes peuvent varier véritablement tout comme les juxtapositions et les permutations des voix. » Même son de cloche du côté des critiques musicaux. François Tousignant soulignait qu'« une fois l'expérience initiale passée, il ne reste généralement qu'un sympathique souvenir ». Le tout va radicalement changer le 28 février 1999, lors de la création des *Sirènes volantes* de Jean-François Laporte, œuvre-choc qui transformera l'écriture de manière significative en explorant des sonorités jusqu'alors insoupçonnées. Pourtant, l'idée de Laporte est très simple : modifier la nature du son émis un peu comme un corniste qui, en plaçant dans le pavillon de son instrument son poing ou une sourdine, en modifie le son. Ainsi, Laporte conçoit des sourdines et divers autres objets qui, une fois insérés dans la sirène et manipulés de diverses manières, modifient la nature même du son. L'effet en est saisissant : des sifflements stridents aux harmoniques résultantes, la palette sonore s'élargit et s'enrichit de façon notable. Cette innovation majeure a donné un second souffle à la manifestation et permis aux compositeurs subséquents d'avoir accès à un large registre sonore.

L'espace comme paramètre créatif

Dans quelle mesure la disposition des navires influence la conception de l'œuvre ?

La pièce musicale est composée en fonction des distances entre les instruments, des effets d'éloignement et d'écho, et des lieux de diffusion et d'écoute. L'espace acoustique doit être considéré comme un élément central puisque le lieu d'ancrage de

chaque bateau influe sur la puissance de sa sirène. La distance utilisée dans le port de Montréal est d'environ un kilomètre d'est en ouest. Ainsi, le chant d'une sirène peut être repris en force par des bateaux plus éloignés pour créer un équilibre entre le chœur et l'instrument seul. En fait, c'est le principe d'organisation d'un orchestre mais avec des instruments non conventionnels. (document fourni par Francine Labrosse, chargée de projet et coordonnatrice des Symphonies portuaires au musée Pointe-à-Callière)

Les compositeurs de musique instrumentale ont généralement abordé la conception de leurs œuvres portuaires dans cette optique, en y appliquant d'une certaine façon des techniques traditionnelles d'orchestration. « La position des bateaux fut déterminante, de l'aveu de Michel Frigon. La présence de trois plans distincts dans l'espace m'a permis d'inclure cette notion dans la composition avec un impact significatif sur la forme. » Effectivement, dans *l'Ode à Poséidon*, la notion d'espace a permis de créer une « mélodie de timbre » entre les bateaux lointains et ceux à mi-chemin de la place Royale, tout en exploitant des interventions ponctuelles avec les bateaux rapprochés. Même constat pour l'œuvre de Silvio Palmieri, *Enfant-Phare* (1999), qui se voulait une sorte de fanfare tonitruante exploitant diverses articulations rythmiques et dynamiques inspirées du code morse. Les plans éloignés étaient traités en échos, voire en contrepoint, par rapport aux plans rapprochés.

La notion de spatialisation a pris un nouveau sens avec les « symphonies mixtes », ces œuvres alliant des instruments traditionnels aux effectifs portuaires. Il s'est développé une dichotomie intéressante : l'ensemble des instruments ajoutés se trouvait sur la place Royale et semblait « répondre » aux gémissements des sirènes. Cette dualité engendre une perception particulière pour l'auditeur : les instruments traditionnels, qui sont familiers au public, font partie intégrante de l'univers physique des spectateurs et ils répliquent aux sonorités « hors normes » et « non traditionnelles » des navires. Cette coexistence a souvent créé des moments musicaux d'une grande puissance évocatrice, car la disposition spatiale produit littéralement deux niveaux sonores : la musique du public, présente dans la « salle », et la musique portuaire, émanant de la « scène ». L'espace est ici exploité pour ses possibilités d'échange entre l'ici et l'ailleurs, le tout régis par la logique du dialogue. Souvent, le choix des instruments ajoutés était déterminé par le sujet imposé ou plus globalement par le pouvoir évocateur de ces instruments⁵. Ces symphonies mixtes ont aussi apporté une dose de ludisme à cette manifestation musicale. Diane Labrosse, dans son œuvre intitulée *20 000 sons sous les mers* (2006), s'inspirait de l'imaginaire de Jules Verne pour élaborer une œuvre musicale narrative et imagée. Afin d'évoquer le bruit des vagues, Labrosse a

5. Par exemple, Danielle Palardy Roger fit appel, dans son œuvre *La Grande Entente ou Entendre comme dans s'entendre* (2001), à des percussionnistes afin d'évoquer les rituels amérindiens, recréant une imagerie sonore en relation avec le thème imposé par le musée : les célébrations du tricentenaire de la Grande Paix de Montréal.

6. Instruments inventés par le compositeur Jean-François Laporte et qui avaient été entendus en 1999 lors d'une prestation précédant la création des *Sirènes volantes*.

7. Le compositeur décrit son projet artistique de la sorte : « À la vue des sirènes de ces merveilleux vaisseaux, j'ai immédiatement fait une relation avec les instruments inventés par Luigi Russolo, issu du mouvement futuriste italien. Le manifeste de Russolo intitulé *L'Art des bruits* propose que le bruit des voitures, des tramways, bateaux, machines industrielles, etc., devienne en soi un nouvel instrument de musique. Il créa alors son premier orchestre de bruit (machine à bruit) qu'il nomma *Intonarumori*. Le port étant un lieu vivement industriel, il m'apparaît naturel, avec cette symphonie, de rendre hommage à cet homme visionnaire qui marqua nombre de compositeurs, dont Cage, Varèse, Henry et plusieurs autres ainsi que la musique industrielle allemande des années 80. »

utilisé des bonbonnes d'air comprimé qui étaient manœuvrées directement sur la place Royale, créant ainsi de réelles vagues d'air en mouvement dans l'espace (sur indications, les musiciens ouvraient et fermaient les bonbonnes de gauche à droite, puis de droite à gauche). Il est à noter que ce sont surtout les compositeurs issus du monde du jazz et de la musique « actuelle » qui ont particulièrement œuvré dans cette voie.

C'est finalement avec les compositeurs d'électroacoustique que la notion de spatialisation du son a pris un sens profondément original. À ce chapitre, ... *en paix sous l'Arbre de paix* (2001) de Michel Tétéreault et *Intonarumori* (2002) de Louis Dufort sont assurément les plus brillantes réalisations entendues à Montréal. L'une des particularités de la partition de Tétéreault était la présence du son dans la foule.

J'ai eu l'idée de faire entendre çà et là des sons de sirène préenregistrés mais n'ayant subi aucun traitement électroacoustique, et d'en orchestrer la diffusion par de petites radios portables données à ce que j'ai appelé des musiciens-sonores. Le rôle de ces derniers était de se promener dans la foule pour faire entendre une bande diffusant des sons de bateaux/trains/cloches (surtout les sons Laporte), matériaux sonores qui se trouvaient ainsi redistribués dans la foule en un contrepoint avec tous les autres sons.

Ces musiciens-sonores, divisés en deux groupes distincts, étaient bien plus qu'une réplique aux sirènes : ils étaient des voix traitées en contrepoint. « L'espace acoustique de la symphonie a été un lieu formidable pour incarner la notion de proche/loin (...) », explique Michel Tétéreault. En effet, l'éclatement spatial d'une écriture somme toute traditionnelle (« un contrepoint à six voix », dit le compositeur) transforma considérablement la perception des auditeurs. « J'ai aussi fait « sonner » l'espace en jouant de la différence entre éléments statiques (bateaux, cloches) et mobiles (remorqueur, train, musiciens-sonores...). L'espace est donc la principale dynamique de l'œuvre, un élément structurant significatif. » D'autant plus que cet espace correspond directement aux intentions artistiques de l'œuvre qui se veut « un dialogue avec l'auditeur, l'espace et le temps acoustiques : la terre et la mer, c'est-à-dire le proche et le lointain, le tangible et l'inaccessible, le concret et le poétique. Une sorte d'écho. »

En ce qui concerne *Intonarumori* de Dufort, l'effectif portuaire a été coupé à la voix de la soprano Émilie Laforest ainsi qu'aux « orgues de sirènes⁶ ». Le tout était capté et traité en direct par l'habile électroacousticien. Unique par son ambition artistique⁷, cette œuvre l'était aussi par son résultat sonore et sa diffusion : le son des sirènes provenait de la « scène », tandis que les amplifications et traitements en direct émanaient de la « salle », donc du public. Ici, la source du son, sa position dans l'espace et le choc de sa transformation

redéfinissaient complètement les conceptions à l'origine des symphonies portuaires, tout en conservant un pouvoir d'évocation qui a nettement marqué le public. L'apport des électroacousticiens aux symphonies portuaires aura bel et bien été significatif car, au-delà des aspects purement formels, leur questionnement sur l'espace, sur la musique en milieu urbain et sur la diffusion du son aura mené à une perspective nouvelle et unique du média portuaire.

En résumé, l'espace est géré avec des gestes orchestraux « classiques » chez les compositeurs de musique instrumentale, tandis qu'il est exploité de façon anecdotique chez ceux de la mouvance « actuelle ». Seuls les compositeurs de musique électroacoustiques ont exploré plus à fond la spatialisation au point d'en développer un langage, une structure et une logique propres.

Comment résister à *L'Appel des machines soufflantes* ?

Il est incontestable que les Symphonies portuaires de Montréal sont une manifestation musicale unique et fascinante qui, en plus de susciter la curiosité du grand public, a su développer un véritable intérêt artistique. « La symphonie portuaire incite les passants à s'arrêter quelques minutes pour se mettre en état de contemplation. Elle ouvre une brèche dans l'esprit qui leur permettra d'accepter plus facilement d'autres formes d'expression artistique », affirme Michel Frigon. « Malgré le nombre élevé d'auditeurs, il serait présomptueux de croire que la majorité des gens qui assistent à ces événements sont des inconditionnels de la musique contemporaine. On se retrouve dans une situation similaire au Festival de jazz où la majorité des festivaliers s'intéresse à cette musique de façon ponctuelle, pour le plaisir de se retrouver ensemble », explique de son côté André Greusard. Ces deux réflexions définissent bien la position des symphonies portuaires dans le paysage musical montréalais. Je peux même affirmer, selon mon expérience personnelle⁸, que de nombreux auditeurs de ces œuvres ont une perception étonnamment très sensible de ces musiques : le son des sirènes a pour eux une valeur d'évocation particulièrement personnelle où le souvenir, la mémoire sonore, y joue pour beaucoup. Les Symphonies portuaires – qui occupent un espace urbain considérable, un milieu de vie, de travail et de loisir – participent d'une manière profondément originale à la présence de la musique et de l'art dans la vie du citoyen.

8. Depuis 1998, je fais partie de l'équipe des musiciens bénévoles et j'ai eu la chance d'interpréter les partitions associées au clocher de la basilique Notre-Dame, au remorqueur, aux locomotives et aux grands navires.

Liste des œuvres

Date	Œuvre	Compositeur
8 février 1995	<i>Ballycatters and Growlers</i>	Don Wherry, Paul Steffler
11 mars 1995	<i>La Valse des sirènes</i>	Helmut Lipsky
3 mars 1996	<i>Musique portuaire pour sirènes et cloche</i>	Claude Schryer
10 mars 1996	<i>Appel du grand large</i>	Walter Boudreau
2 mars 1997	<i>Le chant des grandes coques</i>	André Hamel
9 mars 1997	<i>Macaques</i>	Michel Smith
1 ^{er} mars 1998	<i>Ode à Poséidon</i>	Michel Frigon
8 mars 1998	<i>L'Appel des machines soufflantes</i>	Monique Jean
28 février 1999	<i>Les Sirènes volantes</i>	Jean-François Laporte
7 mars 1999	<i>Enfant-Phare</i>	Silvio Palmieri
27 février 2000	<i>L'Appel de Kondiaronk</i>	Gilles Tremblay
2 mars 2000	<i>Phonographe</i>	Luc Marcel
25 février 2001	<i>... en paix sous l'Arbre de paix</i>	Michel Tétreault
4 mars 2001	<i>La Grande Entente ou Entendre comme dans s'entendre</i>	Danielle Palardy Roger
2 mars 2002	<i>Intonarumori</i>	Louis Dufort
22 et 23 février 2003	<i>Quinze minutes sur le pont</i>	Sandro Forte
22 et 29 février 2004	<i>Citoyens de l'Atlantique</i>	Marc Beaulieu
20 et 27 février 2005	<i>Ici nous arrivâmes</i>	Jean Derome
26 février, 5 mars 2006	<i>20 000 sons sous les mers</i>	Diane Labrosse
4 et 11 mars 2007	<i>Allô New York, ici Montréal. Répondez!</i>	André Duchesne

BIBLIOGRAPHIE

GREUSARD, André (2000), « Les Symphonies portuaires, des musiques à l'abordage », *Esse*, n° 40, p. 72-77, Montréal, été 2000.

GREUSARD, André (2003), « Les Symphonies portuaires, des musiques en mutation », *Esse*, n° 49, p. 48-51, Montréal, automne 2003.

TOUSIGNANT, François (1999), « Éloge de la symphonie portuaire », *Le Devoir*, Montréal, 1^{er} mars 1999, p. B8.

SITES INTERNET

Harbour Symphony au Sound Symposium de St. John's: <<http://www.soundsymposium.com/about/harbour.html>>

Bande à part – Dossier sur les symphonies portuaires: <<http://www.bandeapart.fm/poursymph/>>

Entrevues réalisées avec les compositeurs Michel Frigon et Michel Tétreault en mars et avril 2007.

L'auteur souhaite remercier Francine Labrosse, chargée de projet et coordonnatrice des Symphonies portuaires au musée Pointe-à-Callière, pour les informations complémentaires qu'elle a fournies.