

## ***Les Chants de Mandrin, Rabah Ameur-Zaïmeche, 2012***

### **Sommaire**

#### **Les références picturales**

par **Sidoine Janière**

p. 2 du PDF

#### **L'inspiration poétique**

par **Luigi Angelou**

p. 5 du PDF

## ***Les Chants de Mandrin*, Rabah Ameer-Zaïmeche, 2012 : les références picturales**

par Sidoine Janière

Après l'exécution de Louis Mandrin, hors-la-loi du XVIII<sup>e</sup> siècle, ses compagnons s'engagent dans une nouvelle campagne de contrebande afin d'organiser des marchés sauvages et de colporter des chants qu'ils ont eux-mêmes écrits en l'honneur de Mandrin. En tant que producteur de son propre film (comme c'est le cas depuis *Wesh Wesh, qu'est-ce qu'il se passe ?* en 2001 et la création de Sarrazink Production en 1999), Rabah Ameer-Zaïmeche bénéficie d'une certaine indépendance qui semble bien nécessaire au tournage de ce film. En effet, ce dernier s'annonce dès le lancement du projet comme l'aventure d'une reconstitution historique, qui s'appuie certes sur des références iconographiques d'époque, mais qui reste prêt à accueillir le réel, ouvert aux imprévus et à l'improvisation.

### **Entre reconstitution historique et contemporanéisation des représentations**

Dès son écriture, *Les Chants de Mandrin* est pensé comme un film d'époque proche du film d'aventure, et Rabah Ameer-Zaïmeche insiste dans sa note d'intention sur son envie d'inscrire le film dans « une reconstitution historique précise et sobre » (*dossier de production du film*). Pour cela, l'auteur s'appuie sur de nombreuses références iconographiques que l'on peut retrouver dans le long métrage finalisé et qui témoignent de cette ambivalence entre l'exactitude de la représentation et la sobriété immanente au film. Les décors et costumes présentent des similitudes parfois frappantes avec les tableaux dont ils s'inspirent, et inscrivent donc le film dans un certain réalisme historique, qui reste cependant assez minimaliste. En effet, les costumes demeurent relativement « simples » et les décors épurés. De la même manière, l'ensemble des scènes vont dans l'idée d'un refus du spectaculaire et plongent le film dans une étrange sobriété qui s'avère finalement refléter les intentions les plus profondes de l'auteur.

S'il semble important pour Rabah Ameer-Zaïmeche de maintenir le film dans un certain minimalisme de la représentation, c'est que son but est avant tout de faire « le portrait d'hommes investis par les représentations idéologiques de leurs temps » afin de « donner à voir un monde indéfiniment présent et pourtant révolu » (*ibid.*). Ainsi, Ameer-Zaïmeche s'écarte quelque peu de ses références pour en retirer le trop-plein et n'en garder que l'essence, l'atmosphère qui s'en dégage. En préférant par exemple des séquences avec peu de personnages et en ne mettant en scène que quelques figurants trouvés sur place (« des acteurs locaux », *ibid.*), il peut d'avantage s'attarder sur eux et les représenter avec justesse en mettant en avant les singularités des corps, des visages présents à l'écran. On comprend donc bien le projet a priori paradoxal du réalisateur, qui cherche à représenter fidèlement la France du XVIII<sup>e</sup> siècle tout en ancrant le film dans une dimension contemporaine qui donnerait à voir les luttes et les aspirations d'hommes et de femmes d'aujourd'hui. Ceci explique donc également la pluralité des œuvres auxquelles Ameer-Zaïmeche se réfère, allant piocher aussi bien dans des tableaux du XVIII<sup>e</sup> (Léonard De France, Antoine Raspal...) que dans des photographies contemporaines (Cristobal Hara). En déplaçant sans cesse son film entre la contrebande en France au XVIII<sup>e</sup> et les luttes qui semblent toujours d'actualité aujourd'hui, l'auteur va dans le sens de « l'enregistrement d'un geste brut [entre] ruptures de formes et de tons » (*dossier de production du film*) et dévoile donc son discours politique.

## Des références iconographiques réappropriées : entre fidélité et variations

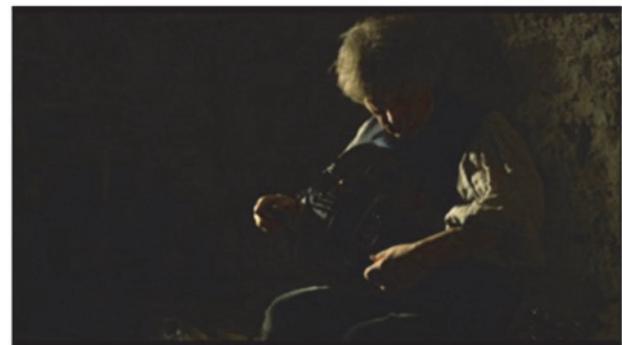
Ces documents témoignent des différentes approches de Rabah Ameur-Zaïmeche à l'égard des références dont il s'inspire.



*Le colporteur et son modèle en peinture (Le colporteur, Anonyme, Ecole Française 18<sup>ème</sup> siècle)*



*Le musicien et son modèle en peinture (Musicien aveugle, Georges de la Tour 17<sup>ème</sup> siècle)*



*Doc. 1 :* On peut noter la précision des costumes dans le film, qui revoient à n'en pas douter aux peintures dont ils s'inspirent (ici le colporteur et le musicien). Cette fidélité aux références permet une exactitude de la représentation et vient ancrer le film dans un certain réalisme historique.



*Des séquences plus minimalistes que leurs modèles, ici la scène de la bataille (L'attaque de la cavalerie, Martin des Batailles 17<sup>ème</sup> siècle)*

*Doc. 2 :* La précision de la reconstitution historique va ici de pair avec un minimalisme de la mise en scène. Ameur-Zaïmeche s'éloigne de ses premières sources d'inspiration pour n'en garder que le principal. On en voit ici un exemple avec la séquence de l'attaque : les grandes fresques de combats issues de la peinture laissent place dans le film à des scènes beaucoup plus minimalistes où seuls quelques soldats affrontent les contrebandiers dans des champs-

contrechamps réduisant inévitablement l'espace de jeu. De cette manière, le réalisateur – plus que dans un souci économique certes bien présent – se positionne dans un refus d'une mise en scène spectaculaire qui nourrit les représentations dominantes au cinéma.



Plus important que les costumes : la mise en lumière des gens qui peuplent le film

*Doc. 3* : Si le film témoigne d'un réalisme historique, Rabah Ameur-Zaïmeche s'emploie néanmoins à déplacer la fiction vers le moment vécu, l'instantané du tournage, en cherchant à capturer et à inscrire des instants présents. Par cette action, le réalisateur filme au plus près les corps des sujets et expose avec justesse et sensibilité les singularités de ces derniers.

### **Des références picturales en contrebande d'un film au présent**

Les références iconographiques semblent donc essentielles dans *Les Chants de Mandrin*. Elles permettent d'assurer une part de réalisme quand, dans un même temps, Rabah Ameur-Zaïmeche s'en éloigne et en introduit - dans un geste proche de celui de la contrebande - des variations. En partant ainsi « à l'abordage de l'histoire de France » (*note d'intention du film*), le réalisateur semble aller au bout de sa démarche esthétique et politique : faire le portrait d'une communauté française réfractaire au pouvoir en place. Et si, comme une peinture, le film représente avec justesse les sujets de son époque, il en reste cependant l'opposé : tout sauf figé, toujours mobile, débordant de vie et se laissant saisir par les imprévus du réel. C'est bien là que se manifeste la pensée du cinéaste : il faut que « le cinéma s'empare de l'histoire, bouleverse ses perspectives » (*ibid.*) pour mettre en lumière des problèmes toujours actuels.

## **Les Chants de Mandrin, Rabah Ameur-Zaïmeche, 2012 : l'inspiration poétique**

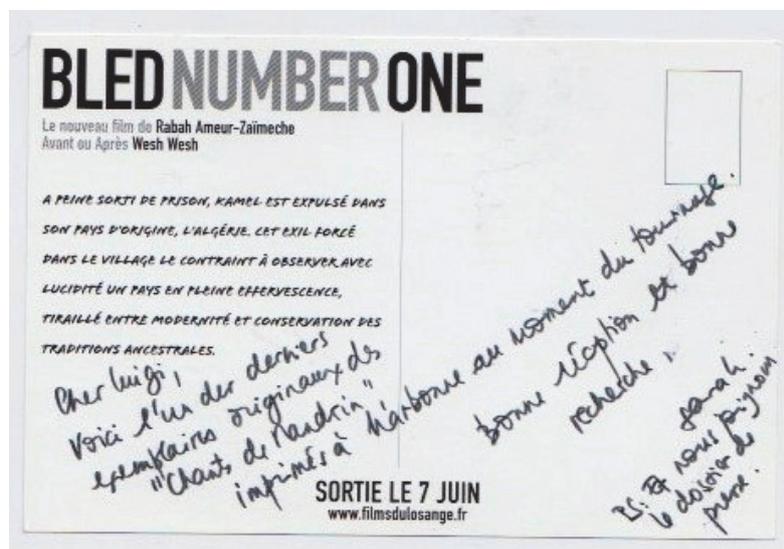
par Luigi Angelou

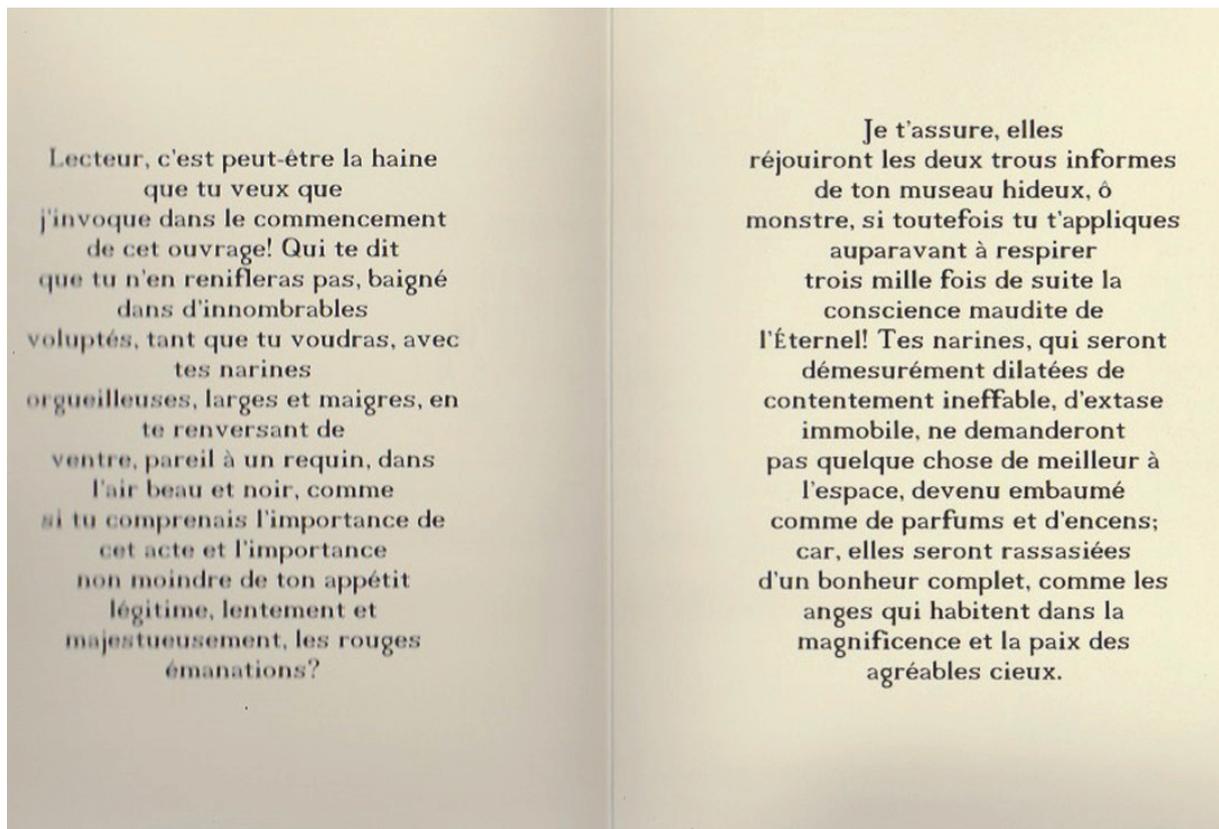
Après l'exécution de Louis Mandrin, célèbre hors-la-loi et héros populaire du milieu du XVIIIème siècle, ses compagnons risquent l'aventure d'une nouvelle campagne de contrebande dans les provinces de France. Sous la protection de leurs armes, les contrebandiers organisent aux abords des villages des marchés sauvages où ils vendent tabac, étoffes et produits précieux. Avec l'aide d'un imprimeur et d'un marquis, confident de Mandrin, ils vont imprimer un ouvrage regroupant des textes de et sur Mandrin et vont tenter de les distribuer aux paysans du royaume. Il s'agit du quatrième long-métrage de Rabah Ameur-Zaïmeche, sorti en 2012, produit par Sarrazink Production (société de production fondée par Rabah Ameur Zaïmeche lui-même) avec le soutien financier de la région Languedoc-Roussillon, dans laquelle la moitié du tournage avait été prévue.

### **Les documents**

*Document 1 : Livret Les Chants de Mandrin fourni par Sarrazink Production.* Livret non relié, imprimé à Narbonne, composés de 4 poèmes différents : deux extraits du premier chant des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont ; *L'Arbre qui pense* de Raymond Queneau ; *Le Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud et *Liberté* de Paul Eluard. Les textes s'enchaînent les uns à la suite des autres, sans aucune indication de leurs titres et leurs auteurs.

*Document 2 : Dossier de production, fourni par Languedoc-Roussillon Cinéma.* Il s'agit d'un dossier extrêmement complet de 129 pages. Il contient une présentation du contexte du film, un budget prévisionnel, un plan de financement, une lettre de Nathanaël Karmitz de MK2 Distribution, une fiche d'identification du bénéficiaire de la subvention, une identification administrative, un synopsis, la liste artistique des acteurs du projet, la note d'intention, le curriculum vitae artistique du réalisateur, la note de production, les photos de repérage des lieux de tournage, le scénario, le descriptifs des personnages et les références iconographiques.





Doc.1 : extrait du livret *Les Chants de Mandrin* imprimé pour le film (précédé de la carte postale d'envoi du livret par Sarrazink Production).

### ***Les Chants de Maldoror* et la poésie française du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle, une inspiration structurante du film**

Le titre du long-métrage fait directement référence à l'œuvre littéraire *Les Chants de Maldoror*, parue en 1869 et écrite par Lautréamont, de son vrai nom Isidore Lucien Ducasse. De plus, le texte est directement lu dans la vingt-septième scène du film, mais est présenté comme étant un extrait du texte fictif des *Chants de Mandrin*. L'extrait est lu par un soldat du royaume après l'interrogatoire du personnage du colporteur et la découverte des exemplaires des fameux chants. Une impression de plusieurs exemplaires non-reliés a été réalisée à la demande de la production par un imprimeur de Narbonne. Ces ouvrages se révèlent être composés de deux extraits des *Chants de Maldoror*, dont les premières lignes du deuxième sont lues dans la scène décrite plus haut, accompagnés de trois autres grands poèmes français : *L'Arbre qui pense* de Raymond Queneau, extrait du recueil *Le Chien à la mandoline* paru en 1965 ; *Le Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud, paru pour la première fois en 1871 et *Liberté* de Paul Eluard, extrait du recueil clandestin de 1942, *Poésie et vérité*. On peut donc déduire, que bien qu'à des échelles différentes, une inspiration littéraire et poétique se retrouve à chaque étape du projet.

Néanmoins, pour pouvoir identifier le chemin de cette inspiration à l'intérieur du projet, il devient nécessaire de présenter brièvement la méthode de travail du réalisateur, qui pourrait d'ailleurs, faire à elle seule l'objet d'une étude de genèse. Rabah Ameer-Zaïmeche appartient à cette catégorie de réalisateur qui travaille sans feuille de service. Autrement dit, il ne prévoit pas de manière précise le travail à accomplir sur chaque jour de tournage et réécrit constamment le projet à mesure qu'il le tourne. Quand on compare le scénario extrait du dossier de production avec le film, le résultat est flagrant. Le scénario comporte cent-huit scènes et le film, quarante. Des scènes ont donc été modifiées, déplacées, voir totalement supprimées, des intrigues entières

parfois. Nous tenterons donc de comprendre comment l'inspiration littéraire du personnage de Maldoror et de la poésie française du XIXème et XXème siècle a évolué avec la forme du projet, du scénario jusqu'au film.

Premièrement, à la lecture du scénario, on remarque qu'en dehors du titre du film, les références littéraires sont beaucoup plus implicites que dans le film. L'œuvre de Lautréamont n'est jamais explicitement citée dans le scénario. Dans ce dernier, la scène de l'interrogatoire du colporteur par des soldats du royaume, la scène 66, ne comporte pas de lecture des *Chants de Mandrin* ou de *Maldoror*. Il n'est également indiqué nulle-part dans le dossier de production que l'ouvrage fictif des *Chants de Mandrin* doit être composé de textes de Lautréamont, Queneau, Rimbaud ou Eluard. Pourtant des références sont bien présentes. Il y a tout au long du scénario, une vision des contrebandiers, hérité de l'idéal rimbaldien du poète hors-la-loi, notion qui est largement expliquée dans le poème *Mauvais sang* du recueil *Une Saison en enfer*, paru la première fois en 1873. Nombre de scènes du scénario, qui ne se retrouvèrent pas dans la version finale du film, sont composés de dialogues aux accents poétiques et philosophiques. En particulier, la scène 48, où les personnages du Marquis et de l'imprimeur, discutent avec Belissard (le chef des contrebandiers, joué par Rabah Ameur-Zaïmeche dans le film) de la notion de poésie et de sa signification en termes de résistance intellectuelle.

Ensuite, dans l'étude de l'objet filmique final, on remarque que, malgré une forte présence de dialogues (certains du scénario, d'autres inédits), le film se révèle beaucoup plus « terre à terre » que le scénario initial. Beaucoup de scènes ont été supprimées ou modifiées, puis déplacées dans une volonté, que l'on peut supposer de simplification narrative. Notamment ce qui deviendra la scène finale du film, qui dans le scénario se trouve être la scène 50, donc à la moitié du récit. Cette tournure des choses laisse à penser que les références littéraires demandaient à être plus directes, moins implicites. On peut notamment remarquer la transformation du personnage du Marquis, qui dans le scénario est présenté comme un mécène à la volonté révolutionnaire, alors que dans le film il est montré comme un bourgeois qui vient « s'encaillier » parmi les contrebandiers, comme Paul Verlaine « s'encaillait » avec Arthur Rimbaud. La scène où on le voit suivre le colporteur pour rencontrer Belissard directement dans son camp ne fait pas parti du scénario, où Belissard et le marquis se rencontrent chez l'imprimeur. De plus, les exemplaires des *Chants de Mandrin*, dans leurs versions de poèmes français compilés, furent imprimés à Narbonne, au moment du tournage. On peut donc supposer que la citation directe du texte de Lautréamont n'a été décidé qu'au moment du tournage, car le dossier de production n'indique pas l'impression du livre dans les dépenses en région Languedoc-Roussillon.

#### **L'IMPRIMEUR**

**Enfin de la poésie...! Vous savez, c'est peut-être encore une des seules formes de résistance qui vaille la peine. Votre monde est vraiment à part, Messieurs. Votre contrebande a davantage à voir avec la philosophie et la métaphysique qu'avec la littérature.**

## LE MARQUIS

**Je suis d'accord! Je ne suis pas un Mandrin, mais la contrebande, même de loin, donne du souffle, de l'esprit... Mieux, de l'espace! Ça fait du sens. Et le sens, ce n'est pas seulement le sens de la marche, c'est aussi la sensation!**

Doc.2 : extrait de la séquence 48, p. 35 et 36 du scénario (dossier de production déposé à la Région Languedoc-Roussillon).

### **La poésie comme symbole de résistance**

*Les Chants de Mandrin* est un film qui se saisit d'un événement historique (la vie de Mandrin et son influence) précurseur de la révolution française de 1789. Dans certains dialogues du scénario, la poésie est présentée comme un acte de résistance. On peut donc supposer, encore une fois, que l'inspiration littéraire de grands poèmes français a eu une influence structurante sur le film. Lautréamont inspire la vocation à la contrebande comme précepte philosophique : Maldoror étant une sorte de brigand émotionnel, s'emparant de l'âme et de la vie de tous ceux qu'il croise. Rimbaud, cette idée de poète vagabond et hors-la-loi, philosophant sur son bateau ivre (dans le film, les provinces de France). Queneau apporte cette fascination pour la nature et son état sauvage, que les personnages des contrebandiers chérissent tout au long du récit. Le fait de savoir chasser, cueillir et se déplacer dans la nature et les régions où ils se trouvent, étant montré comme un de leurs principes fondamentaux. Enfin, Eluard amène cette soif de liberté non-négociable. *Liberté*, étant un poème emblématique de la Résistance française durant la seconde guerre mondiale. Le film se révèle donc être une ode à la résistance, qui est vue comme un acte poétique et un positionnement philosophique.