

Les Amandiers



Un film de Valéria Bruni Tedeschi

Avec Nadia Tereszkiewicz, Sofiane Bennacer, Louis Garrel, Micha Lescot

Synopsis

Fin des années 80, Stella, Etienne, Adèle et toute la troupe ont vingt ans. Ils passent le concours d'entrée de la célèbre école créée par Patrice Chéreau et Pierre Romans au théâtre des Amandiers de Nanterre. Lancés à pleine vitesse dans la vie, la passion, le jeu, l'amour, ensemble ils vont vivre le tournant de leur vie mais aussi leurs premières grandes tragédies.

Au cinéma le 16 novembre

AU SOMMAIRE DU DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Présentation du film	p. 03
Patrice Chéreau, un portrait en clair-obscur	p. 04
Les Amandiers, un théâtre, une école	p. 06
L'aventure américaine : L'Actor's studio et Lee Strasberg	p. 07
Le jeu de l'acteur : théories, pratiques et héritages	p. 09
Ouvertures	p. 10
Éléments de correction	p. 13
Organiser une séance scolaire	p. 18

Crédits

Un dossier rédigé par Marie-Laure Basuyaux, professeure de Lettres et Théâtre au Lycée Montaigne à Paris pour le site www.zerodeconduite.net, en partenariat avec Ad Vitam distribution

Photos et images du film :

© 2002 - Ad Vitam Production – Agat Films et Cie – Bibi Film TV – Arte France Cinéma

Présentation du film par Zérodeconduite



À la fois portrait d'une génération - celle de la jeunesse des années 80, d'une aspiration - devenir comédien, d'une éducation - sentimentale et théâtrale, *Les Amandiers* de Valéria Bruni Tedeschi s'inscrit dans la lignée des films qui mettent en scène le théâtre pour en montrer la fabrique, nous faisant pénétrer dans ces lieux secrets que sont les salles d'audition, de répétition ou les coulisses, et révélant que l'apprentissage du théâtre est aussi un apprentissage de la vie.

Le film dévoile la fabrique de l'acteur à travers le parcours des dix-neuf jeunes gens admis dans la célèbre école de Nanterre et peut se lire comme un récit d'apprentissage à la manière des romans balzaciens : les étudiants en théâtre y font l'expérience de l'amour, du jeu et de la perte dans ces années 80 tragiquement placées sous le signe de l'épidémie de SIDA, dans un mélange d'énergie, de légèreté et de gravité.

Patrice Chéreau, un portrait en clair-obscur



Patrice Chéreau (Louis Garrel) et Pierre Romans (Micha Lescot) dans le film *Les Amandiers* de Valeria Bruni Tedeschi

Nommé en 1982 à la tête du Théâtre des Amandiers de Nanterre, le metteur en scène Patrice Chéreau y arrive auréolé du prestige de ses créations au théâtre (*La Dispute*, *Peer Gynt*) et à l'opéra (*L'Anneau des Nibelungen*). S'il ne dirige pas lui-même l'École de Nanterre, préférant confier cette mission au metteur en scène Pierre Romans, c'est bien sa réputation qui attire à Nanterre des centaines de jeunes désireux de devenir comédiens. Certaines séquences du film montrent comment le célèbre metteur en scène dirige lectures ou répétitions et dévoilent la manière dont il envisage son travail.

Pistes de réflexion

Quelle image le film donne-t-il du metteur en scène et de sa manière de diriger les comédiens ?

« Je me suis dit qu'il aurait détesté être évoqué sans défauts. Il n'aimait pas les personnages lisses, il aimait les personnages qui avaient des zones d'ombres » (Valeria Bruni Tedeschi) : en quoi le portrait que la réalisatrice fait de Patrice Chéreau peut-il être considéré comme un « hommage irrévérencieux » ?

Repères : quelques créations de Patrice Chéreau avant et pendant la direction des Amandiers

Direction de théâtre

1966-1969 : Directeur du Théâtre de Sartrouville

1970-1972 : Il travaille au Piccolo Teatro de Milan

1972-1981 : Co-directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne

1982-1990 : Co-directeur du Théâtre des Amandiers Nanterre

Mises en scène de théâtre et d'opéra

1969 : *Dom Juan*, Molière, Théâtre de Sartrouville

1970 : *Richard II*, Shakespeare, Théâtre du Gymnase (Marseille), Théâtre national de l'Odéon (Paris)

1972 : *Lulu*, Frank Wedekind, Piccolo Teatro

1973 : *Toller*, Tankred Dorst, TNP de Villeurbanne

1973-1976 : *La Dispute*, Marivaux, TNP de Villeurbanne

1975 : *Lear*, Edward Bond, TNP de Villeurbanne

1977 : *L'Anneau du Nibelung*, Richard Wagner, direction musicale Pierre Boulez, festival de Bayreuth

1981 : *Peer Gynt*, Henrik Ibsen, TNP de Villeurbanne, Théâtre de la Ville (Paris)

1983 : *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès, Nanterre-Amandiers

1985 : *La Fausse Suivante*, Marivaux, *Quartett*, Heiner Müller, Nanterre-Amandiers

1987 : *Dans la solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès, Nanterre-Amandiers

1987 : *Platonov*, Tchekhov, Nanterre-Amandiers

1988 : *Hamlet*, Shakespeare, Festival d'Avignon, TNP Villeurbanne, Nanterre-Amandiers

Films

1974 : *La Chair de l'orchidée*, scénario en collaboration avec Jean-Claude Carrière, d'après James Hadley Chase

1982 : *L'Homme blessé*, scénario en collaboration avec Hervé Guibert

1986 : *Hôtel de France* d'après Anton Tchekhov, avec les élèves de l'École du Théâtre des Amandiers

Après la période évoquée par le film, Patrice Chéreau poursuivra une riche carrière au théâtre, à l'opéra et au cinéma jusqu'à son décès le 7 octobre 2013.

Les Amandiers : un théâtre, une école



La préparation d'un spectacle au théâtre des Amandiers dans le film *Les Amandiers* de Valeria Bruni Tedeschi

« **Que pourrait-on faire d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ?** » : cette question, que Patrice Chéreau, fraîchement nommé à la tête des Amandiers, pose dans le texte programme de sa déclaration d'intention, révèle les réserves qui étaient les siennes à l'idée de diriger un théâtre isolé d'autres activités de création, voire à l'égard du théâtre lui-même et de ses pouvoirs.

Dans le projet qu'il présente, il entend mettre en scène des spectacles, fonder une école et créer une unité de production cinématographique aux Amandiers. L'École voit se succéder deux promotions, l'une recrutée en 1982 (1 000 candidats, 24 lauréats), l'autre en 1985 (3 000 candidats, 19 lauréats). La première jouit d'une grande liberté et essuie en quelque sorte les plâtres dans une joyeuse effervescence, comme le raconte Colette Godart : « *Les élèves assistent aux répétitions, font de la figuration, font les serveurs à la cafétéria, les ouvriers à l'entrée des salles, passent leur vie aux Amandiers, parfois y dorment* » (Colette Godart, *Patrice Chéreau, un trajet*, 2007, Éditions du Rocher, p. 189). Le parcours de la seconde promotion est plus cadré et professionnalisé. L'école est gratuite et jumelée avec un cours d'art dramatique américain. Après plus d'un an de cours, la première promotion se rend aux États-Unis, la seconde (celle que raconte Valeria Bruni Tedeschi) y va après six mois.

Pistes de réflexion

Comment le film suggère-t-il la fascination exercée par l'École des Amandiers sur le public et sur les jeunes comédiens ?

Quelle pédagogie est mise en œuvre par Pierre Romans et Patrice Chéreau aux Amandiers ? En quoi consistent les cours ? À quelles activités participent les étudiants ?

« *On avait un défi, reformer une troupe, un peu comme la troupe qu'ils avaient formé avec nous dans les années 80. On ne cherchait pas les meilleurs, on cherchait des personnalités. Et aussi, on a cherché des couples, et un groupe. J'avais l'impression d'avoir à former un orchestre* (Valeria Bruni Tedeschi) » : quelle image le film donne-t-il de la cohorte d'étudiants admise à l'École ? Forment-ils un ensemble homogène ?

L'aventure américaine : l'Actor's studio et Lee Strasberg



Un cours à l'Actor's Studio dans le film *Les Amandiers* de Valeria Bruni Tedeschi

« Chéreau était moderne. Il nous a envoyé tout de suite, au tout début de l'école, là où se trouvait la modernité du jeu à cette époque : en Amérique, où était née, quelques années avant, la méthode de Lee Strasberg » (Valeria Bruni Tedeschi)

Entre autres épisodes marquants de la vie des étudiants comédiens, *Les Amandiers* met en scène le stage de six semaines que le groupe effectua aux États-Unis. Dans la réalité, les élèves se partagèrent en deux groupes pour aller dans « le département théâtre et cinéma de l'université de UCLA, à Los Angeles, pour les uns, et l'AMDA, école de comédie musicale de Broadway, pour les autres » (Marc Citti, *Les Enfants de Chéreau*, p. 28). Dans les deux cas, ils furent initiés à la « Méthode » de l'Actor's studio.

Fondée en 1947, l'école new-yorkaise de l'Actor's studio a été dirigée de 1951 à 1982 par Lee Strasberg qui proposait un apprentissage (la « Méthode », inspirée du « Système » de

Stanislavski, metteur en scène et professeur d'art dramatique) reposant sur une série de principes : recours à des exercices sensoriels en lien avec la recherche introspective, motivation psychologique de chaque geste, définition des objectifs du personnage, etc. Susan Batson était l'une des grandes coaches de l'Actor's studio.

Piste de réflexion

Que perçoit-on de la Méthode mise en œuvre à l'Actor's studio dans les séquences du stage américain des étudiants et lors de la deuxième visite de Stella ?

Le jeu de l'acteur : théories, pratiques et héritages



Patrice Chéreau (Louis Garrel) dirigeant Stella (Nadia Terezkiewicz) dans le film *Les Amandiers* de Valeria Bruni Tedeschi

Dans *Les Amandiers*, Valeria Bruni Tedeschi filme des acteurs interprétant des comédiens en plein apprentissage du jeu théâtral : cette mise en abyme du travail de l'acteur invite à se poser des questions sur les modes de jeu, à prendre conscience qu'ils s'inscrivent dans une histoire et à s'interroger sur la manière dont les metteurs en scène (ou les réalisateurs) héritent de certaines de ces traditions pour inventer leur propre direction d'acteurs.

Pistes de réflexion

Quels sont les grands jalons de la théorie du jeu de l'acteur ? À partir de la lecture des extraits proposés page suivante, définissez la conception du jeu défendue par chaque théoricien en expliquant quel objectif il poursuit.

La direction d'acteur de Patrice Chéreau s'inspire-t-elle d'après vous d'une tradition précise ?

Dans la direction d'acteurs qu'elle met en œuvre, Valeria Bruni Tedeschi vous semble-t-elle s'inscrire dans la même tradition que Patrice Chéreau ?

Le jeu de l'acteur : documents

Denis DIDEROT : *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981, p. 128-131.

“ Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. (...)

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait (...)

Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère d'un grand génie. Il aimera la justice ; mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. (...)

J'insiste donc, et je dis : c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes.”

Bertold BRECHT : *Petit Organon pour le théâtre*, 1978, L'Arche éditeur, p. 44-46.

“ Pour produire des effets de distanciation, le comédien dut se garder de tout ce qu'il avait appris pour être en état de causer l'identification du public avec ses compositions. Ne visant pas à mettre son public en transes, il ne doit pas se mettre lui-même en transes. (...) Même lorsqu'il représente des possédés, il ne doit pas faire l'effet d'être lui-même possédé ; sinon, comment les spectateurs pourraient-ils découvrir ce qui possède les possédés ? À aucun moment il ne doit se laisser aller à se métamorphoser intégralement en son personnage. Un jugement : « Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear », serait pour lui écrasant. Il a seulement à montrer son personnage ou, plus exactement, à ne pas seulement le vivre ; ce qui ne signifie pas que, lorsqu'il figure des gens passionnés, il lui faille lui-même rester froid. Simplement, ses propres sentiments ne devraient pas être fondamentalement ceux de son personnage, afin que ceux de son public non plus ne deviennent pas fondamentalement ceux du personnage. Le public doit avoir là une liberté entière.

Le fait que le comédien se tienne sur le plateau sous une double apparence, en tant que Laughton et en tant que Galilée, que Laughton, le montreur, ne disparaisse pas derrière Galilée, le montré, ce qui a d'ailleurs valu à ce mode de jeu le nom d' « épique », signifie en fin de compte seulement que le processus réel, profane, n'est plus dissimulé, - c'est tout de même Laughton qui se tient effectivement sur le plateau et qui montre comment il imagine Galilée.”

Constantin STANISLAVSKI : *La Formation de l'acteur*, Payot & Rivages, 2001, p. 340 et 342.

“ Il doit s'appuyer sur sa propre expérience, et retrouver en lui des émotions qui soient semblables à celles de son personnage. On ne peut gaver l'acteur comme une oie. Il faut qu'il cherche en lui-même le matériel dont il a besoin, qu'il le fasse sien. Le rôle du metteur en scène doit être d'amener l'acteur à demander et à chercher lui-même les détails qui animeront son rôle et qui l'aideront à réaliser ses véritables objectifs.

Il faut toujours vous placer dans une situation analogue à celle de votre personnage. Si c'est nécessaire, ajoutez de nouvelles suppositions. Essayez de vous rappeler un cas personnel semblable à celui-ci, et comment vous avez réagi. Si cela ne vous est jamais arrivé, imaginez une situation semblable à celle de votre personnage. Il arrive qu'on vive parfois plus intensément en imagination qu'en réalité.”

Ouvertures



Les aspirants comédiens dans le film *Les Amandiers* de Valeria Bruni Tedeschi

Parce qu'il montre de jeunes comédiennes et comédiens des années 1980, le film de Valeria Bruni Tedeschi invite à les comparer aux aspirants comédiens des années 2020 et à s'interroger sur ce qui rapproche ou distingue leurs situations respectives.

Ont-ils aujourd'hui les mêmes aspirations qu'il y a quarante ans ? Comment fonctionnent actuellement les écoles d'art dramatique ? Sont-elles plus ouvertes aux jeunes issus de la diversité ?

Un nouveau rapport aux comédien·ne·s ?

Le film brosse le tableau des relations entre les professeurs et les étudiants en art dramatique dans les années 1980.

Quelles évolutions semblent se dessiner aujourd'hui ?

Un recrutement plus ouvert en termes d'origines sociales et ethniques ? (les programmes "égalité des chances")

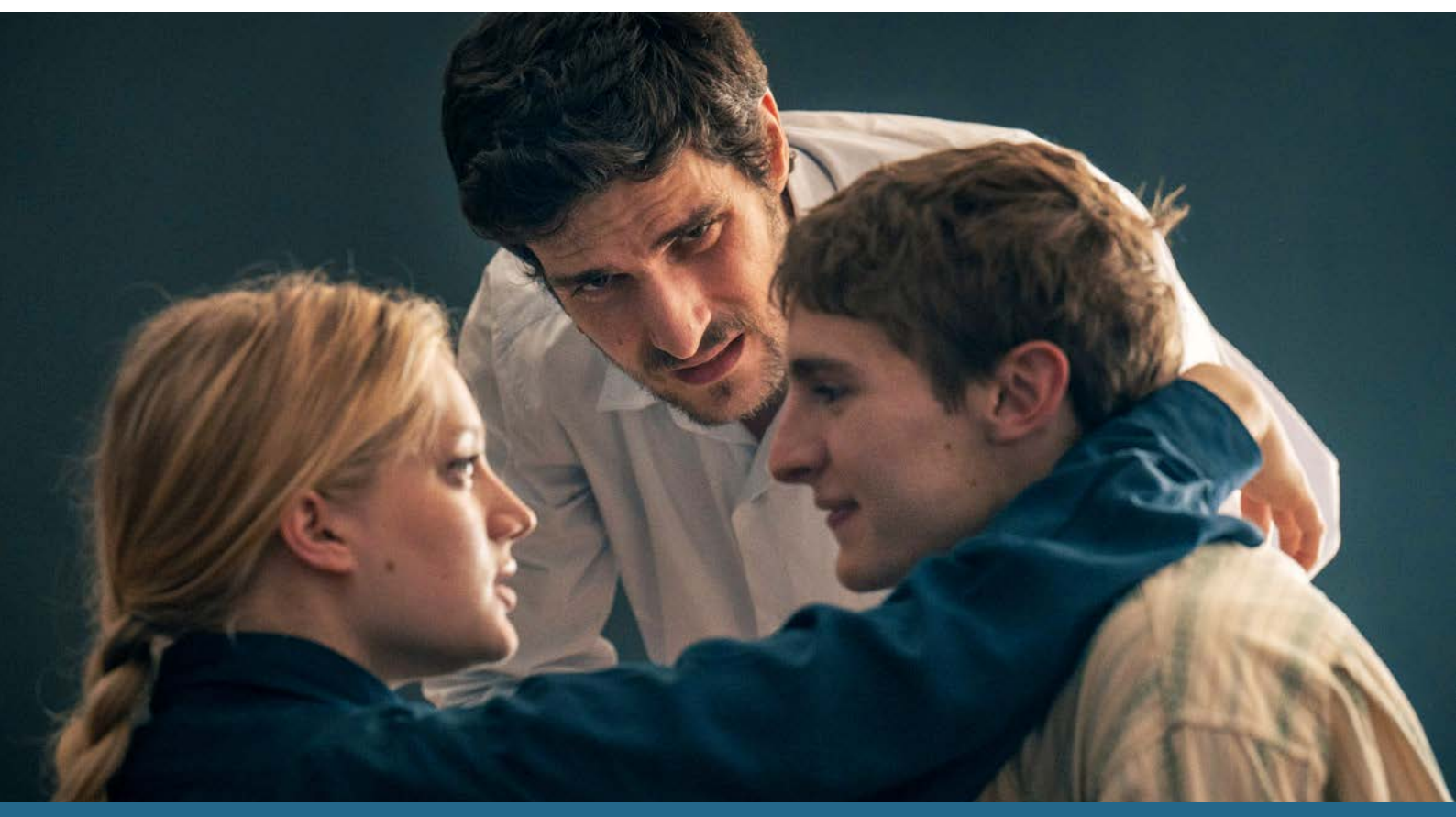
Décrivez la composition de la promotion des Amandiers : que perçoit-on de l'origine sociale et ethnique des élèves réunis dans cette formation ?

Faites une recherche sur les dispositifs mis en place pour permettre d'ouvrir le recrutement à un plus large public et pour faire progresser la représentation des cultures minoritaires dans les écoles supérieures d'art dramatique.

Comment devenir comédien·ne en France aujourd'hui ?

À côté des écoles de théâtre privées payantes, il existe des formations publiques gratuites. Menez une recherche sur les différentes écoles d'art dramatique publiques et les niveaux d'enseignement qu'elles proposent.

À quelles conditions peut-on se présenter au concours d'une école supérieure d'art dramatique ?



Éléments de correction

Patrice Chéreau, un portrait en clair-obscur

Quelle image le film donne-t-il du metteur en scène et de sa manière de diriger les comédiens ?

Figure mystérieuse, Patrice Chéreau (incarné par Louis Garrel) n'apparaît pas d'emblée dans le film et surgit finalement un soir dans une situation où on ne l'attendait pas, occupé à changer une ampoule. Constatant au travail, toujours préoccupé, le sourcil froncé dans une sorte de tension nerveuse, très différent de son complice Pierre Romans, Chéreau se singularise par sa sévérité, son exigence et sa recherche passionnée.

Dans les séquences où il dirige les jeunes acteurs, son regard aigu, son visage crispé et son extrême concentration traduisent son implication et la manière dont il traque la vérité du rapport et de l'incarnation, en s'efforçant de pousser les jeunes comédiens dans leurs retranchements. À leurs visages, on mesure le trouble éprouvé par Stella et Victor à l'issue de la répétition, alors que le metteur en scène les a poussés au corps à corps. S'impliquant lui-même physiquement dans la recherche, il remplace parfois l'un des comédiens pour l'aider dans sa recherche, exige d'eux un engagement total, leur demande d'aborder chaque réplique « comme un événement » pour jouer constamment à un haut degré d'intensité, et s'appuie sur les accidents de jeu, rires ou bégaiements, pour trouver la justesse d'incarnation (« *t'as trouvé quoi ? Tu bégaias ! On a trouvé !* »). Marc Citti, ancien élève des Amandiers, décrit la direction d'acteur du metteur en scène en des termes qui font écho aux images du film : « *Patrice, lui, pénètre l'intimité de l'acteur, la tord, la fouille, s'en empare violemment pour qu'elle se donne au public, sans pudeur, sans morale, sans retenue.* » (Marc Citti, *Les Enfants de Chéreau*, Actes-Sud, « Actes-Sud Papiers », 2015, p. 71).

La colère mémorable qui le domine lors des dernières répétitions de *Platonov* lui donne l'occasion d'exposer sa conception du théâtre, un art sans intérêt si on n'y amène pas une forme de vérité et d'engagement : « *C'est pas un passe-temps de jouer, c'est pas rien, c'est dangereux, c'est grave. Vous avez une responsabilité. (...) C'est la vie que vous êtes censés représenter. Pourquoi je me mettrais dans une salle pour regarder des gens qui font semblant ? Ça n'a aucun intérêt. (...) Qu'est-ce que je fais là dans un théâtre à perdre mon temps à voir des gens qui n'ont aucune nécessité à jouer ? Vous n'amenez rien sur scène, aucune solitude,*

aucune passion, aucune vie, rien. »

« *Je me suis dit qu'il aurait détesté être évoqué sans défauts. Il n'aimait pas les personnages lisses, il aimait les personnages qui avaient des zones d'ombres* » (Valeria Bruni Tedeschi) : en quoi le portrait que la réalisatrice fait de Chéreau peut-il être considéré comme un « hommage irrévérencieux » ?

Lorsqu'elle raconte la manière dont elle a écrit ce rôle, Valeria Bruni Tedeschi avoue qu'en raison de son admiration pour Chéreau, elle a dû se faire violence pour ne pas lui rendre un hommage lisse, pour rendre le personnage plus rugueux qu'il n'était au départ et lui restituer sa part d'ombre : « *au départ, ce personnage était sérieux, travailleur, intéressant, mais un peu théorique, lisse. Il a fallu le rendre plus anguleux, lui chercher des aspérités* » (Valeria Bruni Tedeschi).

Le portrait que le film fait de l'artiste dévoile un personnage complexe, dominé par des moments de colère (lorsque le résultat n'est pas à la hauteur ou les comédiens pas assez engagés, notamment à la fin des répétitions de *Platonov*), parfois dur (lorsqu'il annonce à une élève qu'elle ne l'émeut pas, qu'il ne voulait pas la recruter ou lorsqu'il adresse des paroles méprisantes à Pierre Romans), attiré physiquement par certains de ses élèves qu'il tente de séduire en exerçant une forme de pression sur eux. Une scène dévoile aussi son addiction à la cocaïne.

Les Amandiers : un théâtre, une école

Quelle pédagogie est mise en oeuvre par Pierre Romans et Patrice Chéreau aux Amandiers ? À quelles activités participent les étudiants ?

« *Il n'y a pas de cours aux Amandiers* » : le film de Valeria Bruni Tedeschi confirme le souvenir du comédien Marc Citti, qui a appartenu à la même promotion qu'elle. On n'y voit pas de séances d'échauffements, pas d'enseignement théorique, pas d'exercices à proprement parler. Ce qu'on voit en revanche, ce sont toutes les étapes qui conduisent à la création d'un spectacle : lectures à la table, distribution, premières répétitions dans une salle de travail, répétitions au plateau avec les éléments de scénographie et les costumes. Les jeunes comédiens apprennent leur métier en s'y confrontant directement plutôt que de faire des exercices, les étudiants comédiens se forment en découvrant les étapes d'une création.

On peut confronter le film aux souvenirs que livre le comédien Marc Citti, qui fut le condisciple de Valeria Bruni Tedeschi aux Amandiers, dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette période de sa formation. Il y confirme l'idée d'une pédagogie fondée sur l'expérience de la création plutôt que sur des exercices de théâtre : « *Comment décrire une journée type des élèves de l'école ? Il n'en existe pas. Il n'y a pas de cours aux Amandiers, nous naviguerons entre les répétitions de spectacles destinés à être idéalement exposés, les tournages de films qui seront exploités en salle, et toute notre énergie sera mise au service de l'aboutissement de ces projets. Patrice et Pierre partent du postulat qu'enseigner n'est pas tant distiller un savoir que partager une expérience. (...) Cette forme d'anti-pédagogie me donnera souvent l'impression d'avoir été, non plus simplement admis au concours d'une école, mais engagé dans un théâtre pour un projet global de deux ans. Pour apprendre notre métier d'acteur aux Amandiers, il s'agira souvent d'ouvrir ses yeux et ses oreilles. Nous sommes au coeur du théâtre, nous avons toute latitude pour suivre au jour le jour les nombreuses aventures artistiques qui y naissent* » (Marc Citti, *Les Enfants de Chéreau*, Actes Sud Papiers, 2015, p. 51-52).

« On avait un défi, reformer une troupe, un peu comme la troupe qu'ils avaient formée avec nous dans les années 80. On ne cherchait pas les meilleurs, on cherchait des personnalités. Et aussi, on a cherché des couples, et un groupe. J'avais l'impression d'avoir à former un orchestre » : quelle image le film donne-t-il de la cohorte d'étudiants admise à l'École ? Forment-ils un ensemble homogène ?

Les personnalités des jeunes gens qui intègrent l'école des Amandiers sont très différentes les unes des autres, on y trouve des filles sérieuses ou provocantes, des garçons taciturnes ou volubiles, certains sont en couple, d'autres viennent d'avoir un enfant, leurs origines sociales sont extrêmement contrastées (Stella vit dans un hôtel particulier avec majordome, Etienne dort dans l'enceinte du théâtre). Ce qui frappe le spectateur des années 2020, c'est en revanche l'homogénéité de ce groupe dont aucun membre n'appartient à une minorité ethnique visible.

L'aventure américaine : l'Actor's studio et Lee Strasberg

Que perçoit-on de la méthode mise en oeuvre à l'Actor's studio dans les séquences du stage américain des étudiants et lors de la deuxième visite de Stella ?

Lors du premier voyage à New-York, la coache propose un exercice reposant sur la vérité de l'émotion et sur la sincérité : dire une chose sur soi-même qui soit vraie au moment où on la dit, engager un peu de

soi devant les autres : « *Je veux que vous décrivez une sensation physique ou une émotion dont vous avez conscience. Mais vous devez le ressentir ici et maintenant et ça doit être vrai* ». Elle en donne un exemple en évoquant la réalité de sa vie sexuelle et invite les étudiants à livrer quelque chose de sincère : « *J'ai conscience que j'aime les filles* » dit Laurence, « *j'ai conscience que je me sens vide* » enchaîne Juliette. Dans la suite du stage, une longue séquence met en scène Etienne racontant devant ses camarades un souvenir d'enfance lié à la séparation de ses parents. L'émotion le conduit à abandonner progressivement l'anglais qu'il maîtrise mal et à passer au français pour dire le profond sentiment de honte qu'il a ressenti à l'idée de trahir sa mère. Dans les deux cas, le travail vise à utiliser les émotions ou les souvenirs des émotions pour nourrir le jeu, au présent.

A la fin du film, Stella revient à l'Actor's studio et monte sur le plateau alors que tous les étudiants ont quitté la salle. Elle y rejoue une scène vécue avec Etienne, récemment disparu et, par ce travail de jeu sur des moments de son passé, les fait revivre avec intensité, faisant du jeu théâtral une pratique puisant à la fois dans la mémoire affective et dans le travail de deuil. En ce sens, cette séquence entre en résonance avec une phrase de Noémie Lvovsky que cite Valeria Bruni Tedeschi : « *Grâce à la fiction, des personnes deviennent des personnages, et ensuite, grâce aux acteurs, ces personnages deviennent à nouveau des personnes. Et ces personnes, vivantes et présentes devant la caméra, permettent au passé qui est en nous de ne pas être momifié, mais vivant, de redevenir présent. Seule la fiction permet d'arracher les souvenirs à la nostalgie* ».

Le jeu de l'acteur : théorie, pratique et héritages

Quels sont les grands jalons de la théorie du jeu de l'acteur ? À partir de la lecture des extraits suivants, définissez la conception du jeu défendue par chaque théoricien en expliquant quel objectif il poursuit.

Diderot et le contrôle de l'acteur (« *jouer de réflexion* » ou « *d'étude* »), Brecht et la distanciation (le comédien « *montre comment il imagine Galilée* »), Stanislavski et la mémoire affective (« *il doit s'appuyer sur sa propre expérience* ») : ces trois jalons importants dans la pensée du jeu de l'acteur s'articulent à des objectifs précis : atteindre une égalité de performance d'une prestation à l'autre et donc une maîtrise de son interprétation (Diderot), empêcher une identification du public au personnage et permettre aux spectateurs de conserver leur liberté et leur capacité de réflexion critique (Brecht), faire naître une interprétation personnelle et atteindre à la vérité de l'incarnation (Stanislavski).

La direction d'acteur de Patrice Chéreau s'inspire-t-elle d'après vous d'une tradition précise ?

Très proche physiquement de ses jeunes comédiens durant le travail, les poussant dans leurs retranchements sur le plan émotionnel, Patrice Chéreau exige d'eux un engagement total (« *c'est pas un passe temps de jouer, c'est pas rien* » assène-t-il lors d'un filage décevant). Durant les répétitions de *Platonov*, il cherche avec eux la justesse de l'incarnation en leur proposant des images, des sortes d'équivalences dont il leur demande de s'emparer : dans une scène de baiser, « *si vous ne faites pas l'amour ensemble, vous mourez. Comme si vous aviez manqué d'oxygène, et tout d'un coup, vous retrouvez de l'air* ». Par certains aspects, il s'inscrit dans l'héritage de Stanislavski, faisant appel à la mémoire affective et à l'imagination de ses comédiens. Symboliquement, l'une des dernières séquences du film montre la création de *Platonov* et s'achève sur l'entrée en scène de Stella qui vient d'être frappée par la mort brutale d'Etienne et s'avance chargée de l'émotion de ce deuil.

Mais ce qui caractérise sans doute le plus sa direction reste la manière dont il pousse les comédiens à un paroxysme émotionnel, jusqu'à leur faire perdre le contrôle d'eux-mêmes pour s'abandonner à l'élan qui les traverse, comme le suggère la scène de répétition entre Stella et Stéphane, qui entraîne la jalousie d'Etienne. Très conscient de cette obsession personnelle, Chéreau en parlait en ces termes : « *pour moi, que ce soit au théâtre, à l'opéra ou au cinéma, ce fonds commun se retrouve, dans la façon dont je dirige les acteurs, cette façon, vue de l'extérieur, en gros à la fois animale et très physique, naturaliste et totalement psychologique. Je pense que bizarrement je la reproduis dans tous mes spectacles* ». (Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, 2009, p 23).

Dans la direction d'acteurs qu'elle met en œuvre, Valeria Bruni Tedeschi vous semble-t-elle s'inscrire dans la même tradition que Patrice Chéreau ?

Les Amandiers joue sur un puissant effet de mise en abyme lorsqu'il met en scène de jeunes acteurs interprétant des étudiants-comédiens en répétition. Dans son film, la réalisatrice rend hommage à la figure de Patrice Chéreau à la fois en le montrant dans son travail de metteur en scène mais aussi en faisant écho par sa propre direction d'acteurs aux obsessions de son ancien professeur. Le film fait ainsi alterner des séquences de jeu théâtral dirigées par Chéreau/Garrel et des séquences de vie dirigées par la Valeria Bruni Tedeschi, en construisant entre eux une forme de parenté, à la recherche d'un endroit de jeu à la fois intime et pulsionnel, qui soit une source d'étonnement pour le comédien lui-même : moments de panique collective liée au SIDA, séquences tendues de dispute dans le métro, scènes de rapports amoureux convul-

sifs, ou répétition fiévreuse dirigée par Chéreau lui-même dont le visage tendu accompagne les émotions des comédiens. Par ses plans rapprochés et sa caméra attachée à saisir au plus près les émotions et les mouvements qui échappent, Valeria Bruni Tedeschi rend hommage au cinéaste autant qu'au metteur en scène.

Comme en écho aux écrits de Stanislavski (« *On ne peut gaver l'acteur comme une oie. Il faut qu'il cherche en lui-même le matériel dont il a besoin, qu'il le fasse sien. Le rôle du metteur en scène doit être d'amener l'acteur à demander et à chercher lui-même les détails qui animeront son rôle* »), la réalisatrice souligne le rôle d'accoucheur qui fut le sien comme réalisatrice et commente en ces termes la manière dont elle a dirigé Nadia Terezkiewicz : « *Mais elle a fait aussi sa propre cuisine personnelle et secrète dont je n'étais pas au courant. Un jour, vers la fin des répétitions, il y a eu un déclic. Quelque chose s'était passé en elle, elle avait compris l'endroit où je voulais qu'elle aille. Elle avait accepté la possibilité de glisser, de perdre le contrôle, de vivre ce qui n'était pas prévu. J'en étais ébahie. J'ai ressenti un avant et un après ce jour-là. Elle n'a plus cessé de me surprendre* ».

Ouvertures

Le film brosse le tableau des relations entre les professeurs et les étudiants en art dramatique dans les années 1980. Quelles évolutions semblent se dessiner aujourd'hui ?

Le film de Valeria Bruni Tedeschi fait le tableau d'une époque, les années 1980, où avaient cours certains comportements qui paraîtraient beaucoup moins acceptables aujourd'hui. Le film souligne notamment les rapports troubles de séduction qui unissent les metteurs en scène et les étudiants des Amandiers, rapports que favorisent à la fois la vie en vase clos, la dévotion des jeunes comédiens l'égard de leurs professeurs, la proximité physique durant les répétitions et le travail de scènes qui jouent sur l'attirance physique et obligent à repousser les limites de la pudeur. On voit une étudiante poursuivre un professeur de ses assiduités (Juliette/Pierre Romans), on voit surtout un professeur embrasser de force son élève (Chéreau/Baptiste). Les jeunes comédiens ont conscience de ce qui se joue avec certains d'entre eux durant les répétitions : dans la séquence comique des toilettes, on voit Etienne et Franck, à la fois lucides et agacés par l'attraction de Chéreau pour Victor, rejouer la répétition sur un mode parodique et sexuel. Alors que les protagonistes semblent tolérer ces relations, les évolutions actuelles de la législation conduisent le spectateur à mesurer ce qui sépare les années 1980 des années 2020 et à juger d'un oeil beaucoup plus critique le comportement des professeurs avec leurs étudiants. Dans le sillage du mouve-

ment #metoo, de nombreux dispositifs de sensibilisation, de prévention et de formation des étudiants et des enseignants ont été mis en place dans les écoles de théâtre et les conservatoires pour prévenir les violences sexuelles et sexistes.

Décrivez la composition de la promotion des Amandiers : que perçoit-on de l'origine sociale et ethnique des élèves réunis dans cette formation ?

Les jeunes comédiens de la promotion des *Amandiers* sont issus de milieux sociaux très différents, de Stella (dont on découvre la vie luxueuse dans un hôtel particulier avec majordome) à Etienne (qui dort parfois dans le théâtre et dont la mère est manifestement en difficulté) ou Franck (qui dévoile sans fard sa situation au jury du concours « *Je ne peux pas entrer dans un école qui est payante parce que j'ai pas de sous. Donc c'est ici ou rien. Si je rentre pas ici, je ferai coursier ou serveur* »). Le séjour à New York souligne cette différence de milieu et de formation en montrant l'écart qui sépare les étudiants dans leur maîtrise de l'anglais. Les premiers échanges entre Stella et Etienne mettent également en exergue ce qui les éloigne socialement (« *t'as des dents... ça se voit que tu as de l'argent* »). La promotion ne laisse en revanche pas place à une grande diversité d'origines ethniques. À l'époque, rares sont encore les jeunes gens issus des minorités visibles à se lancer dans des études de théâtre.

Faites une recherche sur les dispositifs mis en place pour permettre d'ouvrir le recrutement à un plus large public et pour faire progresser la représentation des cultures minoritaires dans les écoles supérieures d'art dramatique.

On ne saurait affirmer qu'en 40 ans les écoles supérieures d'art dramatique aient ouvert grand leurs portes pour accueillir des étudiants issus de la diversité, comme se charge de nous le rappeler le metteur en scène Arnaud Meunier, invité à participer au jury du concours d'entrée au CNSAD : « *J'avais été extrêmement frappé, durant ces dix jours de concours, par l'homogénéité sociale de la majorité des candidats.e.s très marquée par les classes moyennes et supérieures. La plupart d'entre elles/eux étaient Parisiens et venaient du Cours Florent (environ les deux-tiers, ce qui est énorme* ». (<https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2020-2-page-48.htm>)

Des progrès ont malgré tout été réalisés grâce à la mise en place d'un certain nombre de dispositifs : des bourses pour les étudiants de l'enseignement supérieur (notamment pour les élèves du cycle spécialisé qui peuvent, sous conditions de ressource, bénéficier des aides financières de l'État, délivrées par la DRAC), mais surtout la création des programmes « Égalité des chances » initiés par l'École supérieure d'art dramatique de la Comédie de

Saint-Étienne par Arnaud Meunier et auxquels la plupart des écoles supérieures ont emboité le pas. Interrogé sur les moyens d'agir pour faire progresser la représentation des cultures minoritaires, Arnaud Meunier met l'accent sur des problèmes très concrets qui se posent aux candidats issus de milieux modestes pour accéder aux écoles supérieures : « *Cela commence donc dès les concours d'entrée dans les écoles supérieures d'art dramatique. Comment faire pour les préparer ? Où puis-je trouver des cours de théâtre gratuits ou très peu onéreux ? Comment baisser les coûts de ces concours (déplacements en train, scènes avec répliques d'un partenaire obligatoires) ? Une Association des Écoles nationales supérieures d'art dramatique (ANESAD) vient de se créer et entend bien aplanir ces difficultés* ». (<https://www.telerama.fr/scenes/il-faut-se-battre-pour-que-la-couleur-de-peau-soit-dramaturgiquement-neutre-arnaud-meunier,124956.php>)

A côté des écoles de théâtre privées payantes, il existe des formations publiques gratuites. Menez une recherche sur les différentes écoles d'art dramatique publiques et les niveaux d'enseignement qu'elles proposent.

Trois types de conservatoires délivrent un enseignement en art dramatique pour les enfants, les adolescents ou les adultes : les CRC (Conservatoires à rayonnement communal), les CRD (Conservatoires à rayonnement départemental, appelés CMA à Paris ou Conservatoires municipaux d'arrondissement), et les CRR (Conservatoires à rayonnement régional). Ces établissements proposent des cycles de découverte pour les enfants, d'initiation pour les adolescents, et un cursus central (cycles 1 à 3) entre 17 et 26 ans.

Pour s'orienter vers une voie professionnelle, un Cycle Spécialisé et un Cycle Préparatoire à l'Enseignement Supérieur (CPES) sont ouverts sur audition. Pour se présenter, il est nécessaire de justifier d'une formation théâtrale d'au moins une année en conservatoire ou dans d'autres structures. Les études sont sanctionnées par le Diplôme d'Études théâtrales (DET).

Les élèves sortant du cycle spécialisé peuvent s'orienter vers une insertion professionnelle, la Classe préparatoire à l'enseignement supérieur (CPES, au CRR) ou l'enseignement supérieur sur concours.

Ces années préparatoires (en conservatoire ou dans des écoles privées) sont nécessaires pour préparer une école supérieure d'art dramatique. Les écoles supérieures d'art dramatique préparent aux métiers du théâtre en formant à l'interprétation, à la technique, en construisant une culture générale et théâtrale et en établissant des passerelles vers les autres arts.

À quelles conditions peut-on se présenter au concours d'une école supérieure d'art dramatique ?

Pour s'inscrire aux concours des écoles supérieures d'art dramatique, il faut avoir entre 18 et 26 ans (ou 17 ans pour certaines écoles, 24 ou 25 ans maximum pour d'autres) et attester d'une formation théâtrale intensive d'au moins un an dans un établissement d'enseignement artistique spécialisé (CRR, CRD, CRC) ou dans un cours d'art dramatique privé.

8 écoles régionales supérieures :

École du TNB (Théâtre national de Bretagne) : ESAD

ECSE (École de la Comédie de Saint-Etienne)

ENSAD (École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier /Maison Louis Jouvet)

ERACM (École régionale d'acteurs de Cannes et de Marseille)

ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique, Paris)

ESTBA (École supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine)

École du Nord (École professionnelle d'Art dramatique des Hauts de France)

ESPTL (École supérieure professionnelle de théâtre du Limousin – Académie de l'Union)

Autres écoles :

Pôle d'enseignement supérieur Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB)

Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant

Bretagne/Pays de la Loire « Le Pont Supérieur »

Le Studio d'Asnières – Asnières-sur-Seine

Les écoles nationales supérieures d'art dramatique :

CNSAD (Conservatoire national supérieur d'art dramatique, CNSAD-PSL, Paris)

TNS (École du théâtre national de Strasbourg)

ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, Lyon)

Pour aller plus loin

Découvrez *Des Amandiers aux amandiers*, un documentaire de Karine Silla Perez et Stéphane Milon : *un portrait libre et intime dans les coulisses de la création de Valeria Bruni Tedeschi. Elle transmet devant la caméra aux jeunes acteurs d'aujourd'hui la mémoire des années 80.*



Des Amandiers aux amandiers

Un documentaire de
Karine Silla Perez et Stéphane Milon

Durée : 1 h

Année de production : 2022

Le film *Les Amandiers* est disponible pour des séances scolaires dans les cinémas.

Pour organiser une séance pour vos classes, vous avez plusieurs possibilités :

- 1** | Contacter directement votre cinéma de proximité (si vous avez ses coordonnées)
- 2** | Réserver une séance auprès d'un cinéma via la plateforme Adage de votre académie pour profiter de la part collective du Pass Culture (les séances de cinéma sont éligibles)
- 3** | Utiliser notre interface de réservation pour envoyer la demande simultanément à plusieurs cinémas :
<https://www.zerodeconduite.net/seances-scolaires>