« La dramaturgie invisible : le parcours sonore ». Entretien avec Martin Pinsonnault

Baptiste Creps
Université de Montréal

Concepteur sonore et superviseur du montage sonore, Martin Pinsonnault s'est imposé depuis plus de 35 ans comme l'une des figures majeures du travail du son au Québec. Collaborateur régulier de Jean-Marc Vallée, il a signé la conception sonore de films tels que *C.R.A.Z.Y.* (2005, *Café de Flore* (2011) ou *Dallas Buyers Club* (2013), tout en travaillant également sur des productions internationales et hollywoodiennes, dont *CODA* (Sian Heder, 2021), lauréat de l'Oscar du meilleur film en 2022. Son parcours, nourri par une réflexion constante sur la dramaturgie du son et par l'influence de Walter Murch, l'a conduit à développer une approche exigeante et profondément artisanale du travail sonore, à la croisée de la technique et de la pensée du cinéma. L'entretien qui suit propose d'examiner le caractère sinueux de cette trajectoire, tiraillée entre projets québécois, hollywoodiens et internationaux, et marquée par des allers-retours constants entre ces différents espaces de production.

Baptiste Creps : Qu'est-ce qui vous a amené à devenir concepteur sonore, d'où vient cette envie d'exercer ce métier ?
Martin Pinsonnault : Je dirais que j'ai eu la piqûre du cinéma par un des pionniers du cinéma québécois, Pierre Perrault. Mon père avait été invité en 1984, alors que j'avais quinze ans, à participer à son film *La grande allure*. Il n'acceptait d'y aller qu'à la condition que je fasse moi aussi partie de l'aventure. J'ai donc traversé l'Atlantique en voilier avec lui pour travailler sur deux films. J'y ai rencontré Perrault, bien sûr, mais aussi Michel Garneau. Quand je suis arrivé à la fin du cégep, je connaissais très peu le cinéma, et très peu de films en général. Perrault restait pour moi une figure un peu énigmatique. Pourtant, il m'avait charmé. C'est ce qui m'a conduit à entreprendre des études cinématographiques.
BC : Vous avez déjà évoqué dans le passé l'Université de Montréal et, plus largement, l'importance des études cinématographiques dans votre parcours.

Nouvelles Vues, numéro 26, printemps 2026.

MP : J'ai d'abord suivi un programme mineur d'un an à l'Université Laval à Québec. À l'époque, André Gaudreault et Paul Warren y enseignaient, et je les ai eus là-bas pendant un certain temps. Revenu à Montréal, j'ai complété une majeure en études cinématographiques à l'Université de Montréal en créditant mes cours suivis à Québec, puis j'ai terminé par une mineure en arts et sciences, en sociologie et en anthropologie. C'est dans ce contexte que j'ai coréalisé deux films étudiants.
BC : Qu'est-ce qui vous a détourné de la réalisation pour vous tourner vers le son ?
MP : Très rapidement, je me suis rendu compte que je ne voulais pas être réalisateur. J'aimais davantage aider les autres à faire leurs films que réaliser les miens. Puis j'ai rencontré Patrick Demers, un bon jeune réalisateur qui avait déjà deux ou trois courts métrages à son actif au Québec. Lui m'a véritablement ouvert les yeux. Il savait ce qu'était le cinéma. Nous avons monté nos films ici, et c'est à ce moment-là que j'ai pris la mesure de ce que pouvait représenter le montage sonore.
BC : Toujours pendant les études universitaires ?
MP : Oui. En parallèle, l'étude du cinéma américain avec Paul Warren, celle des premiers Fellini, puis des premiers temps du cinéma, notamment Méliès, avec André Gaudreault, ont élargi mon horizon. Plus tard, j'ai découvert que Jean-Marc Vallée était passé par l'Université de Montréal, un peu avant moi. Un certain nombre de réalisateurs québécois importants sont passés par les études cinématographiques à l'université : Daniel Roby, par exemple, à Concordia, et Denis Villeneuve à l'UQAM.
BC : Dans votre construction cinéphilique de l'époque, une figure tutélaire s'est alors imposée : Walter Murch, concepteur sonore américain extrêmement influent et monteur, notamment, auprès de Francis Ford Coppola à la fin des années 1970.
MP : Walter Murch s'est d'abord retrouvé avec Coppola sur *The Conversation*. Il appartenait à cette génération qui comprenait aussi Steven Spielberg et George Lucas. Ils étaient étudiants en cinéma ensemble, à l'université, et voulaient faire des films. C'était très inspirant de voir cela, d'autant plus qu'ils conjuguaient cette envie avec une véritable amitié professionnelle.
BC : Ses deux ouvrages, *In the Blink of an Eye*, très technique sur le montage, ainsi que *The Conversations* (1974, réalisé avec Michael Ondaatje, dans lequel est mise en valeur sa conscience de l'histoire du cinéma en train de se faire, en témoignent.

MP : Assurément. Murch est un intellectuel qui réfléchit énormément au cinéma, qui connaît tous les dispositifs techniques et expérimentait beaucoup. Il a proposé à Coppola de prendre ses films sous son aile pour en faire une interprétation sonore. Il a travaillé ainsi pendant plusieurs années, jusqu'en 1979 environ, en incluant *Apocalypse Now* (1979). Ce film représentait en quelque sorte le résultat de ses dix années de recherche précédentes, notamment avec la mise en place du dispositif 5.1. À la fin d'*Apocalypse Now*, on lui a reconnu l'ouverture d'un chapitre entier de l'histoire du son au cinéma pour les 25 années suivantes. Quand j'ai lu et vu ce que Walter Murch apportait à un film en tant que concepteur sonore, c'est ça que j'ai voulu faire.
BC : Dans les années 1990, vous avez travaillé rapidement avec des cinéastes québécois qui ont par la suite rencontré un grand succès. Dès *Liste noire* (1995, vous travaillez avec Jean-Marc Vallée mais, à peu près à la même période, vous travaillez également avec Denis Villeneuve en 1998 sur *Un 32 août sur terre*. À cette période, un film constitue une étape importante pour votre carrière : *Eye of the Beholder* (1999) de Stephan Elliott. Qu'y avez-vous fait exactement et que vous a apporté ce film ?
MP : Cela se passait en 1999, bien avant *C.R.A.Z.Y.* (2005) Stephan Elliott avait déjà réalisé *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. *Eye of the Beholder* (1994) était une production d'une certaine envergure. Il réunissait Ashley Judd et Ewan McGregor pour un film d'espionnage qui se déroulait dans différents pays, avec un budget de 25 à 30 millions de dollars. Je n'avais jamais travaillé sur un projet de cette ampleur. Je disposais de dix-huit semaines de montage sonore.
BC : C'était à Montréal ?
MP : Oui, c'était une coproduction entre le Canada, le Royaume-Uni et l'Australie. Lorsqu'on travaille à Montréal, il arrive qu'un projet d'envergure internationale arrive sans que l'on sache exactement d'où il provient. D'ordinaire, au Québec, quatre semaines représentent déjà un certain confort. Là, j'ai pu consacrer 25 jours uniquement au montage des ambiances, puis 25 jours au design sonore, à raison de quatre jours par bobine. J'ai pu me permettre une forme de perfectionnisme que je n'avais jamais connue auparavant. C'était un luxe rare. Ce film a constitué un véritable ascenseur pour moi, car on m'a donné du temps et des moyens. J'ai pu explorer différents types de textures sonores, expérimenter davantage, brasser une grande variété de matières. Cela m'a préparé pour le travail avec Denis Villeneuve puis plus tard, pour *C.R.A.Z.Y.* et tous les films qui ont suivi.

BC : Peu après ces trois films, vous fondez votre société Sonomar en 2001. Cela vous a-t-il permis de vous affirmer comme concepteur sonore et superviseur du montage sonore ? Cette structure vous a-t-elle offert davantage de liberté ?

MP : Lorsque j'étais chez Modulation, une compagnie de postproduction sonore qui organisait l'ensemble du travail, réaliser le son d'un film comme *Les mots magiques* (Jean-Marc Vallée, 1998) ne posait pas de problème particulier, car le budget global était limité et il y avait peu d'éléments à gérer. Mais entre ce moment et *C.R.A.Z.Y.*, cinq ou six ans se sont écoulés. Dans l'intervalle, voyant le potentiel du travail avec Jean-Marc Vallée, j'ai enclenché ce que j'appelle ma « phase 1 » : prendre en charge l'intégralité du processus sonore d'un film par l'intermédiaire de ma propre structure. Avec *C.R.A.Z.Y.*, pour la première fois, j'avais la responsabilité de l'ensemble du paramètre sonore, même si le budget restait serré. Cela représentait environ 120 000 à 140 000 dollars pour tout le travail sonore. C'était le plus important mandat que je prenais alors dans ma compagnie. Cette expérience m'a un peu heurté de plein fouet, car je me considère avant tout comme un artiste plutôt que comme un homme d'affaires.

BC : *C.R.A.Z.Y.* a été une expérience libératrice pour vous comme pour Jean-Marc Vallée.

MP : Jean-Marc était un peu pareil. J'ai beaucoup appris de lui, parce que j'avais vraiment le cœur d'y aller, et parce que j'analysais attentivement ce qu'il faisait, pour comprendre comment il parvenait à s'en sortir, à mener tout cela de front et à faire aboutir ses projets. Cette autonomie sur *C.R.A.Z.Y.* m'a donné des ailes. Jean-Marc, comme Pierre Even, me faisaient confiance. Cela m'a permis de déléguer à mon tour, d'organiser le travail, de fixer un cadre, des horaires, une méthode.

BC : Vous avez connu, sur les tournages de Jean-Marc Vallée, une exigence et un perfectionnisme très affirmés, mais aussi une dimension presque familiale. À l'inverse, vous avez également été confronté, dans les années 2010, à un climat plus anxiogène sur une production hollywoodienne, *Piranha 3D* (2010), réalisée par le Français Alexandre Aja et produite par les frères Bob et Harvey Weinstein…

MP : Hollywood est composé de cultures professionnelles différentes, implantées depuis des décennies. Certaines pratiques, comme l'illustre l'ascension d'Harvey Weinstein, étaient profondément contestables. On peut admirer

le cinéma de Tarantino, par exemple, mais cela n'efface pas le contexte dans lequel ces films ont été produits (ndlr : Miramax et les frères Weinstein produisaient les films de Quentin Tarantino). Le respect envers les personnes, hommes ou femmes, n'était pas toujours présent, c'est le moins que l'on puisse dire.

BC : On sait qu'au-delà des affaires révélées, Harvey Weinstein était réputé pour créer un environnement de travail particulièrement destructeur.

MP : Harvey Weinstein affichait très peu de respect pour les gens qui participent sur les films, particulièrement les femmes, vis-à-vis desquelles il se comportait de manière absolument terrible… mais cela n'était pas beaucoup mieux avec les hommes.

BC : Vous avez subi ce climat anxiogène ?

MP : Le milieu est très hiérarchisé, dominé par des producteurs puissants, et il faut apprendre à naviguer dans ce système. Je n'ai pas eu de contact direct avec les frères Weinstein, mais l'atmosphère se ressentait et pesait sur le réalisateur et sur l'équipe. Ce n'est pas la même chose qu'un tournage exigeant.

BC : Qu'est-ce qui distingue, selon vous, une expérience de ce type d'un tournage exigeant ?

MP : Avec Jean-Marc Vallée, par exemple, l'exigence relevait de la vision artistique. Il savait où se situer, comment maintenir ses distances. Il savait qu'il ne voulait pas travailler avec certaines personnes. Après *The Young Victoria* (2009), il choisissait ses producteurs avec beaucoup d'attention, s'assurant qu'ils partageaient sa vision. L'exigence peut être stimulante et créative ; un climat de peur, en revanche, ne l'est jamais.

BC : Que pouvez-vous dire des différences entre les métiers liés au travail du son ? Vous êtes concepteur sonore, mais aussi superviseur du montage sonore. Que recouvrent concrètement ces fonctions ?

MP : Il existe plusieurs dénominations : supervision, conception, montage sonore. Selon l'ampleur du film et la taille de l'équipe, la répartition varie. La supervision implique l'organisation et la coordination de l'équipe, le suivi du calendrier et du budget. La conception sonore concerne davantage l'orientation artistique. Elle suppose une réflexion sur la place du son dans le film, sur sa dramaturgie, sur sa texture. Historiquement, cette figure s'est affirmée notamment avec des concepteurs américains comme Walter Murch, Randy Thom, Gary Rydstrom ou Ben Burtt. L'ampleur formelle des œuvres de ces cinéastes a permis d'offrir au son une place plus centrale, ainsi que

des moyens conséquents, tant pour un mixage élaboré que pour un travail approfondi de recherche et de création sonore.
BC : Chose assez rare ?
MP : Franchement, oui. D'ailleurs, il est rare que l'on confie un pouvoir total à un seul concepteur sonore, car cela représente une influence considérable sur le film. Les postes sont donc différenciés afin de répartir la responsabilité et d'éviter qu'une seule personne ne concentre toute l'autorité sonore. Walter Murch, d'ailleurs, n'a plus exercé comme concepteur sonore à proprement dit après *Apocalypse Now*. Peut-être parce que cela représentait une charge trop lourde, peut-être parce que cette position était trop prégnante et que ça n'a pas plu à Coppola. Un réalisateur comme Jean-Marc Vallée, par exemple, n'acceptait pas forcément que quelqu'un devienne « plus gros que le club », pour reprendre une image sportive. Il ne s'agissait pas de rivaliser avec la vision du réalisateur, mais de la servir.
BC : Vous sortez d'une collaboration avec Robert Morin sur *Festin boréal* (2024) en 2023 pour lequel vous avez assuré la conception sonore. En quoi le cadre du film, très épuré et immersif, a-t-il conditionné votre approche sonore ? Comment avez-vous travaillé cette articulation entre puissance symbolique et une exigence résolument documentaire ?
MP : Parler d'exigence résolument documentaire est juste. Le traitement sonore est en vérité profondément réaliste. Tous les sons d'animaux ont été entièrement recréés et restitués. En termes de travail sonore, c'est quasiment l'un des films les plus exigeants que j'ai fait. L'intégralité de la bande sonore a été conçue chez moi et a été finalisée au mixage au studio de Christian Rivest. Pendant que Robert tournait seul ses images, souvent dans des conditions extrêmes, en *skidoo* dans la forêt boréale, moi j'étais dans mon studio, bien au chaud, à reconstruire l'univers sonore en me servant d'enregistrements que j'avais collectés depuis 30 ans de mon côté.
BC : Y a-t-il eu quelques prises sonores sur le vif ?
MP : Au départ, il n'y avait presque rien. Quelques prises captées avec un micro modeste fixé à la caméra. Comme souvent, le réalisateur se concentre d'abord sur l'image, et le son, on se dit qu'on verra plus tard, que l'on aura le temps en postproduction. En réalité, ce matériel initial représentait peut-être un pour cent de ce que l'on entend au final. Tout le reste a été créé, sculpté, ajusté. Lorsque nous avons finalisé le film, Robert m'a dit simplement : « Martin, je pense que c'est ça. Tu m'as fait un cadeau. Tu m'as vraiment fait

un cadeau. » Et, d'une certaine manière, il a raison : le cadeau, c'est d'avoir rempli ces images sans que personne ne s'en aperçoive. Au générique, il est simplement écrit « Son ». Mais ce mot ne dit rien de la quantité de travail, ni du niveau d'invention et de reconstruction que cela représente.

BC : Auparavant, vous aviez travaillé sur *CODA*, remake hollywoodien de *La famille Bélier* (Éric Lartigau, 2014), qui a remporté l'Oscar du meilleur film en 2022. Comment êtes-vous arrivé sur ce projet et qu'a représenté pour vous cette expérience ?

MP : Il s'agissait d'une coproduction franco-canadienne tournée aux États-Unis, dont une part importante de la postproduction sonore s'est faite au Canada, à Montréal. Les producteurs de *La famille Bélier* ont trouvé un partenaire canadien, notamment pour la postproduction, ce qui permettait de compléter le financement du film. Cette participation canadienne impliquait que le son soit produit au Canada. C'est ainsi que je me suis retrouvé sur le projet, grâce aux crédits d'impôt favorables ! La réalisatrice a rencontré plusieurs concepteurs sonores à Montréal, puis elle m'a choisi. C'était une grosse production. Pour moi, le sujet était fascinant : des protagonistes sourds et muets, c'est presque un terrain idéal quand on travaille le son ! Cela ouvre des possibilités immenses.

BC : De quoi prolonger une forme de recherche sonore à la Murch ?

MP : En termes de potentiel, oui. Mais la réalisatrice américaine, Sian Heder, avait une autre idée en tête. Elle voulait une approche minimaliste : « Non, je ne veux rien. Le personnage n'entend pas. » Je comprenais l'intention, bien sûr, mais je me disais justement que l'on pouvait travailler à partir de cela, que cette absence ouvrait un champ d'exploration. En m'intéressant à cet univers, j'avais appris que lorsqu'on frappe un objet en contact direct ou proche du corps, une personne sourde peut en percevoir la vibration dans ses os. Le son, en quelque sorte, est ramené à sa dimension la plus élémentaire, physique. Il y avait là une matière extraordinaire à exploiter. Le film, dans son sujet comme dans sa mise en scène, était très ancré dans le réel.

BC : Vous avez trouvé une forme de compromis ?

MP : J'ai tenté certaines propositions, exploré des pistes. Et même si je n'ai pas pu aller aussi loin que je l'aurais souhaité sur ce film-là, je pensais que ces idées trouveraient un autre terrain d'application, notamment dans le travail avec Jean-Marc, où ce type d'approche pouvait pleinement s'épanouir. La postproduction de *CODA* s'est déroulée pendant la période du COVID.

La réalisatrice ne pouvait pas se déplacer au Québec pour finaliser le film. Nous avons donc réalisé le pré-mix à Montréal, puis la finalisation s'est faite à Los Angeles, sans ma présence. Malgré cela, l'essentiel du travail sonore avait été accompli à Montréal.

BC : À travers vos différents projets, on perçoit une réflexion continue sur la dramaturgie du son. Cette exigence vous a-t-elle mené à réaliser un film consacré au son lui-même ?

MP : Je n'avais jamais réalisé de films dans ma vie, à part durant mes années universitaires. Ça n'a jamais vraiment été au centre de mon parcours, et je ne pense pas que je vais nécessairement en faire d'autres, mais ce projet est né pendant le premier confinement. Au bout d'un an passé seul à la maison, j'ai eu envie de sortir dehors avec mes micros alors que tout le monde, lui, restait enfermé. Je suis allé enregistrer la place des Festivals et la rue Sainte-Catherine… c'était désert. Quand j'écoutais ces enregistrements, je trouvais cela incroyable et tellement cinématographique, comme si la ville elle-même était un plateau de tournage, prêt à accueillir la seule chose qui lui manquait : un directeur de la photographie et un coréalisateur. J'ai donc appelé mon ami Pierre-Étienne Lessard, qui se trouvait alors à Vancouver, et lui ai lancé : « Là, c'est vraiment intéressant, tu sais, ce serait amusant d'avoir l'image. On pourrait faire un film, non ? » Il m'a répondu : « Ok, je reviens dans deux semaines, et on regarde ça. » Peu après son retour, nous avons passé 25 jours à sortir tourner, enregistrer, capter des sons, faire des rencontres. Ce qui est né de ces journées est devenu un film documentaire qui a pour sujet le son lui-même : nous y avons interviewé des artistes sonores, vécu des expériences sonores, exploré. C'est un film de quête, qui n'avait pas de scénario au départ, que l'on a inventé en le faisant. Je l'ai financé entièrement de ma poche. C'est un peu l'esprit qu'avait Jean-Marc : « Put the money where the mouth is » : ou on pourrait aussi dire que les bottines suivent les babines !

BC : Vous êtes parti d'une forme de captation presque expérimentale, proche d'un cinéma-vérité sonore. Comment cette matière brute s'est-elle transformée au moment du montage ?

MP : Le temps du montage, compte tenu du genre du film, a été vraiment conséquent. Nous y avons passé deux ans avec Alain Baril au montage et Pierre-Étienne Lessard coréalisateur, où j'étais à la fois coréalisateur, preneur de son, concepteur sonore et producteur. C'est beaucoup de fonctions à assumer, mais l'important, c'est que nous y sommes arrivés. Durant tout

le processus, tout le monde autour de moi me disait que ce n'était pas possible de faire un film avec son propre argent, et qu'il n'y avait rien à gagner là-dedans… Mais je me suis toujours fait dire plein de choses dans ma vie, alors cette fois j'ai voulu vérifier par moi-même. Pour le savoir, il fallait simplement en faire un. Le film est terminé en bonne et due forme, mais il n'a toujours pas trouvé de distribution adéquate.