

Conférence « Filmer les campagnes »

Maylis Asté

Docteure en Études Rurales

Chercheuse Associée au LARA-SEPPIA

Université Toulouse Jean Jaurès

jeudi 17 novembre - Rencontres nationales 2022 à Clermont Ferrand

Association Passeurs d'images

Originaire d'une commune rurale du Lot-et-Garonne, j'ai depuis longtemps nourri un intérêt pour les images et les imaginaires cinématographiques touchant aux campagnes. J'ai développé mes réflexions durant mes années de formation en Histoire contemporaine puis au sein de l'École Nationale Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse (ENSAV), une structure alliant apprentissage théorique et pratique du cinéma.

La volonté d'étudier la représentation des espaces ruraux dans le cadre d'une thèse a été alimentée par les heurts répétés à divers stéréotypes associés à ces espaces. Mon intérêt a ainsi pris la forme d'un projet de recherche. J'ai mené ce travail à l'Université de Toulouse dans l'équipe Dynamiques rurales du Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés et Territoires (LISST). Dans ce cadre, j'ai été encouragée à faire dialoguer diverses sciences humaines allant de l'esthétique du cinéma, à la géographie en passant par la sociologie et l'histoire.

La pertinence de ma recherche a été confortée par le constat du peu de travaux académiques consacrés à la mise en image des campagnes, tout particulièrement françaises. Outre quelques numéros de revues ou l'ouvrage *Cinéastes en campagne* de Ronald Hubscher, consacré au monde paysan, les publications sont rares. Ceci contraste avec la richesse et diversité des recherches qui s'intéressent au couple ville et cinéma.

A ce titre, il faut préciser que les films ruraux occupent une place marginale dans le paysage cinématographique où le milieu rural est notoirement sous-représenté. Un état de fait particulièrement prégnant si l'on examine la production de fictions françaises.

Concernant les bornes historiques de ma recherche, j'ai fait le choix d'enquêter sur le proche, sur les campagnes d'aujourd'hui, désormais associées à une population mondiale majoritairement urbaine. A cette proximité temporelle s'allie celle géographique car j'ai centré mon étude sur les campagnes françaises contemporaines.

Mon attention s'est portée sur les années 1990 à 2010 car dans cette période qui peut être dite charnière, les espaces ruraux traversent un moment de changements accélérés, alors que dans le champ cinématographique apparaît une nouvelle génération de cinéastes qui proposent leurs représentations des campagnes. Cet élan est permis ou encouragé par le développement des aides à la production audiovisuelle en région.

Les approches de ces nouvelles figures rencontrent les propositions de cinéastes déjà en exercice et s'il n'y a pas de ligne de faille entre ces différentes générations, la multiplication des productions permet néanmoins de croiser les regards sur le rural. Mon projet étant d'approcher l'ensemble des expressions audiovisuelles du rural sur la période et non de proposer une monographie dédiée à l'œuvre d'un créateur.

J'ai ainsi entrepris un voyage dans la cinématographie française des années 1990 à 2010 afin de questionner la représentation, donc d'une certaine façon la définition qu'elle propose de ses

ruralités. Mon objectif étant de mieux saisir comment les cinéastes définissent en images et en sons le rural.

Au premier temps de ma recherche j'ai du faire face à l'épineuse question des définitions : Qu'est-ce que le rural et donc qu'est-ce qu'un film rural ?

Issu du latin *ruralis* qui signifie « de la campagne, champêtre », le mot rural est d'un abord complexe car il recouvre au fil du temps des réalités changeantes. Toutefois, il est primordial de souligner que son sens est toujours plus large que celui d'"agricole". Le rural se rapporte à l'espace et à la vie des campagnes dans leur globalité, ce qui renvoie à des paysages, des productions, des populations et des vécus divers. J'ai ainsi choisi de rassembler sous le nom de « film rural », l'ensemble des productions dont l'action se situe majoritairement dans l'espace rural et qui traitent du quotidien, des modes de vie et paysages qui lui sont associés.

Cette désignation tend à rassembler un corpus d'œuvres, sans toutefois en masquer l'hétérogénéité et ne prétend aucunement circonscrire un genre (elle peut rassembler des films d'horreur, des comédies, des westerns...).

L'analyse de films a été la source première de ma thèse et après le visionnage de centaines d'œuvres j'ai formé plusieurs corpus. Le premier rassemble douze longs-métrages et se veut représentatif des dynamiques majeures en présence dans la période étudiée. Je me suis efforcée d'avoir dans ce corpus principal une juste proportion entre des films dits « grand public » comme *Le Bonheur est dans le pré* (1995) d'Etienne Chatiliez ou *Je vous trouve très beau* (2006) d'Isabelle Mergault et des films dits « d'auteur » comme *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* (1996) de Sandrine Veysset ou *Amour d'enfance* (2001) d'Yves Caumon. J'ai fait le choix de retenir en priorité l'un des films de cinéastes (comme Jean Becker ou Alain Guiraudie) dont un large pan de la filmographie touche au rural. J'ai eu le souci de rassembler des films donnant à voir les paysages des différentes régions françaises, du Nord avec *Hors Satan* (2011) Bruno Dumont au Vercors pour *Peindre ou faire l'amour* (2005) des frères Larrieu en passant par Le Massif Central avec *Le Souffle* (2001) de Damien Odoul.

Le choix d'écarter de ma définition restrictive du « film rural » les récits où les personnages principaux sont en vacances mais n'habitent pas quotidiennement les lieux a beaucoup aidé la délimitation de ce corpus principal. Cependant, ayant conscience qu'il est impossible de réduire deux décennies à douze films, j'ai également constitué un corpus élargi de quarante et un films choisis pour venir éclairer une thématique. Par exemple des films comme *La Part animale* (2007) de Sébastien Jaudeau ou *La Fin du Règne animal* (2003) Joël Brisse me permettaient d'étudier plus en détail la mise en scène de la menace du système productiviste.

Afin de proposer une approche synthétique des réflexions qui animent cette thèse, je vais aborder dans un premier temps les espaces et paysages ruraux avant d'interroger les personnages et leurs manières d'habiter.

I - Les espaces et paysages ruraux

En arpentant les films ruraux français nous constatons inmanquablement qu'une majorité de ces productions font du rural un espace à part et comme hermétiquement clos. De plus, ils entretiennent des identités spatiales clivées avec tantôt la figuration d'un espace-piège tantôt celle d'un espace- refuge.

Les films qui présentent le rural comme un espace-piège donnent à voir un cadre pathogène, un espace de dégénérescence où l'humain se transforme peu à peu en bête comme on le note par exemple dans *Darling* (2007) de Christine Carrière. La figuration de l'espace-piège est aussi liée à l'imaginaire de la traque, de la chasse qui renvoie souvent au cinéma d'horreur (on peut citer

Calvaire (2005) de Fabrice du Welz, *Sheitan* (2006) de Kim Chapiron ou encore *La Meute* (2010) de Franck Richard). Ces films fourmillent de références aux classiques étasuniens du genre, tels que *Délivrance* (1972) de John Boorman ou *Les Chiens de Paille* (1971) Sam Peckinpah et leurs mises en scène alimentent l'imaginaire du rural comme lieu de claustration.

En opposition radicale avec cet archétype spatial, une majorité des productions françaises de la période présentent le rural comme un espace-refuge donc un cadre de régénération, un cadre protecteur propice à l'épanouissement. C'est notamment le cas dans *Les Enfants du Marais* (1999) de Jean Becker ou pour le personnage principal du *Bonheur est dans le pré*. Ce dernier quitte la ville pour ce que Chatiliez désigne comme le « Pays du Bonheur », les campagne gersoises. L'espace rural apparaît alors comme un cadre où se cultive avant tout l'hédonisme. C'est l'imaginaire du pays de Cocagne qui ressurgit avec ses plaisirs charnels, ses joies liées à l'abondance et au non-travail.

Dans la période étudiée, j'ai pu constater la force du mouvement d'assimilation de la campagne à la Nature, puis dans un mouvement de réduction à la couleur verte qui en est l'emblème. Ce mouvement est rendu manifeste par l'analyse des affiches de films ruraux. Annonciatrices d'une tendance l'affiche de *Milou en Mai* (1990) de Louis Malle, puis des *Roseaux sauvages* (1994) d'André Téchiné et des *Enfants du marais* proposent des immersions végétales. Le plaisir de l'immersion dans des espaces verdoyants s'exprime pleinement sur le visage du personnage de Milou, saisi en pleine pêche aux écrevisses. Son sourire dit la félicité de ce bain de verdure printanière.

Sur cette affiche la teinte verte se rapporte à un espace déterminé, à des essences végétales identifiables mais elle tend peu à peu à devenir un référent abstrait. Certaines images saisies en longue focale, avec peu de profondeur de champ, permettent seulement de distinguer la teinte, qui exprime par métonymie le milieu rural ou plutôt le milieu naturel. Ces images font fi du relief, du contexte paysager. Alors, la ruralité assimilée à un espace de nature peut se résumer à un fond vert. De 1990 au début des années 2010, le vert (couleur historiquement ambivalente) s'impose peu à peu comme un label publicitaire. On note ainsi le glissement d'une valeur éthique (associée à l'écologie) en valeur esthétique, puis en valeur commerciale. L'industrie cinématographique exploite et alimente le désir des spectateurs majoritairement urbains, de venir se réfugier dans des espaces rêvés « naturels » et « sauvages ».

Si la campagne est souvent présentée comme un espace-refuge, c'est également qu'elle renvoie à un imaginaire de ce qui est pérenne, stable, notamment via l'image de nos « racines ». Nombreuses sont en effet les productions cinématographiques de la période qui s'appuient sur la référence à l'identité paysanne comme ferment de l'identité collective française. En reprenant des imaginaires traditionnels, ces films donnent l'illusion d'une société rurale intemporelle et participent de logiques d'hommages et de commémorations.

Au gré de mon étude, j'ai constaté qu'une part significative des récits proposés dans les films ruraux était le fruit d'un travail mémoriel de leur auteur. Cette mémoire donne lieu à ce que j'ai proposé de nommer des « films racines » car la campagne y apparaît comme le lieu conservatoire du souvenir, un lieu d'ancrage où sommeillent les nostalgies de jadis.

Cependant, la dimension mémorielle des récits peut participer de démarches distinctes. D'un côté on observe une mémoire du vécu rural qui peut tendre à la sacralisation et proposer un Monument historique commémorant le passé. Les succès publics de Jean Becker *Un Crime au paradis* (2000,) *Effroyable jardin* (2003) *Dialogue avec mon jardinier* (2007) ou *La Tête en friche* (2009) en sont des exemples. Ils attestent d'un « plaisir du ressouvenir » rendu perceptible par la mobilisation du flashback ou l'usage de la voix off. D'ailleurs, interrogé sur son rapport nostalgique au mode de vie des campagnes, Jean Becker confie :

« Quand la guerre a éclaté et que mon père a été fait prisonnier, on est partis vivre à la campagne. J'avais sept ans, j'étais dans une ferme et je vivais comme les fils des gens qui nous hébergeaient. Puis, mon père est revenu de captivité et il a tourné *Goupi mains*

rouges (1943). Une histoire qui se passait dans un univers de paysans. On est allés habiter alors à Saint Léonard des Bois, encore à la campagne. Et pendant la première partie de ma carrière, j'ai occulté ces souvenirs, ces réminiscences de la province. Je crois que c'est de travailler sur *L'Été meurtrier* (1983), avec Sébastien Japrisot, qui m'a redonné goût à ça. Je me suis dit : « Je me sens bien là-dedans, à raconter des histoires avec des gens simples et authentiques ». Et aujourd'hui, c'est comme si c'était important pour moi de renouer avec mes souvenirs d'enfance ».

Le désir d'hommage est clairement exprimé ici. Les films de Becker figent une image de la campagne, d'habitants dits « simples et authentiques », ils en font un patrimoine à conserver.

Par ailleurs, une autre démarche de création consiste à exprimer une mémoire vivante qui revisite le passé et cherche à rendre un mouvement d'Histoire. Le passé est revisité, interrogé. Avec son film *les Roseaux sauvages* André Téchiné puise dans ses souvenirs d'adolescence, qu'il cherche à mettre à l'épreuve du présent par son travail de mise en scène. Ses images parfois floues, surexposées, ses mouvements de caméra pressés disent des ambiances, captent des instants de vie. Ici, il ne s'agit pas de commémoration mais de revisite. Ce cinéaste affirme d'ailleurs que « d'une certaine manière, le respect d'une expérience puisée dans la réalité garantit la fiction ». Par cette affirmation, qui pourrait paraître contradictoire, il montre que la traduction de l'expérience-vécue dans le langage cinématographique constitue nécessairement une reprise créative, donc une fiction. De même Sandrine Veysset, à propos de son film – *Y'aura-t-il de la neige à Noël ?* dit avoir souhaité « Faire entrer plus de vie que de cinéma au moment du tournage ». Elle recherche une spontanéité des gestes et ce notamment dans les activités ludiques des enfants.

Si par leurs représentations certains cinéastes remettent en jeu leurs souvenirs pour les faire dialoguer avec le présent et ramener en eux une étincelle de vie, d'autres vérifient leurs images mémorielles par la production d'une représentation qui les conforte. Ceci distingue, à mon sens, le monument d'Histoire des mouvements d'histoires.

Participant également à une forme de « muséification » des campagnes, j'ai analysé les multiples productions où l'ancrage rural tient du décor pittoresque, un décor figé en filiation avec l'iconographie touristique. Ces films bannissent de leur cadre les lotissements, les pilonnes électriques, les éoliennes ou encore les centrales nucléaires, car ces infrastructures contreviennent à l'image générique de ce que doit être la « vraie et belle campagne ». Le cadre cinématographique objective alors une campagne à la mode.

Comme exemple de cette campagne décor on peut citer le film *Une hirondelle a fait le printemps* (2001) de Christian Carion. Dès la scène d'ouverture la campagne est survolée, mise en spectacle par le dispositif de tournage. Le réalisateur témoigne d'un regard urbanocentré pour qui l'espace rural doit être perpétuellement mis en spectacle, rendu attractif. Cette mise en image renvoie à celle d'un lieu de vacances et donc d'un lieu rendu vacant.

La mobilisation de plans aériens constitue l'une des expressions les plus ostensibles de la campagne comme décor dans le langage cinématographique. D'ailleurs des cinéastes comme Arnaud et Jean-Marie Larrieu expliquent leur refus de recourir aux prises de vues en hélicoptère en précisant que « dans leurs films la montagne n'est jamais un simple décor ».

A ces images génériques répondent alors des mises en scène de paysages vivants, de lieux singuliers et habités. Se distinguent les démarches de cinéastes comme Éric Rohmer, Bruno Dumont, Manuel Poirrier ou les frères Larrieu qui construisent leur récit en rapport direct avec un lieu. Celui-ci participe étroitement à leur projet de création, ce dont témoigne Jean-Marie Larrieu :

Ayant d'abord tourné dans des endroits dont nous avons une connaissance intime, nous ne pouvons plus prendre à la légère le choix d'un lieu de tournage. S'il est inconnu, il nous faut gagner un rapport intime avec lui, il faut qu'il nous parle, que nous le comprenions. Le géographique inspire le narratif, et, comme le disait Jean-Marie Straub à propos des équipes de cinéma, nous ne voulons pas nous comporter en « commando de parachutistes » qui débarque n'importe où, pour y tourner n'importe quoi.

Clairement exprimée ici, l'attention aux lieux est également notable dans le travail de mise en scène proposé par Éric Rohmer. En effet, on note dans *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993) que les réflexions des personnages sur leur village, leur paysage sont toujours mises en relation avec leur façon de l'habiter. Le cinéaste a soin d'associer la parole des habitants aux lieux d'où ils s'expriment, leurs espaces de vie, de travail. Les témoignages sont ainsi rapprochés de fenêtres, de points de vue privilégiés qui influent sur la formation de leurs opinions. Le cinéaste rend lisible une pensée située, ce qui lui permet en définitive d'exprimer ce que Jean Epstein désigne par l' « humeur d'un village ». Ici, l'humeur est bien celle du bourg de Saint Juire en Vendée, non pas d'un village français interchangeable.

La traduction en terme de mise en scène de la distinction entre une tendance à la muséification ou à l'expression d'un lieu vivant est intéressante à analyser à partir des scènes de contemplation paysagère.

Le paysage est parfois donné à contempler au spectateur avec des scènes qui guident explicitement son regard. Il est porté à s'identifier avec des personnages, souvent en surplomb, qui proclament leur admiration. Ainsi, le protagoniste du *Bonheur est dans le pré* invite son ami à venir admirer sa propriété et le prépare au ravissement : « *Viens sur mon petit tertre c'est magnifique à cette heure là...* ». Face au paysage comme devant un tableau, le personnage dit ensuite son plaisir.

D'autre part, le paysage va être donné à ressentir, à connaître au public via un personnage. Ainsi, dans *Amour d'enfance* on voit un jeune homme remontant le chemin d'une ferme. Pendant le trajet, il s'immobilise et lance un appel en direction d'un lointain hangar agricole cerné par un bouquet d'arbres. Sans réponse, il reprend sa marche. Ce moment suspendu laisse au spectateur le soin de deviner que désormais le paysage ne vit plus comme dans le souvenir. Il laisse percevoir la charge affective du paysage habité.

Dans ma recherche, j'ai ainsi distingué les « scènes du belvédère » proposant un face à face avec le « beau panorama » et des mouvements de rencontre paysagère pris dans un quotidien.

En suivant les personnages qui nous sont présentés ainsi que la mise en scène de leur vécu du territoire, il est possible de faire un pas plus avant dans la connaissance des imaginaires cinématographiques du rural.

II - Les personnages et leurs manières d'habiter

Stéréotype garant d'une continuité en matière d'imaginaire spatial, la figure du patriarche rural renvoie à l'autorité masculine, aux legs, à la perpétuation d'une tradition (en termes de savoir-faire et de savoir-vivre). Toujours présent dans la période étudiée, il s'impose notamment dans *Le Bonheur est dans le pré, C'est quoi la vie ?* (1999) de F. Dupeyron ou encore les *remakes* des films de Pagnol proposés par Daniel Auteuil.

Stéréotype tenace, le patriarche, homme enraciné, véhicule des valeurs conservatrices (famille, travail, croyances) et propose un cortège d'injonctions normatives. L'influence de ces figures est également servie par le charisme de célébrités nationales comme Michel Serrault ou Jacques Dufilho.

Ce personnage est souvent lié à la figure de l'héritier (majoritairement masculin comme en témoignent des titres comme *Le Fils de l'épicier, Le Fils à Jo...*). La mise en scène de la passation patriarche-héritier permet de questionner l'héritage de la terre, de valeurs, de modes de vie. Ainsi, le modèle narratif du retour du fils rappelé vers le berceau familial n'a de cesse d'être revisité tout au long de la période (récemment encore on peut citer *Toril* (2016) de Laurent Teyssier ou *Ce qui nous lie* (2017) de Cédric Klapisch). Dans ce type de récits, l'héritier est porté à faire l'expérience d'un regain de sens grâce au retour sur ses terres ancestrales.

Dans cette généalogie de la transmission la femme rurale tient un place mineure et n'est que

rarement personnage principal. Bien que déportée à la marge, elle fait l'objet de puissants stéréotypes. En effet, dans une majorité de films ruraux l'enracinement est une caractéristique dépréciative pour la femme, il est associé à un repli affectant tant le corps que l'esprit. Aussi, pour correspondre à une féminité socialement valorisée, la femme rurale doit avoir perdu l'accent local et bénéficié d'une éducation citadine (de préférence parisienne). Cet idéal féminin remonte à *La Fille du puisatier* (1940) de Marcel Pagnol. Dans la période étudiée les seules figures d'habitantes non dépréciées sont ainsi néo-rurales, institutrices ou étrangères.

Néanmoins, de nouvelles figures s'ajoutent aux traditionnelles. On peut citer à titre d'exemples : l'ouvrière agricole (*Y'aura-t'il de la neige à Noël ?*), le retraité (*Les Petits ruisseaux* (2010) de Pascal Rabaté), le vagabond (dans le cinéma de Bruno Dumont ou d'Alain Guiraudie) accédant pour la première fois au statut de personnage principal.

Quelques cinéastes, via la peinture de métiers tels que médecin de campagne (*La maladie de Sachs* (1999) de Michel Deville) ou commerçant ambulant (*Le Fils de l'épicier* (2007) d'Éric Guirado) donnent accès aux singularités de quotidiens ruraux. Itinérantes, ces figures permettent de saisir des articulations spatio-temporelles originales. Pareils au facteur du *Jour de Fête* (1949) de Tati, ces personnages informent au gré des tournées des manières d'habiter un territoire.

Pourtant, au delà d'une caractérisation par le métier, le statut social, des réalisateurs font la part belle aux manières de sentir de leurs personnages, à leur relation à un lieu. Ils tentent ainsi de donner accès à une idiosyncrasie. Dans leurs films, des figures aux sensibilités exacerbées permettent l'expression de rapport au vivant connu par la vue mais aussi l'audition, le toucher, l'odorat, le goût. Les éléments eau, air, terre ou feu participent de ce maillage perceptif.

En termes de mise en scène le gros plan apparaît comme un recours invitant à éprouver ce faire sens savoureux. Cette démarche fait écho aux écrits de Jean Epstein qui note en 1921 :

Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs, un gros plan de fleur, de fruit ou de bête : natures vivantes. (...) Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan.

Itinérance lente, divers cinéastes de la période vont mettre en scène des personnages marcheurs. La dynamique ambulatoire sert alors la mise en exergue d'une relation intime aux territoires ruraux, tout en objectivant un mouvement de recherche. Selon les univers cinématographiques différentes manières de marcher se déclinent allant de la promenade rohmerienne, aux arpentages guiraudiens, en passant par les pérégrinations chères à Arnaud et Jean-Marie Larrieu.

Énergie prospective, la marche symbolise un désir, elle apparaît comme une force motrice qui contraste avec l'image figée de l'enracinement. En faisant marcher leurs personnages, ces cinéastes semblent refuser, physiquement et symboliquement, de les figer. Suivant la formule de Frédéric Gros, par la marche « le corps devient pétri de la terre qu'il foule. Et progressivement, ainsi, il n'est plus dans le paysage : il est le paysage ».

Les cinéastes soucieux de dire la singularité d'une manière d'habiter se méfient des figures stéréotypées qui font du corps de l'acteur un corps-objet, au signifiant pauvre car avant tout conventionnel. Aussi, dès le casting beaucoup d'entre-eux sont à la recherche de présence, c'est-à-dire de corps-sujets qui existent, qui débordent des seules fonctionnalités narratives associées à un rôle. Ces corps expriment toujours plus, ils suggèrent un vécu, une histoire. Un cinéaste comme Bruno Dumont se dit ainsi attaché au choix de « corps qui portent en eux la vérité d'une région ». Également sujets, les figures de séducteurs proposées par Alain Guiraudie dans *Le Roi de l'évasion* (2009) s'écartent résolument de l'imaginaire normatif du corps prêt à désirer, publicitaire. Chez ce cinéaste la question du désir n'a pas d'âge et, subversifs, ses patriarches ruraux invitent à l'anticonformisme.

Mode d'expression d'un vécu du territoire, l'analyse des choix relatifs aux manières de dire des acteurs-personnages (en termes d'accent, de langues, d'expressions locales...) permet à son tour de mettre en lumière l'attention que portent divers créateurs à la cohérence et à la concordance entre un corps situé dans l'espace et une voix, une manière de parler.

Si de nombreux réalisateurs privilégient une soit disant « neutralité » de l'accent, d'autres ont bien conscience qu'en définitive, neutraliser l'accent revient à neutraliser l'espace. Aussi, dans leurs films les diversités phonatoires ouvrent à la connaissance sensible d'un lieu.

La question des accents ou plus largement des manières de dire m'a permis de mettre en exergue la profonde glottophobie nationale, c'est-à-dire la puissance des discriminations linguistiques, allant du sur-jeu folklorisant à la neutralisation des parlers locaux.

Les cinéastes qui cherchent à donner à partager aux spectateurs l'univers perceptif d'un habité rural ont recours à de multiples recherches formelles (comme le gros plan, déjà évoqué). Ainsi, en _filiation avec l'esthétique du western on peut noter la mobilisation du plan large, du format image 2:35 (*Hors Satan, Le Roi de l'évasion*) qui permet de donner la mesure du rapport qu'entretient l'humain aux lieux parcourus en laissant intervenir dans le cadre le vivant non-humain. De son côté, le son direct apparaît comme une manière de refuser le son dit « propre » *mainstream* qui gomme l'ambiance sonore du lieu en privilégiant le signifiant porté par la voix humaine (ce que Michel Chion appelle le vococentrisme). Aussi, dans les forêts nocturnes des frères Larrieu, force est de constater que l'humain n'est pas seul à occuper les lieux. Dans les années 1930, Marcel Pagnol évoquait déjà un désir de réalisme sonore :

Je veux tourner un film sur une vraie montagne, avec de vrais arbres, dans une vraie ferme et du vrai mistral. Le mistral fait du bruit ? J'enregistrerai le mistral. Les cigales font du bruit ? J'enregistrerai le bruit des cigales. Et si le mistral et les cigales font tellement de bruit qu'ils couvrent la voix des acteurs, ça prouvera que le bruit du mistral et le bruit des cigales sont plus importants que la voix des acteurs.

Avec ce témoignage semble se dessiner un léger écart avec le profond anthropocentrisme des représentations cinématographiques.

Enfin, fondamental à mon sens, certains cinéastes ont recours au débrayage de la tension narrative. Cette désignation renvoie à des scènes n'ayant pas explicitement pour objet de faire avancer l'intrigue, des scènes qui décrivent une atmosphère et donnent à ressentir une inscription dans la durée.

Alors que de nombreuses productions disent par les dialogues le temps long, la durée, les latences du quotidien, celles-ci sont bien souvent contredites par le rythme interne de la narration. Ainsi, quelques raccords suffisent à faire pousser salades, courgettes... à voir naître tout un potager (dans *Dialogue av mon Jardinier*). Au cinéma, l'expression de la dilatation temporelle est problématique car désamorcer la tension dramatique contrevient aux règles classiques du récit.

Néanmoins, le cinéma d'Alain Guiraudie est habité par ces temps de latence, donnant à ressentir le désœuvrement, l'ennui, les doutes du quotidien. Le cinéaste déclare à ce propos :

En occitan, il existe un terme vachement bien pour décrire ça, c'est « sousquer », qui vient de « soscar » on l'a francisé. Quand tu sousques, ben tu fous rien, tu t'ennuies, tu médites, t'hésites... C'est un concept qui me plaît énormément, j'ai passé beaucoup de temps à sousquer.

Ça aussi c'est politique, défendre le droit à ne pas être dans un rapport de rentabilité permanente.

Ce cinéaste défend dans ce qu'il décrit, mais aussi dans sa manière de le faire, la possibilité de rythmes non-uniformisés.

Les recherches formelles que nous venons d'évoquer participent de mouvements de décentrement relatifs à l'urbanocentrisme, voire au parisianocentrisme, dominant dans le cinéma français. Attachés à dire un lieu et parfois un chez soi, des réalisateurs revendiquent ce décentrement. A propos de son premier long-métrage *Pas de repos pour les braves* (2003), Guiraudie témoigne de son souci de résistance à une certaine « uniformisation du monde » produite par la mondialisation, mais aussi de résistance aux images dominantes du folklore régionaliste. C'est par l'hybridation de références, les jeux de désorientations que les cinéastes du décentrement instaurent des lieux de rencontres, des lieux vivants et en perpétuelle métamorphose.

CONCLUSION

La représentation des campagnes dans les films de fiction français de 1990 au début des années 2010 oscille entre deux pôles: celui de l'ancrage, de la transmission d'images d'une campagne traditionnelle et immuable et celui du mouvement, de l'expression d'espaces vivants et pluriels. Ces tendances rendues prégnantes par l'image des racines et celle de la marche ne s'excluent pas nécessairement et peuvent se rencontrer au sein d'une même œuvre.

Si le mouvement de « dé-parisiannisation » du cinéma français en reste à ses balbutiements ma thèse tente cependant d'éclairer la « topophilie » (pour reprendre un terme Bachelardien) d'un groupe de cinéastes français contemporains contribuant chacun à leur façon à décentrer les regards portés sur les campagnes. S'efforçant de donner à percevoir un vécu de l'espace, ils s'affranchissent de visions folklorisantes, ainsi que des règles tacites du cinéma *mainstream*.

Enfin, il faut noter que les définitions perceptives des milieux ruraux proposées par certains cinéastes français ne constituent pas une dynamique isolée. Divers auteurs à travers le monde sortent des logiques purement narratives pour donner à éprouver l'ambiance d'une forêt ou d'un village à flanc de montagne. Des démarches comme celle de Naomi Kawase au Japon ou de Kelly Reichard aux États-unis en témoignent. Ces gestes de création attirent d'ailleurs l'attention de chercheuses comme Corinne Maury, Teresa Castro ou Claire Allouche qui ouvrent de nouvelles pistes réflexives vivifiantes.

BIBLIOGRAPHIE indicative

- François Amy de la Bretèque (dir.), *Le « local » dans l'histoire du cinéma*, Montpellier: Presses Universitaires de La Méditerranée (PULM), 2007.
- Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- Philippe Blanchet, *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris: Éditions Textuel, 2016
- Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon : Aléas, 2011
- Teresa Castro, Perig Pitrou, Marie Rebecchi (dir.) *Puissance du végétal et cinéma animiste; la vitalité révélée par la technique*, Dijon :Les presses du réel, 2020
- Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1982.
- Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse : Verdier, 2004
- Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris: Seghers, 1974.
- André Gardiès, *L'espace au cinéma*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1993.
- Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris : A. Colin, 2015
- Guy Hennebelle, Marcel Oms (dir.), *Champs-Contrechamps (le cinéma rural en Europe)*, Paris :

Centre Pompidou, 1990.

- Ronald Hubscher, *Cinéastes en campagne*, Paris: Éditions du Cerf, 2011.
- Corinne Maury, *Du partis pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...*, Paris: Hermann, 2018.
- Corinne Maury, *Habiter le monde; éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée : Yellow Now, 2011
- Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 1999.
- Jean Mottet (dir.), *L'herbe dans tous ses états*, Seyssel: Champ Vallon, 2011.