

Entretien avec TONY PETTINE, scripte

*Charles et Aurore : Comment es-tu devenu scripte ?*

Je travaillais dans la musique, j'ai fait quelques petits boulots et j'ai décidé de me lancer dans le cinéma. Ça devait être aux alentours de 1995. Je suis entré au syndicat (Union) vers 1997-98. J'ai maintenant acquis le taux plein au syndicat, ce qui veut dire que j'ai fait plus de 26 000 heures ! Je suis officiellement en âge de prendre ma retraite, ou du moins j'ai fait assez d'heures pour la prendre. Ça fait donc longtemps que je fais ce métier !

*C&A : Qu'est-ce qui t'a fait passer de la musique au cinéma ?*

J'ai été musicien de 1986 à 1994 à peu près. Je faisais des tournées comme bassiste avec plusieurs groupes. En 1994, je me suis fixé et j'ai commencé à être road manager pour d'autres groupes. Je travaillais pour de grosses compagnies, c'était plus stable mais je n'aimais pas vraiment ça. Et puis un de nos musiciens est mort d'une overdose. Ça m'a rendu amer, j'ai perdu l'envie.

J'avais travaillé sur des clips et j'ai vu ce que faisait le monteur. Je connaissais le son direct alors j'ai essayé d'être ingénieur du son, en tournage... j'ai trouvé ça horrible ! Pas drôle d'enregistrer le son direct sur un plateau. Les ingés son n'ont jamais le temps pour installer leurs micros !

Mais ça m'a permis d'observer le travail de scripte. J'avais monté quelques trucs, je connaissais le métier de monteur et celui de scripte a pris un sens pour moi. Un machino m'a conseillé le livre de Pat Miller *Script Supervision and Continuity*, je l'ai lu deux fois de suite. Je me suis présenté pour mon premier boulot officiel et vous connaissez bien sûr la rengaine : "Tu t'attendais quand même pas à être payé !"

J'ai bossé sur *Fast Horses* un très bon film réalisé par un groupe d'acteurs new-yorkais, avec de l'argent qu'ils avaient gagné en bossant comme serveurs. C'était un très petit budget, un film indépendant mais j'ai accroché et je suis devenu partenaire dans une boîte qui s'appelait InDiGent. J'ai fait quelques films avec eux, nous étions une sorte de collectif communiste, pour un salaire de 100 dollars par jour nous devenions propriétaires du film. Un des films s'est vendu 5 millions de dollars et on a tous reçu un chèque de \$ 50 000. Je me suis dit "Quel métier !"

C'est à cette époque que Laurie et moi nous sommes mariés. Ça a servi d'acompte pour notre première maison. Et tous ces films ont bien marché, ils se sont bien vendus parce que c'étaient de très bons films. Ce type, Gary Winick était un type merveilleux, gentil, intelligent et c'était sa vision, c'est lui qui a créé la boîte et ça a permis à beaucoup de gens que je connais de devenir des cinéastes à part entière. C'était révolutionnaire !

Ces films m'ont permis de rejoindre le syndicat. C'est Campbell Scott qui m'a parrainé, lui aussi a été une sorte de mentor pour moi, un homme merveilleux qui m'a aidé dans ma

carrière. On n'y laissait plus entrer personne à ce moment-là mais comme il était producteur et réalisateur de films pour *Hallmark* et qu'il en était la star, il y est parvenu.

Mon premier film syndiqué était une production de *Hamlet*. J'avais étudié Shakespeare à la fac. Une fois syndiqué les choses se sont débloquentées, j'étais payé trois fois plus et j'accédai à la sécurité sociale... Aux Etats-Unis à l'époque la sécurité sociale n'était pas prise en charge, il te fallait un travail syndiqué pour recevoir des soins. Avant l'Obamacare (et sa Loi sur les soins abordables) c'était galère, surtout que j'étais marié avec des enfants.

J'ai souvent retravaillé avec Campbell Scott et Gary Winnick pour InDiGent, un jeu de mots sur les gens indigents ! Nous étions une bande de pauvres qui faisaient des super films. Le principe était de récupérer des scénarios que les acteurs adoraient. Le film appartenait à tous. Avec eux j'ai fait : *Final* (2001) de Campbell Scott avec Hope Davis et Denis Leary. D'ailleurs je joue dedans... je suis pas si mal!

Ensuite, j'ai fait *Chelsea Walls* (2001), réalisé par Ethan Hawke avec Uma Thurman, (ils étaient mariés à l'époque) et Kris Kristofferson et Isaac Hayes. Uma a été complètement coupée au montage. C'était un film un peu fou, basé sur une très belle pièce de Nicole Burdette. Je tournais et je vivais à l'Hôtel Chelsea parce que je ne pouvais pas faire l'aller-retour depuis chez moi dans le New Jersey. C'était un chouette boulot.

J'ai fait *Tadpole* (2000) vendu après sa projection à Sundance pour 5 Million \$. J'ai aussi bossé sur *Women in Film* (2001), un joli petit film indépendant, et *Pieces of April* (2003), un très bon film tourné en Mini-DV en 25 i/s, au format européen PAL, plus facile à transférer sur film.

Je faisais aussi beaucoup de "retro-scripting" pour eux et d'autres petits boulots.

*C&A* : C'est quoi le "retro-scripting" ?

Je retranscrivais le scénario du film une fois monté, un moyen de payer les factures. Ça m'a permis de comprendre comment on améliore les dialogues, en voyant comment les bons acteurs y contribuaient.

*C&A* : Tu es basé dans le New Jersey. Est-ce que tu te déplaces pour tes tournages ?

Je suis né à Philadelphie, pas très loin du New Jersey. Je suis allé à l'école entre New York et le New Jersey. Je suis un garçon de la campagne, je vis dans la forêt.

J'ai pas mal bougé. Pour *The OA*, je suis allé à Cuba. Pour le pilote de *Westworld* je suis allé à L.A. et à Moab dans l'Utah, ce qui est un casse-tête pour le syndicat. Oui, ça m'arrivait de voyager, j'ai juste choisi de ne plus le faire. Mes filles sont encore petites et ça m'a beaucoup manqué de ne pas les voir grandir. J'essaie d'être là autant que possible. De plus, ScriptE me demande beaucoup de temps.

*Es-tu passé par la case stagiaire et assistant ?*

Je me suis formé grâce au livre de Pat Miller. J'ai aussi beaucoup appris des machinos et des cadres. J'étais sûrement un peu à côté de la plaque à mes débuts ! J'ai une bonne mémoire, visuelle surtout. J'avais compris les bases du montage, en tout cas en ce qui concerne la règle des 180 degrés et la nécessité de découper les plans d'une certaine manière.

Ensuite, j'ai lu *En un clin d'œil* du monteur Walter Murch, ça m'a vraiment beaucoup aidé. D'ailleurs c'est à Walter Murch qu'on doit dans ScriptE la possibilité d'exporter pour le réal et le monteur des captures de plans du découpage en PDF. Walter demandait déjà à ses assistants de choisir des images clés de chaque plan des films qu'il montait. Il les faisait ensuite agrandir et coller sur un tableau et ça lui permettait de faire un storyboard a posteriori de la matière dont il disposait et de se faire une idée visuelle de l'histoire. J'ai aussi compris qu'une remarque à un comédien ou au réalisateur passait toujours mieux avec une référence visuelle. On a donc adapté cette fonctionnalité dans ScriptE.

On ne m'impressionne pas facilement mais quand j'ai eu Walter Murch au téléphone j'étais comme un môme ! C'était comme parler à Yoda !

*C&A : Quelle est ta relation avec le réalisateur et comment cela affecte-t-il ta façon de travailler ?*

Chaque tournage et chaque réalisateur est différent. Je vois mon travail comme une sorte de placement sur le terrain, comme au football (j'y ai joué à la fac) ! Il faut comprendre où on a besoin de toi pour une tâche particulière. Si les acteurs sont à l'aise avec leur texte ils n'ont pas besoin que tu sois là pour leur donner la réplique, si un réalisateur est plutôt directeur d'acteur mais ne sait pas raccorder ses plans je vais devoir l'aider à découper.

Chez mes réalisateurs préférés comme David Lynch, tout s'emboîte comme un puzzle, dans une complexité visuelle. Certains réalisateurs s'en foutent. Je suppose qu'ils laissent ça à leur monteur ou au hasard. Dans ce cas-là j'essaie de leur donner des outils sans leur dicter leur style cinématographique. Je vois ça comme un processus socratique, je pose les questions qui pourraient les conduire à réfléchir, les aider à être un meilleur cinéaste. Je peux leur montrer l'image finale de la scène précédente. Pour qu'ils voient le point de coupe et ce avec quoi nous raccordons.

Il y a des réels experts en effets visuels qui n'ont pas besoin d'aide technique mais qui ne regarderont pas les acteurs dans les yeux... c'est souvent le cas à la télévision. Moi j'ai le plus grand respect pour les acteurs. J'essaie d'être là pour eux, de les aider. En série après plusieurs saisons je finis par bien les connaître, je sais tout de suite que je peux murmurer à l'oreille du réalisateur "Je pense qu'il peut t'en donner une meilleure". Des choses de ce genre.

C'est un boulot d'équipe, c'est ce que j'aime. Si l'accessoiriste en remplace un autre et qu'il est largué ou à la bourre, je vais l'aider. Je lui montre les accessoires raccords. Et si je remarque qu'un coiffeur n'est pas calé pour les raccords, je lui montre les photos de la

scène précédente. S'il y a une erreur je vais le voir d'abord pour un discuter. On a plus de facilité à admettre nos erreurs si l'on sait qu'on a un allié. S'il faut en parler au réal on y va ensemble. En général je trouve une solution sur le chemin ! Je fais en sorte que les gens ne se sentent pas seuls. C'est ce que me plaît dans ce métier.

Pour répondre à ta question, le boulot est différent à chaque fois. Ce qui ne change pas c'est que je fais partie d'une équipe.

*Charles : On s'améliore aussi en regardant les autres travailler...*

C'est tentant de faire le "Rainman" et de vouloir tout voir. "Non, non, je t'assure il y avait cinq pièces de monnaie sur la table !" Il y a pas mal de scriptes qui deviennent comme ça et on ne les rappelle pas. Même si souvent ils ont raison. Les deux erreurs fondamentales pour un scripte c'est de ne pas prendre en considération le travail des autres et de ne pas distinguer ce qui est important au montage, ce qui me semble ahurissant. Un scripte qui ne s'intéresse pas au montage n'est pas digne de ce nom. Pour moi, c'est un boulot qui facilite le montage, qui donne aux monteurs les outils dont ils ont besoin. J'ai vu des scriptes se préoccuper de détails qui ne sont même pas au cadre, c'est embarrassant. Tu risques de te ridiculiser aux yeux de l'équipe image car eux savent ce qu'ils ont tourné.

- "Elles portent des Hubs !"

- "Les Hubs sont pas cadrés, mec, t'inquiète !"

*C&A : Quelles collaborations ont été les plus enrichissantes ?*

Il y a eu *Rodger Dodger*, un petit film d'auteur que j'aime beaucoup. J'ai pu ainsi travailler avec Isabella Rossellini pour la première fois et un comédien débutant, Jessy Eisenberg. Le film était réalisé par un jeune à l'époque, Dylan Kidd.

J'ai fait deux films exigeants et enrichissants avec Darren Aranovsky, *The Wrestler* et *Black Swan*.

J'ai bossé cinq ans sur *Person of Interest*, je suis fier de ce boulot-là. Le pilote pour *Westworld* était une expérience fantastique et j'ai beaucoup aimé travailler sur *Two Lovers* de James Gray.

J'ai souvent retravaillé pour ces producteurs et James est un des réalisateurs les plus agréables et généreux que je connaisse, il est super. Il m'avait choisi pour son film précédent *We Own the Night* mais les producteurs lui ont imposé quelqu'un d'autre. Ça arrive dans le milieu. Il m'a rappelé pour *Two Lovers* qui a bien marché en Europe. Mais aux Etats-Unis, le film est sorti dans des petites salles. J'ai trouvé Joaquin excellent. J'y ai beaucoup appris sur la relation avec les acteurs. James a une patte spéciale, les comédiens lui font confiance. Si un comédien a besoin d'une autre prise, on en refait une. C'était un privilège de travailler avec lui.

En plus il a don, il se souvient de tous les réalisateurs et de tous les chefs opérateurs américains avant 1994. Il les connaît tous, il n'a pas besoin de réfléchir. On se marre beaucoup sur le plateau.

J'ai fait deux films avec Alan Rudolph, je me souviens surtout de *Secret Lives of Dentists*, un film merveilleux, un vrai film d'acteurs avec en tête d'affiche Campbell Scott. Il y avait aussi Hope Davis et Denis Leary. C'est un super petit film, je ne sais pas s'il est sorti en France mais il en vaut vraiment la peine.

*C&A - Tu as fait un peu de tout, des films d'auteur et commerciaux, des séries...*

J'ai snobé la télé pendant des années et je me suis rendu compte qu'en long on me proposait de plus en plus de comédies romantiques, ce qui n'ai pas trop mon truc. New York attire beaucoup les comédies romantiques.

Et puis les projets télés devenaient plus intéressants. Je venais de bosser sur deux films d'auteur hyper dark dont *L.I.E.* réalisé par Michael Cuesta et *The Woodsman* avec Kevin Bacon, Kyra Sedgwick et Michael Shannon, un acteur incroyable. De très bons films, pas juste bons, de supers films mais qui traitaient de pédophilie et ça m'a suffit !

Ce qui me motive sont les comédiens et le scénario. Si on me propose du boulot je lis d'abord le scénario.

J'ai accepté une fois seulement un boulot sans avoir lu le scénario. Le dernier film de Wes Craven. Truc de fou. Je bossais sur un autre film, au fin fond du Connecticut et j'ai dû prendre le train direction NYC pour rencontrer Wes et la productrice, son épouse, à l'hôtel. J'ai demandé à lire le scénar. "Bah vous savez il veut vous rencontrer d'abord". Bizarre... Je vais à l'hôtel, je rencontre Wes et je lui dis "Mr. Craven, je ne sais pas quoi dire, je n'ai jamais passé d'entretien sans lire le scénario d'abord, je ne me sens pas préparé !" Il me dit "C'est parce qu'il n'est pas encore écrit mais en voici l'idée..."

Et le voilà qui s'assied et qui me raconte l'histoire de son film, pas que le pitch, tout le film, séquence par séquence, exactement comme il l'envisageait. Je suis là assis et je stresse parce que je dois reprendre le train pour le Connecticut et me taper une journée de 14 heures. J'y suis arrivé de justesse, un peu en retard mais sans rater la répétition.

Wes était merveilleux, un de mes réals préférés. On a retourné la fin trois fois parce qu'il récrivait en tournant. C'est le genre d'énergie qu'il avait. Je pense qu'il a financé une bonne partie du film lui-même. C'était top. Un vrai délire. Les films d'horreur sont intéressants, c'est le seul film d'horreur que j'ai fait. J'ai beaucoup appris.

*Charles - En France, sur le plateau on est souvent surpris d'apprendre que je suis le scripte. Et toi ?*

Bah tu m'as vu ! Je suis pas du genre gringalet. C'est marrant, j'ai toujours eu des jobs machos. J'étais musicien rock, ouvrier en construction, et le premier scripte que j'ai

rencontré était un homme ! Un pointeur qui ne m'aimait pas beaucoup n'arrêtait pas de m'appeler la "script-girl" et je me demandais "pourquoi il m'appelle la script-girl ?". Je ne comprenais pas ! Aux Etats-Unis la majorité des scriptes sont des femmes. C'est une chose qui reste mystérieuse pour moi.

*Charles - Y'a pas plus d'hommes qui s'intéressent au métier aujourd'hui ?*

Bien sûr mais il y a quand même plus de femmes, en tout cas aux Etats-Unis. À mon avis c'est parce qu'au départ les scriptes connaissaient toutes la sténo, qui était une matière enseignée dans les cours de filles. Mais c'est devenu un passage privilégié vers la mise en scène, plusieurs scriptes aux Etats-Unis sont devenus réalisateurs. C'est un fait reconnu. Pour moi c'est tout simplement un métier que j'aime ! Je dirige l'antenne du syndicat, je suis bien placé pour dire que non je ne suis plus le seul gars, on est plusieurs même si le 3/4 des scriptes sont des femmes.

*Charles - C'est une question de temps.*

*Aurore - Il y a vingt ans quand je suis entrée à l'école de cinéma ils m'ont dit « pas la caméra, ce n'est pas pour les filles », alors j'ai choisi l'option montage.*

Aux Etats-Unis je dirais que la moitié des assistants opérateurs sont des femmes. L'industrie change. Les syndicats ont évolué. Ici les métiers durs, les machinos, les électros, par « durs » je veux dire ayant l'image de métiers difficiles et machos, ces métiers étaient passés de famille en famille. Un ami à moi, son arrière-grand-père était le membre no 1 ou 2 de l'antenne d'I.A.T.S.E (le nom de la confédération syndicale des techniciens américains). Le cinéma se tournait d'abord sur la Côte Est, pas la Côte Ouest. La tradition du cinéma date de très longtemps ici. A cette époque le monde était très centré sur les hommes. On a beaucoup évolué depuis. La majorité des producteurs avec lesquels j'aime travailler sont des femmes. Et comme on est sous convention, il n'y a pas de discrimination salariale.

*Charles - Ce n'est pas le cas dans tous les domaines...*

Le sexisme perdure dans beaucoup d'endroits mais pour moi c'est un honneur d'être une script-girl !

*C&A - Pour finir, as-tu des conseils à donner aux jeunes scriptes ? Gars et filles !*

Bien sûr, je suis assez vieux, j'ai des conseils. Des choses que j'aurais aimées comprendre à mes débuts.

D'abord, comme scripte, commence par le milieu du cadre et élargit ton champ de vision, concentre-toi sur ce que font les comédiens principaux puis élargit. Ne te laisse pas distraire par les contours en premier. Porte le regard au milieu du cadre. Et curieusement, les distinctions en arrière-plan te paraîtront plus évidentes en te concentrant sur l'avant plan. Au début je me concentrais sur le passage d'un figurant derrière et je ratais des choses importantes. Si je privilégie le travail des comédiens, ça aide beaucoup.

Et un conseil de carrière : adresse-toi à la personne responsable d'une erreur, ne la dénonce pas ! Vas voir la personne et propose lui ton aide. Il y a une expression, je sais pas si vous la connaissez, « Ne pousse personne sous les roues du bus ».

*Charles - C'est imagé !*

Je ne sais pas d'où ça vient mais l'idée c'est que les gens n'hésiteront pas à te pousser sous le bus, histoire de se mettre en avant ! Ne pointe personne du doigt. Si quelqu'un fait une erreur, tu te mets de son côté et tu l'aides.

Un autre conseil qui m'aurait été utile, ne pense pas tout de suite qu'on t'en veut. Ne prends pas les choses pour toi. Sur un plateau, tout le monde subit une grande pression. Ne tiens pas compte des gens qui te parlent mal, passe à autre chose, concentre-toi sur l'essentiel, sur ce que raconte la séquence. Concentre-toi sur ton boulot. T'apprends vite qu'il ne s'agit pas de toi. Si un réalisateur semble en colère contre toi, et que tu ne comprends pas, c'est sûrement que tu n'y es pour rien. T'es dans sa ligne de mire, c'est tout. Qui sait peut-être qu'il divorce, peut-être qu'un comédien refuse d'être dirigé... tu te mets en retrait et t'apprends à être utile au bon moment.

Encore une dernière chose. Sur l'endurance au boulot. Dors à la coupure et change de chaussures. Fais la sieste. J'aurais dû faire ça au début de ma carrière. Je remarque que les plus anciens chez les machinos, les réals, les électros font tous la sieste au déjeuner, ils ne mangent pas de gros repas, ils font la sieste. On fait des journées de malade ici. Sur *Person of Interest*, on faisait en moyenne 14 heures par jour. Pas loin de 102 heures par semaine. Pendant des années. Prends du temps pour méditer, prends un peu de distance avec le plateau.