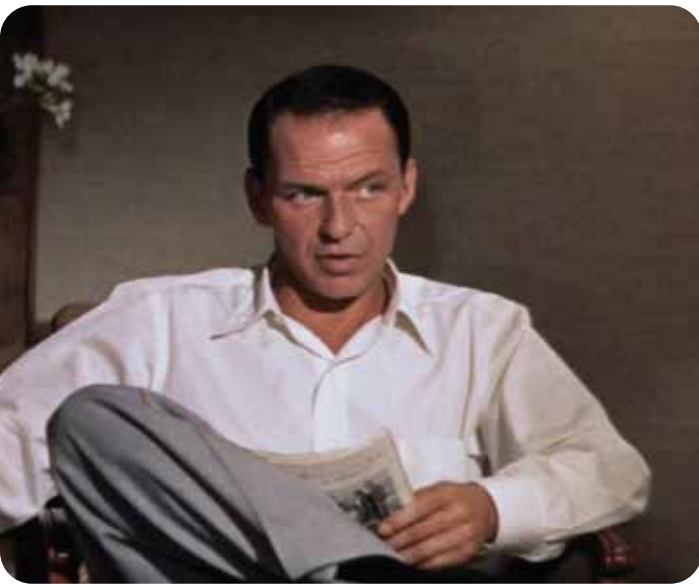


Yves Lavandier

ÉVALUER UN SCÉNARIO



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Du même auteur :

La Dramaturgie (Les Impressions Nouvelles, 2019)
Construire un récit (Les Impressions Nouvelles, 2019)
Le scénario annoté de « Oui, mais... » (2001)

Photographie de couverture (© MGM) :
dans *Comme un torrent* (1958),

Ginny (Shirley MacLaine) écoute le récit de Dave (Frank Sinatra) de façon authentique.
Scénario de John Patrick et Arthur Sheekman d'après le roman de James Jones.

Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2020
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Yves Lavandier

ÉVALUER UN SCÉNARIO

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION | 7 |
| Plan et récit | 8 |
| À tous les décideurs intéressés par le récit | 12 |
| Quelles aptitudes naturelles ? | 17 |
| Prix d'une lecture ou d'une consultation | 21 |
| 1. AUTHENTICITÉ | 25 |
| Authenticité et autonomie | 26 |
| Ressenti subjectif et ressenti objectif | 31 |
| Neuf dogmes | 34 |
| 2. SYMPTÔME, DIAGNOSTIC ET PRESCRIPTION | 59 |
| Le symptôme | 60 |
| Le diagnostic | 69 |
| La prescription | 85 |
| 3. LECTURE | 91 |
| 4. COMPTE RENDU | 99 |
| Délicatesse, foi et positivité | 100 |
| Symptôme, diagnostic et prescription | 107 |
| Classiques mais débiles | 110 |
| Que faire des comptes rendus de lecture ? | 115 |
| 5. QUELLE FORMATION ? | 119 |
| 6. AUTO-ÉVALUATION (POUR LES AUTEURS) | 123 |
| LEXIQUE | 135 |
| INDEX DES ŒUVRES | 149 |
| INDEX DES PERSONNES | 153 |
| RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 157 |

INTRODUCTION

« *Pourquoi attendre (pour faire des projections tests) que le film soit tourné et tout cet argent dépensé? Pourquoi ne pas commencer par “sonder” le scénario?* »
(Sidney Lumet [28]¹)

« *On m'a demandé à maintes reprises si un réalisateur devait aussi être capable d'écrire. J'ai toujours répondu qu'il lui suffisait de savoir lire.* »
(Billy Wilder [48])

« *C'est dur à lire, un scénario, et souvent les producteurs ou les gens qui ont la responsabilité de financer les films...* »
(Agnès Jaoui [20])

« *... ne savent pas lire.* »
(Jean-Pierre Bacri [02])

Ce livre trouve son origine dans le chapitre 23 des anciennes éditions de *La dramaturgie* [24], court chapitre qui s'intitulait « Lire une pièce ou un scénario » et que j'ai décidé de développer, passant de quelques pages à plus d'une centaine. L'idée est d'offrir un ensemble de préceptes et d'outils concernant la « lecture » d'un texte de fiction. Certains résultent de la connaissance des mécanismes énoncés dans *La dramaturgie* [24] et *Construire un récit* [23]. C'est pourquoi je vous inviterai à vous y reporter (ou à les découvrir) au moment d'évoquer les mécanismes en question. Comme j'essaierai de le démontrer, je pense que la connaissance de l'artisanat du récit ainsi qu'une bonne connaissance du répertoire sont indispensables pour être un évaluateur de fiction compétent. D'autres règles proposées ici découlent de ma pratique de pédagogue et de consultant. C'est parce que l'évaluation du scénario est si importante que j'ai mis le mot « scénario » dans le titre. Mais je crois que les professionnels du théâtre ou même du roman pourront y puiser des idées.

1. Les chiffres entre crochets [] renvoient à la bibliographie en fin de volume.

ÉVALUER UN SCÉNARIO

Petite confiance

Quand j'ai commencé à animer des ateliers d'écriture en 1987, je me suis parfois heurté à des résistances de la part des auteurs. Il m'arrivait de leur faire des suggestions que je trouvais percutantes et que pourtant ils n'adoptaient pas. Manquais-je de clarté? Étaient-ils limités d'un point de vue artisanal? J'ai mis quelques années à comprendre que j'essayais inconsciemment de réécrire à leur place. Plus exactement, de faire dire à leur texte ce qui correspondait à ma vision des choses de la vie et pas toujours à la leur. J'ai mis des années à comprendre qu'un maïeuticien bien intentionné, sincèrement décidé à aider les auteurs, pouvait avoir des intentions cachées et pouvait chercher à avoir du pouvoir sur le travail de l'autre ou même sur l'autre. Et j'ai mis des années à faire deux distinctions capitales : celle, tellement évidente et tellement utile, entre symptôme, diagnostic et prescription, et celle, plus subtile, entre ressenti subjectif et ressenti objectif.

Je crois que je suis un consultant en scénario plus serein et plus compétent aujourd'hui. Si les idées de ce livre peuvent aider celles et ceux qui exercent ou veulent exercer ce noble et difficile métier, j'en serais ravi. Sachez que j'ai fait partie des égarés dont je me moque gentiment ici ou là. Il est fort probable d'ailleurs qu'il me reste du chemin à parcourir.

Plan et récit

Pour son malheur et celui des scénaristes qui se préoccupent de raconter une histoire, le mot « scénario » désigne deux entités différentes qui sont souvent confondues : le plan du film et le récit du film. Quasiment tous les films du monde sont fabriqués à partir d'un plan. C'est-à-dire un document qui indique ce que contiendra le film, ce qu'on verra et entendra à l'écran, et qui permet à toute l'équipe technique de préparer le tournage. Le plan contient parfois un récit mais pas toujours. Car certains scénarios-plans ne racontent rien (ou si peu). Ainsi, il existe des films qui ont eu un scénario-plan comme outil de travail mais jamais de scénario-récit. Si je vous montre le scénario d'*Un chien andalou* ou de *Adieu au langage*, vous pourrez lire des descriptions et des dialogues, vous verrez des personnages bouger et imaginerez des images et des sons. Vous aurez un plan, c'est-à-dire

une succession d'indications qui permettent de savoir ce qui doit être tourné, mais vous n'aurez qu'un plan. Ni ces films ni leur scénario ne contiennent de récit.

En bref, un scénario est toujours un plan, le plan du futur film. En revanche, il n'est un récit que si le plan s'efforce de raconter une histoire.

Autre nuance importante, le scénario-plan est éphémère. Il est voué à se transformer en film fini. De lui, on peut dire, comme on l'entend souvent, que c'est une œuvre de transition, la chrysalide d'un papillon. En revanche, le scénario-récit ne se transforme pas (ou peu), il existe toujours dans le film. S'il était dans le plan, il est logique de le retrouver (tel quel, ou à peu près) dans l'œuvre complète.

C'est souvent le récit qui est récompensé par les prix du scénario dans les manifestations. Il arrive qu'un prix du scénario soit attribué à un film dont le récit est faible. Il récompense alors plutôt le plan mais c'est absurde, autant récompenser le film lui-même. Dans le cinéma narratif, la qualité du film dépend pour une grande part de celle du scénario-récit. C'est pourquoi, si l'on peut dire que le scénario-récit n'est pas une œuvre en soi (comme un roman), c'est quand même une œuvre d'art à part entière (comme la musique d'un film).

Deux types de cinéastes

Cette distinction entre plan et récit est importante à plusieurs titres. D'abord, parce que l'une des voies majeures de la maltraitance du scénario-récit consiste à dire que le scénario n'est qu'une étape éphémère destinée à être détruite. Peu importe la chrysalide, c'est le papillon qui compte. Sous-entendu perfide : c'est le travail du réalisateur qui compte. Or, encore une fois, c'est vrai pour le plan, pas du tout pour le récit. Le liant le plus puissant dans un long métrage, un album de bande dessinée ou une série télévisée est le liant narratif – quand il existe. Le seul fait que deux plans, deux images ou deux scènes appartiennent au même film est souvent dérisoire par rapport au fait que l'un de ces deux éléments est la conséquence narrative (plus ou moins directe) de l'autre.

Dans le cinéma de long métrage, il existe clairement deux types de cinéastes : ceux qui cherchent avant tout à raconter une histoire et ceux qui cherchent avant tout à faire du cinématographe, pour

ÉVALUER UN SCÉNARIO

repandre un mot cher à Robert Bresson. Pour la plupart, ces derniers ont compris qu'ils avaient besoin d'un récit pour tenir sur la durée mais, pour eux, ce n'est qu'un prétexte. L'essentiel est ailleurs, dans la mise en scène. Et parfois dans le propos général, le sujet, le message, le regard, la vision de l'Artiste – sonnez trompettes ! Cela dit, dans tout récit bien construit, il y a un sujet et un regard. Les scénaristes aussi sont capables d'avoir une vision d'artiste. J'y reviendrai dans le chapitre suivant.

On pourrait dire qu'il y a aussi deux types de spectateurs : ceux qui veulent (consciemment ou inconsciemment) qu'on leur raconte une bonne histoire et ceux qui (consciemment ou inconsciemment) cherchent autre chose dans le cinéma, le théâtre ou la bande dessinée : des idées nouvelles, des moments de créativité pure, des surprises poétiques, des manières de mettre en images, des associations originales, etc. Parfois, quelques instants leur suffisent. Certains spectateurs vont admirer *Playtime* pour la finesse de ses effets sonores et picturaux². Certains vont être bluffés par l'image de *Sailor & Lula* dans laquelle Lula (Laura Dern) fait tressauter des boules de coton en trépignant de plaisir sur un lit, avant qu'un fondu enchaîne sur des pieds qui dansent. Certains vont s'émouvoir devant le sprint fou d'un homme amoureux (Denis Lavant dans *Mauvais sang*), filmé en travelling latéral et rehaussé par *Modern love* de David Bowie. Je respecte pleinement ces spectateurs comme je respecte les cinéastes qui veulent aller dans ce sens. Je suis même parfois sensible à ces trouvailles. Mais j'ai deux remarques fondamentales à faire à ce sujet. Primo, ces moments de régal formel sont tout à fait compatibles avec une intrigue solide. J'y reviendrai dans le chapitre 1. Secundo, ce n'est pas l'objet de ce livre, tout simplement. Nous n'allons pas parler de l'évaluation des scénarios-plans

2. Au milieu du film, par exemple, l'un des deux vantaux vitrés de la porte d'un restaurant se brise en mille morceaux. La différence entre le vantail intact transparent et l'espace vide laissé par le vantail brisé est ténue. Au point que les clients ne se rendent pas compte qu'il manque une moitié de porte. Hulot (Jacques Tati) tient alors dans le vide la poignée du vantail brisé et l'accompagne quand les clients entrent et sortent. Le gag est joli. Beaucoup plus discret, quand la porte imaginaire est « ouverte », la musique en provenance du restaurant augmente. Puis elle s'atténue quand la porte est « refermée ». C'est subtil et inventif.

qui pourraient proposer des fulgurances de « pur cinéma », nous allons parler de l'évaluation du récit à l'intérieur d'un scénario.

L'évaluation du récit dans tous les arts

Plus généralement, nous allons parler de l'évaluation du récit à l'intérieur d'un texte de fiction, que ce texte soit un pitch, un sketch, un synopsis, des fondations, un traitement ou un scénario complet. Ou même un conte, une pièce ou un roman. Dans le milieu de la bande dessinée, par exemple, un éditeur se décide souvent sur la foi d'un synopsis de deux ou trois pages et de quelques planches encrées. Ensuite, lui et le scénariste valident le storyboard avant que le dessinateur se mette à crayonner. Un éditeur de bande dessinée est rarement amené à lire une continuité dialoguée complète. Mais on peut faire de la consultation sur un synopsis. J'en fais régulièrement sur des pitches. Un simple pitch d'une trentaine de mots peut révéler tellement de qualités, de défaillances et de potentiel. Je peux passer une demi-journée avec un auteur rien que sur son pitch.

L'évaluation doit avoir du sens

Cette distinction entre plan et récit est capitale dans l'activité qui nous occupe ici. La toute première chose que vous devez faire, quand vous abordez un scénario en tant qu'évaluateur, est de vous assurer que l'auteur a envie de raconter une histoire et aussi... de bien la raconter. Si le scénario n'est manifestement qu'un prétexte pour faire du cinématographe, il est inutile de chercher à en améliorer le récit. Le seul retour qui vaille se fera sur la mise en scène.

On pourrait imaginer que les cinéastes qui considèrent le scénario-récit comme un prétexte soient ouverts à en améliorer la narration. Il n'est pas indigne de soigner un récit. C'est même un art. Je rappelle que la dramaturgie pré-existe au théâtre et au cinéma et que la vie est aristotélicienne. Même les vies personnelles de Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard et Hans-Thies Lehmann³ sont chargées de conflits et régies par des rapports de causalité. En bref, rien ne justifie qu'on prive un scénario de dramaturgie. Ensuite, travailler la narration d'un scénario ne conduit pas irrémédiablement à une standardisation du

3. Auteur du *Théâtre postdramatique* [26] et défenseur de formes théâtrales avant-gardistes.

ÉVALUER UN SCÉNARIO

récit. On peut jouer avec les règles – à condition de les connaître en pratique, bien entendu. J’y reviens plus bas, à propos du formatage. Enfin, comme je viens de l’écrire et comme je le développe dans le chapitre 1, on peut faire du cinématographe avec un récit superbement construit. À mon avis, c’est même l’intérêt des cinéastes qui veulent faire preuve de créativité formelle de s’assurer qu’ils le font dans le cadre d’une intrigue solide. Malgré tout cela, on sent bien que la plupart des cinéastes qui utilisent le scénario-récit comme prétexte craignent ou méprisent la narration et ne sont pas disposés à la soigner⁴. Dans ce cas, l’évaluation du scénario n’a pas beaucoup de sens.

N.B. À partir de maintenant, le mot « scénario » désignera le scénario-récit, sauf précision.

À tous les décideurs intéressés par le récit

Ce livre a donc été conçu pour tous ceux qui sont amenés à évaluer un scénario au sens de récit. Quand vous évaluez un scénario, vous pouvez être :

- juré de commission. La plupart des organismes qui distribuent des prix, de l’argent ou de l’aide logistique le font sur la lecture d’un scénario ;
- décideur, acteur, réalisateur, producteur, distributeur, diffuseur ;
- lecteur pour une agence, une société de production, un organisme de sélection ou un concours de scénario. On distingue géné-

4. Ce mépris du scénario-récit ne date pas de 1960 et de la Nouvelle Vague, comme on nous le rabâche régulièrement. Il date du début du xx^e siècle. À la naissance du cinématographe, certains intellectuels, dont Élie Faure (historien des beaux-arts), ont pensé que le cinéma était un art de l’image au même titre que la peinture ou la photographie et ont nié ce qu’il n’allait pas tarder à devenir : un art majeur du récit. Pour Germaine Dulac [12], « *le cinéma pur est une suite d’images ordonnées selon un rythme, sans aucune intrigue* ». Ricciotto Canudo [05] – qui a défendu à juste titre la dimension artistique du cinématographe – était critique d’art, ami des peintres et musiciens de l’époque. Pour lui, le cinéma avait pour fonction de « *capter et fixer les rythmes de la lumière* » et rien d’autre ! Pour Élie Faure [14], le cinéma était « *un art plastique en mouvement* ». Élie Faure souhaitait en outre que le cinéma restât muet. C’était déjà oublier que « sans son » ne signifie pas « sans paroles ». À de très rares exceptions, les films muets contiennent des dialogues, certains même beaucoup de dialogues. Appliquer au cinéma les lois de la peinture est absurde. D’abord, parce que personne ne reste deux heures devant une toile. Ensuite, parce que le cinéma ne peut pas, comme la peinture, aller jusqu’à l’abstraction intégrale. On peut comprendre l’égarement d’Élie Faure en 1920, au moment où naît la peinture abstraite, où foisonnent les avant-gardes picturales et où Marcel Duchamp lance les bases de l’art conceptuel. Mais aujourd’hui...

ralement le lecteur de scénario du consultant en scénario (ou « script doctor »), dont je parle ci-dessous. Le premier se contente d'émettre un diagnostic et de faire une fiche pour son employeur. Il ne rencontre pas les auteurs. Le second va plus loin. Il rencontre les auteurs, avec lesquels il peut travailler sur le sens, et propose souvent des idées pour améliorer le scénario ;

- script doctor au sens large, c'est-à-dire professionnel ou non, rémunéré ou non. En bref, toutes les personnes qui doivent non seulement évaluer la qualité narrative des scénarios mais aussi aider leurs auteurs à les améliorer.

Le métier de script doctor est malheureusement peu développé en Europe continentale. Certains auteurs estiment qu'ils n'ont pas besoin de script doctoring, leur talent étant bien entendu au-dessus de ça. Beaucoup d'autres en ont peur. Peur d'être remis en cause ou même brisés, peur de ne pas être capables de réécrire, peur que leur projet soit formaté et peur que leur pensée soit altérée. Ils ont tort, tort, tort et tort car un script doctoring compétent est forcément respectueux, il est fait pour les aider (autant sur l'artisanat que sur le propos) et ne peut qu'améliorer leur projet. Mais, entre le mépris et les peurs, on imagine facilement que les auteurs ne se bousculent pas pour solliciter une consultation.

Quant aux producteurs, s'ils reconnaissent l'intérêt d'avoir un regard extérieur sur les projets qu'ils finissent par trop bien connaître, ils sont rarement prêts à dépenser de l'argent pour obtenir ce regard. Le script doctoring souffre de la même déconsidération que le scénario : 1 - il est vu comme une activité virtuelle, 2 - que tout le monde est capable de pratiquer. Pourquoi diable payer une opinion qu'un copain peut fournir ? Dans l'industrie ou le secteur tertiaire, les entreprises les plus sérieuses du monde dépensent beaucoup d'argent pour faire faire des audits et obtenir le feedback de consultants extérieurs professionnels. Mais cette pratique n'est pas entrée dans le domaine artistique. Résultat, les producteurs préfèrent solliciter un ami réalisateur, un ami comédien ou un ami producteur. Ceux-ci n'ont pas toujours des compétences de script doctor mais ils ne coûtent rien. Ou alors, autre cas de figure, on embauche un scénariste à la mode et on le paye une fortune pour quelques rendez-vous avec l'auteur alors qu'il n'a

ÉVALUER UN SCÉNARIO

pas nécessairement les capacités d'un script doctor. Car on peut être un bon artiste et un mauvais analyste, ou réciproquement. J'y reviens plus bas. Beaucoup de résidences de création et d'ateliers d'écriture internationaux cèdent à cette peopolisation, privilégiant la notoriété à la compétence ;

- spectateur. C'est une tendance récente, le public s'intéresse de plus en plus aux différents artisanats de l'audiovisuel. Il n'est pas rare qu'il ait un avis sur la qualité d'un récit et même des idées sur ce qu'il aurait fallu faire pour que ledit récit fonctionnât mieux ;

- auteur. Car l'activité de scénariste est une alternance continuelle entre la spontanéité et l'analyse, l'hémisphère droit et l'hémisphère gauche. Pour écrire, il ne suffit pas de s'asseoir devant un traitement de texte et de s'ouvrir une veine – pour reprendre le mot de Red Smith [37] (cf. *Construire un récit* [23]). Il faut aussi canaliser un minimum les giclées de sang. C'est parce qu'un scénariste évalue régulièrement son propre texte, parce qu'il est son tout premier lecteur et donc son propre script doctor, que ce livre devrait également rendre service aux auteurs. Dans cet esprit, j'y ai inclus une grille d'auto-évaluation destinée à ceux qui veulent tester leur travail (chapitre 6). Sans compter qu'un auteur peut aussi être le script doctor des autres quand il participe à un atelier d'écriture ou lit le texte d'un collègue. Savoir évaluer un scénario est donc une compétence bien utile pour tous les auteurs.

En bref, même si ce livre s'adresse prioritairement aux lecteurs et aux script doctors, il devrait intéresser également les jurés de commission, les décideurs, les producteurs, les comédiens, les réalisateurs et les auteurs.

Script doctor, script analyst et consultant

Bien que l'expression « script doctor » vienne des États-Unis, elle a acquis au fil des ans, en France, un sens différent de celui qu'on lui prête dans son pays d'origine. Dans les pays anglo-saxons, le script doctor est un scénariste de l'ombre engagé pour améliorer un scénario en le réécrivant. En France, le script doctor est un consultant engagé pour évaluer un scénario. Il explique aux auteurs et au producteur ce qui, d'après lui, fonctionne et ne fonctionne pas, ce qu'il faudrait faire pour que cela fonctionne mieux mais il laisse aux auteurs le soin de

réécrire. Aux États-Unis, on parle plutôt, pour cette tâche, de « script analyst », « script expert » ou « script consultant ».

Je rappelle également aux antiaméricanistes primaires que le script doctoring n'a pas été inventé par Hollywood. Grâce à leur correspondance [41], on sait que Tchekhov faisait du script doctoring sur les contes et les pièces de Gorki. Il y a plus de deux mille ans, Horace suggérait aux poètes dramatiques de se trouver des analystes du talent d'Aristarque de Samothrace. On peut imaginer que Sophocle ait fait du script doctoring sur certaines pièces d'Euripide. Les grands principes du script doctoring sont comme les grands principes du récit : intemporels et universels.

Quid du formatage ?

Au fil des décennies, la résistance vis-à-vis des règles de la dramaturgie a évolué. Comme, aujourd'hui, il est de plus en plus difficile d'affirmer que le récit n'est pas un art et que ses règles ne sont que de vulgaires recettes, on met en avant l'appauvrissement généré par l'application des règles. Ce qu'on appelle le « formatage ». Les Américains utilisent le mot « formulaic », qui désigne une œuvre obéissant à une formule. On notera que le mot anglo-saxon est plus juste. « Formule » et « format » ont la même étymologie mais sont deux notions différentes. Quoi qu'il en soit, l'idée est à peu près la même : respecter les règles du récit consisterait à se soumettre à un funeste Procuste de la narration. Les fustigateurs du formatage en veulent pour preuve tous ces films (souvent américains) qui semblent sortir du même moule.

Je pense qu'on se trompe de cible. Oui, certains films font penser à des clones – même quand nous n'avons pas affaire à un remake ou une énième suite. Non, ce n'est pas dû à l'application scrupuleuse des règles. C'est dû, à mon avis, à l'absence d'âme dans ces œuvres. Quand j'observe les trois œuvres les plus souvent citées dans *La dramaturgie* [24] : *Œdipe roi*, *Hamlet* et *Cyrano de Bergerac*, je vois bel et bien un format, c'est-à-dire les mêmes principes fondamentaux. Je vois ce format autant dans *La cerisaie* que dans *Terminator*, deux œuvres qui semblent, à première vue, aux antipodes l'une de l'autre. Je vois le format dans une œuvre aussi éclatée que *21 grammes*. Je le vois dans une œuvre aussi délirante que *Zai zai zai zai*. Fabcaro a beau y ironiser sur « les systéma-

ÉVALUER UN SCÉNARIO

tismes inéluctables dans les schémas de narration », il fait comme tous les narrateurs intelligents, il respecte le format. On me rétorquera peut-être qu'il y a format et format, que les formats qui posent problème sont les formats rigides, simplistes ou approximatifs. Bien sûr, cela n'aide pas. Il vaut mieux adopter un format juste et souple quand on veut raconter une histoire. Mais, à mon avis, l'essentiel n'est pas là. Le fait que les grandes œuvres sont formatées n'est pas un problème pour deux raisons : 1 - parce que le format n'est qu'un moyen, 2 - parce que chacune de ces œuvres véhicule un inconscient spécifique. Le formatage, même réussi, devient un problème quand le moule ne sert plus à transmettre un regard personnel, une vision particulière du monde mais juste à produire un article comme on produit des chaussettes ou des boîtes de conserve. À ce moment-là, l'art disparaît et la formule pique en effet les yeux.

« Lire », comme un enfant de CE2 ?

Pour pouvoir conduire une automobile, on doit suivre une formation et obtenir un permis. Pour déchiffrer une partition de musique avec aisance, on doit posséder des dispositions naturelles et avoir été formé au solfège. Pour exercer la médecine, on doit confronter son envie à une longue formation et obtenir un diplôme. Pour « lire » un scénario, on doit... euh... aimer le cinéma et savoir lire la langue dans laquelle le scénario est écrit? En gros, comme un enfant de CE2? Sérieusement?

Dans son *Autoportrait*, Claude Berri [03] cite le *Journal littéraire* de Paul Léautaud : « *Il n'y a encore que les gens qui écrivent qui savent lire.* » Et Berri de commenter : « *Je suis bien d'accord avec lui. Combien de producteurs savent lire?* » Berri aurait pu ajouter que la situation est pire dans le domaine du cinéma que dans celui de la littérature. Car la majorité des lecteurs de roman sont formés à l'école. Nos enfants y apprennent à écrire leur langue et à la lire. Même si tout le monde n'est pas romancier, nous avons tous été formés à la littérature. En revanche, les formations à la dramaturgie et surtout à la narratologie sont récentes dans le système scolaire et anecdotiques si on les compare à l'enseignement de la littérature. Les instituteurs sont aujourd'hui formés aux principes fondamentaux du récit mais beaucoup continuent à penser que le théâtre est plus proche de la littérature que du