

Regards sur le monde rural dans le cinéma espagnol du XXI^e siècle. Entre mutations et déterritorisations

Pascale THIBAUDEAU

Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis

Laboratoire d'Études Romanes

Le sujet de cette contribution¹ oblige à quelques prémisses d'ordre très général afin d'en situer clairement les enjeux. Il convient tout d'abord de rappeler que le cinéma est un art industriel, essentiellement et historiquement urbain, majoritairement fabriqué par des citoyen·e-s et destiné à un public de citoyen·e-s. De ce fait, la représentation du monde rural au cinéma, qu'il soit documentaire ou de fiction, se fait la plupart du temps à partir de subjectivités imprégnées de modèles cinématographiques ou littéraires antérieurs, et tributaire de représentations sociales qui relèvent souvent du stéréotype ou de la projection idéalisée. Parmi les autres évidences à rappeler, soulignons avec André Gardies² que l'espace rural au cinéma, comme tout espace filmique, reste une construction. C'est vrai dans le domaine de la fiction, bien entendu, mais aussi dans le documentaire, qui est toujours le fruit de sélections quant à la part de réel incluse ou invisibilisée, et relève d'un point de vue sur une réalité dont l'appréhension est nécessairement fragmentaire. Un documentaire ne pourra donc que donner une vision partielle de ce *monde rural*, que l'on donne pour acquis mais que l'on devrait placer entre guillemets, tant il relève davantage du concept que d'une réalité tangible. Dans l'élaboration imaginaire de ce monde, les différentes visions données par le cinéma et les médias audio-visuels peuvent en outre se superposer à une connaissance directe et modeler les regards. Lesquels procèdent en général de contextes urbains dans la mesure où les images qui construisent le monde rural sont produites, dans l'immense majorité des cas, par des cinéastes³ – et destinées à des spectateurs et spectatrices – qui habitent dans les villes.

Pour pouvoir envisager la distance – ou la proximité – entre ces représentations et les réalités qu'elles prétendent refléter, nous commencerons par ébaucher les grandes caractéristiques de la ruralité espagnole contemporaine, préalable indispensable pour éviter de tomber, depuis l'analyse, dans certains des clichés que véhiculent les films et peuvent orienter nos perceptions. Dans un second temps, nous proposerons à grands traits une typologie des films espagnols contemporains situés dans un contexte rural. Enfin nous nous intéresserons aux différentes modalités de la déterritorialisation dans les films.

¹ Cet article est une version française et actualisée de « Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI », María Dolores GARCÍA RAMOS (dir.), *Representaciones del mundo rural*, Actes des *Jornadas científicas de cine rural*, Dos Torres, Córdoba, 9-11 mai 2019, Universidad de Córdoba, UCOPress, 2020, p. 213-234.

² André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

³ En France, *Petit paysan* d'Hubert Charuel (2017) et *Au nom de la Terre* d'Eric Bergeon (2019) font figures d'exception.

Les mutations du monde rural

Une urbanisation croissante

Sans entrer dans les détails, mentionnons quelques données significatives permettant d'appréhender les mutations du monde rural contemporain. La première concerne le passage d'une société majoritairement rurale à une société majoritairement urbaine, tant au niveau mondial qu'en Espagne. En 1950, l'ONU estimait que la population mondiale était formée par 30 % d'urbain·e·s, alors qu'en 2008, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, le nombre d'habitant·e·s des villes a dépassé celui de la campagne⁴. En 2014, 54 % de la population mondiale vivait dans les villes⁵, et dans une proportion encore supérieure dans les pays industrialisés. Quant à l'Espagne, elle est passée de 56 % en 1960 à 80 % en 2018⁶.

La corrélation entre expansion urbaine et désertification rurale est une constante dans l'histoire des sociétés. En Espagne, c'est bien connu, le phénomène a enregistré une accélération à partir des années 1950, avec pour conséquence à moyen et long terme, la disparition de villages entiers d'une part, et la transformation d'autres localités en petites villes ou en quartiers périphériques de grandes villes, ce qui a donné lieu à une reconfiguration importante du territoire dans la seconde moitié du xx^e siècle.

Concentration et mutations de l'activité agricole

Le second élément significatif est la concentration de l'activité agricole dans des exploitations de plus en plus grandes, selon le dernier recensement réalisé en 2009 par le Ministère de l'Agriculture espagnol. Il indique que, depuis 1999, le nombre d'exploitations agricoles a diminué de plus de 23 % et la surface agricole par exploitation a augmenté de plus de 18 %⁷. Cette augmentation de la surface exploitée est parallèle au processus d'industrialisation de l'agriculture et à son intégration dans une économie mondialisée, qui l'a rendue dépendante à la fois de la technologie et de la finance, des secteurs autrefois davantage liés aux activités urbaines. Cette hybridation économique entre les secteurs primaire,

⁴ ONU, *World Urbanization Prospects The 2007 Revision* [en ligne], ONU, Department of Economic and Social Affairs-Population Division, 2008, p. 1.

<www.un.org/esa/population/publications/wup2007/2007WUP_Highlights_web.pdf> (consulté le 28/03/2019).

⁵ ONU, *World Urbanization Prospects: Revision 2014* [en ligne], ONU, Department of Economic and Social Affairs-Population Division, 2014.

<http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176851&menu=ultiDatos&idp=1254735727106> (consulté le 28/03/2019).

⁶ Selon des données de la Banque Mondiale, en 1960, 43,43 % des Espagnol·e·s vivaient à la campagne contre 19,19 % en 2020. En ligne :

<<https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?locations=ES>> (consulté le 10 février 2022).

⁷ Bien que le recensement soit réalisé tous les dix ans, les derniers résultats accessibles sur le site de l'*Instituto Nacional de Estadísticas* datent du recensement agricole de 2009 :

<https://ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176851&menu=ultiDatos&idp=1254735727106> (consulté le 10 février 2022).

secondaire et tertiaire s'est aussi produite dans les territoires où les limites entre espace urbain et espace rural se sont peu à peu effacées avec l'apparition de zones intermédiaires.

Hybridation territoriale

D'un côté, les villes ont annexé des villages et des hectares de champs pour implanter des quartiers périphériques, des centres commerciaux, des entreprises, des campus universitaires, des installations sportives..., ce qui a entraîné une artificialisation croissante des sols. De l'autre, les zones rurales se sont industrialisées, avec des serres et des cultures hors sol ou de l'élevage intensif, tout en diversifiant leurs activités économiques avec notamment l'expansion du tourisme rural. Parallèlement se sont développés des espaces que les géographes qualifient de rururbains⁸ pour désigner d'anciens espaces ruraux qui ne sont plus utilisés à des fins agricoles mais n'ayant pas non plus été intégrés aux villes, comme les autoroutes, leurs échangeurs et aires de repos, les parcs d'éoliennes ou les centrales photovoltaïques, les centres de traitement des eaux usées, les déchetteries et recycleries, etc. Ces espaces rururbains sont autant liés à la vie et aux activités rurales qu'aux activités urbaines, conséquence de l'homogénéisation croissante des modes de vie.

Cette hybridation territoriale est renforcée par des phénomènes plus récents tel que le développement de l'agriculture urbaine et périurbaine⁹, ainsi que par le repeuplement des zones rurales par des politiques de logement ou de soutien à l'activité économique, ou encore par l'attrait que peuvent exercer des modèles alternatifs et écologistes. Parmi ces derniers, signalons le repeuplement de villages abandonnés par des personnes désireuses d'échapper au stress de la ville, ou par des squatters qui rejettent le modèle social dominant et veulent inventer de nouveaux modes d'organisation sociale. Le cas de l'occupation du hameau de Fraguas dans la province de Guadalajara est sans doute l'un des plus connus en Espagne.

Si l'on ajoute les phénomènes migratoires à cette perméabilité des territoires urbains et ruraux, on constate que la réalité rurale est extrêmement complexe et variée¹⁰ mais que les mutations qu'elle subit sont peu montrées dans le cinéma espagnol. À titre d'exemple, le cinéma espagnol contemporain offre de l'organisation rurale la vision récurrente d'une opposition entre une population rurale permanente (implantée depuis plusieurs générations) et des personnes considérées étrangères, toujours minoritaires et jamais pleinement acceptées, alors que les nouvelles configurations démographiques¹¹ montrent que la population

⁸ María Dolores GARCÍA RAMÓN *et al.*, *Geografía rural*, Madrid, Síntesis, 1995.

⁹ Andrea FANTINI, *Cultivando ciudades. La agricultura urbana y periurbana como práctica de transformación territorial, económica, social y política*, tesis de doctorado, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

¹⁰ Manuel GONZÁLEZ DE MOLINA *et al.*, *Historia de la agricultura española desde una perspectiva biofísica, 1900-2010*, Madrid, Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, 2019.

¹¹ Luis CAMARERO (dir.), *La población rural de España. De los desequilibrios a la sostenibilidad social* [en ligne], Colección Estudios sociales, 27, Barcelona, Fundación La Caixa, 2009, p. 124-148.

enracinée est de plus en plus minoritaire par rapport à l'augmentation de nouvelles·aux habitant·e·s venu·e·s d'horizons multiples.

Tendances dans le cinéma contemporain

Une fois rappelées les grandes caractéristiques actuelles des changements qui affectent le monde rural, nous allons examiner la façon dont les films espagnols contemporains enregistrent ces mutations, s'ils le font, et dans quelle mesure ils parviennent à s'émanciper de modèles représentatifs ancrés dans l'histoire du cinéma espagnol. En effet, pendant la majeure partie du xx^e siècle, la représentation du monde rural – dans cette cinématographie comme dans d'autres, mais avec des variantes¹² – s'est construite en opposition à la ville, soit en sa faveur, avec une idéalisation de l'Arcadie mythique face à la perdition et à la décadence de la vie urbaine ; soit en sa défaveur, avec la chronique noire de l'arriération, la violence et l'ignorance propres à la campagne face aux lumières de la ville¹³. Même s'il existe des nuances et des exceptions, cet « antagonisme éthique originaire »¹⁴ a dominé au cinéma pendant de nombreuses années, ignorant les transformations structurelles et le processus d'hybridation entre la campagne et la ville, et maintenant, sans l'interroger, une division à la fois géographique, socioculturelle et humaine entre deux territoires exogènes.

Dans le cinéma du xxi^e siècle on observe plusieurs tendances, plus que des catégories nettement définies, dans la façon d'envisager le monde rural. Le corpus regroupe des documentaires et des fictions, mais, pour ces dernières, il n'inclut pas les films qui relèvent ouvertement du genre fantastique, ni ceux situés dans une époque passée. N'ont été retenus que les opus dont le temps référentiel correspond au temps de leur réalisation. Il va de soi que la typologie proposée reste ouverte et ne prétend pas enfermer les films dans des catégories étanches. En effet, dans la plupart des cas, nous trouvons, à différents degrés, des traits définitoires communs. Les œuvres ont donc été organisées à partir d'un trait dominant sans ignorer les porosités entre les différents groupes.

Louange de la vie rustique versus chronique noire

Le schéma dichotomique classique entre deux visions antagoniques de la campagne n'a pas disparu dans les films du xxi^e siècle. Les comédies *La torre de Suso* (Tom Fernández, 2007), *Que se mueran los feos* (Nacho García Velilla, 2010) et *¿Para qué sirve un oso?* (Tom Fernández, 2011) renouent avec le thème de la

<https://www2.uned.es/dpto-sociologia-l/departamento_sociologia/luis_camarero/publicaciones_archivos/estudio-social-27-i-la-poblacion-rural-de-espana-de-los-desequilibrios-a-la-sostenibilidad-i.pdf> (consulté le 28/03/2019).

¹² René PRÉDAL, « L'image du paysan dans le cinéma mondial », in René PRÉDAL et Michel DUVIGNEAU (dir.), *Cinéma et monde rural, CinémAction*, 36, Paris, Éditions du Cerf, p. 18-38.

¹³ Jean TENA, « Espagne : de *Terre sans pain* à l'après-franquisme », in Guy HENNEBELLE et Marcel OMS, *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture, 1990, p. 40-45.

¹⁴ Marcel OMS, « Les allers-retours de l'exode rural », *ibid.*, p. 81.

« *alabanza de aldea* »¹⁵ chère à Antonio de Guevara (1539)¹⁶, en introduisant quelques éléments de modernisation tout en reprenant des stéréotypes sur le monde rural et ses habitants, dans une recherche d'effets comiques. À l'opposé, la chronique noire montre la campagne comme un lieu arriéré où règne une violence atavique. *El séptimo día* (*Le Septième jour*, Carlos Saura, 2004) et *La vida que te espera* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2004), par exemple, s'inscrivent dans une veine explorée pendant le franquisme tardif et la Transition démocratique, où un parallélisme était établi entre les tares de la société rurale et celles de la société franquiste ou postfranquiste¹⁷ : *Furtivos* de José Luis Borau (1975) ou *Los santos inocentes* de Mario Camus (*Les Saints Innocents*, 1984) en sont des exemples célèbres. Certains thrillers actuels, situés dans des territoires ruraux, s'inscrivent aussi directement dans cette lignée : *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), *Everybody Knows* (Asghar Farhadi, 2018)¹⁸ ou encore les séries *Mar de plástico* (Juan Carlos Cueto, 2015) et *Hierro* (Jorge Coira, 2019). Ce choix de situer des crimes et des enquêtes policières dans un contexte rural prend sa source dans la perception d'un monde arriéré, fermé sur lui-même, fondé sur le silence, le secret et l'endogamie¹⁹. Un stéréotype implanté jusque dans l'historiographie agraire du xx^e siècle et battu en brèche par de nouvelles approches historiographiques²⁰.

On retrouve ce schéma binaire dans l'opposition entre tradition et modernité, mentalité conservatrice et progressiste, souvent associée à un conflit intergénérationnel. C'est le cas dans *Amama* (Asier Altuna, 2016) et *Ander* (Roberto Castón, 2010). Dans ce dernier film, le thème de l'homosexualité est présenté comme le conflit intime d'un personnage tiraillé entre conformité sociale et libération individuelle. C'est aussi l'argument de *80 Egunean* (*80 jours*, José María Goenaga et Jon Garaño, 2010) avec des protagonistes femmes de plus de 50 ans. Si ces films font le pari d'une évolution des mentalités, la tradition et le conservatisme continuent de caractériser le milieu rural, tandis que la modernité et le progressisme viennent de la ville ou d'un autre pays, suscitant une confrontation violente entre les différents modèles.

¹⁵ Louange de la vie rustique.

¹⁶ Antonio de GUEVARA, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), BLANCO E. (ed.). En ligne : <<https://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm>> (consulté le 10/02/2022). Voir José Manuel CRESPO GUERRERO et Victoria QUIROSA GARCÍA, « La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio », *Methaodos-revistas de ciencias sociales*, 2014, p. 286-294.

¹⁷ José Enrique MONTERDE, « El mundo rural en el cine posfranquista », in Pedro POYATO (dir.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, Diputación de Córdoba/Ayuntamiento de Dos Torres, 2007, p. 43.

¹⁸ Bien que réalisé par un cinéaste iranien, il s'agit d'une production majoritairement espagnole, tournée en Espagne, avec une distribution espagnole.

¹⁹ J. E. MONTERDE, « El mundo rural en el cine posfranquista », *art. cit.*, p. 46-48.

²⁰ Manuel GONZÁLEZ DE MOLINA *et al.*, *El pozo de todos los males: sobre el atraso de la agricultura contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

Refuge versus monde menacé

La campagne et le village peuvent apparaître aussi comme des refuges aidant les personnages de citoyen·e-s à faire des deuils, à soigner des blessures, à se recentrer sur eux-mêmes. Ce sont des territoires de l'initiation, des retrouvailles (avec soi-même, avec son propre passé ou avec les autres), des lieux de mort/renaissance. Plusieurs fictions : *Pau i el seu germà (Pau et son frère*, Marc Recha, 2001), *Bajo las estrellas* (Félix Viscarret, 2007), *Estiu 1993 (Été 93*, Carla Simón, 2017), *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018), *Con el viento (Face au vent*, Meritxell Colell, 2018) ont pour protagonistes des êtres touchés par des deuils ou tourmentés par leur passé, qui trouvent dans ce retour à la terre les forces nécessaires pour affronter leur destin. Cette vision du monde rural comme lieu de régénération personnelle et existentielle succède, dans l'histoire du cinéma, à une vision de la campagne comme lieu de régénération morale et spirituelle, déjà présente dans le cinéma muet et héritée d'une longue tradition littéraire et philosophique.

Mais les espaces ruraux apparaissent aussi menacés par les bouleversements imposés par la modernité. Ici l'on a majoritairement des documentaires évoquant un monde en voie d'extinction et adoptant un ton plutôt élégiaque : *El cielo gira (Le ciel tourne*, Mercedes Álvarez, 2005), *Elogio de la distancia* (Julio Llamazares et Felipe Vega, 2009) documentent la désertification des campagnes, la disparition des ancien·ne-s ou leurs départs pour d'autres lieux (la ville, les maisons de retraite), et avec eux la disparition de savoirs et d'activités humaines, l'effacement d'une mémoire. Tonalité également présente dans la fiction *Face au vent* qui possède une forte dimension documentaire.

Transformations

Enfin, parfois en résonance avec la tendance antérieure, certains films rendent compte des mutations du monde rural et de son hybridation croissante avec le monde et les coutumes urbaines. *El olivo (L'Olivier*, Icíar Bollaín, 2016) propose, à partir de la métaphore d'un olivier millénaire transplanté en Allemagne, une réflexion sur les conséquences de la mondialisation sur l'environnement et l'être humain. *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), depuis la fiction, et *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2005), depuis le documentaire, sont centrés sur l'immigration et la difficile acceptation des étrangers par les autochtones. *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2007) et *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta, 2018), situés à San Fernando (Cádiz), fouillent ces espaces périurbains et rurbains où persistent des traits de ruralité. *El cielo gira* montre comment les environs du petit village d'Aldeaseñor (dans la province de Soria), où il ne reste plus qu'une dizaine d'ancien·ne-s, se modifient avec la construction d'un parc éolien, la transformation d'une ancienne maison de maître en hôtel de luxe, et la présence de moulages de dinosaures pour attirer les touristes. *Dies d'agost (Jours d'août*, Marc Recha, 2006) explore les alentours de barrages hydrauliques qui ont complètement transformé la géographie rurale, et s'attarde sur la présence de *Land Art* dans le paysage. L'introduction dans ces lieux de l'art, et plus particulièrement de l'art contemporain, généralement associé à la ville,

produit un effet d'étrangeté, comme nous le verrons à propos de la danse contemporaine dans *Con el viento*.

Nous allons maintenant nous centrer sur les deux dernières tendances : celle qui présente le chant du cygne de villages, de personnes et de manières de vivre ; et celle qui reflète les mutations et le processus d'hybridation qui touchent autant les êtres humains que les territoires. En effet, dans tous les films concernés, on trouve la double question de l'appartenance à un territoire et du déracinement, ainsi que des phénomènes de déterritorialisation.

Territoire et déterritorialisation : quelques précisions

Le territoire n'est ni réductible à la terre, la patrie ou le terroir ; il est intimement lié à l'individu ou au groupe qui l'occupe et le défend contre les intrusions ; il implique des notions de possession, d'autorité et d'identification basées sur un double processus d'inclusion et d'exclusion. Évidemment un territoire occupé par une communauté ne se limite pas à ses bornes spatiales mais inclut une forte dimension sociale et culturelle. Ce sont « les usages et les *représentations* [...] les pratiques et les connaissances qui organisent un espace physique pour en faire un territoire », écrit le géographe Marc Mormont²¹. Pour sa part, Thierry Paquot remarque que « [...] le territoire résulte d'une action des humains, il n'est pas le fruit d'un relief, ou d'une donnée physico-climatique, il devient l'enjeu de pouvoirs concurrents et divergents et trouve sa légitimité avec les représentations qu'il génère, *tant symboliques que patrimoniales et imaginaires* »²². Ce dernier point nous intéresse puisqu'il assume, depuis la discipline de la géographie, que les représentations (qui sont aussi filmiques) participent à la configuration des territoires. Par ailleurs, considérer les espaces/mondes représentés dans les films comme des territoires, permet d'éviter d'essentialiser le monde rural et de ne pas l'envisager comme une réalité anhistorique possédant des attributs invariables.

Pour ce qui est du concept de déterritorialisation, on ne se réfère pas ici à celui développé par Félix Guattari et Gilles Deleuze dans *L'Anti-Œdipe* (1972), qui articule capitalisme et schizophrénie, mais à celui qu'utilisent les géographes et les sociologues²³ pour désigner le processus de rupture entre une société ou un groupe social et un territoire, comme dans le cas d'exils, de migrations et de diasporas. Avec l'exode rural, l'hybridation croissante des territoires et l'intensification globale des flux – qu'il s'agisse de biens, de personnes ou

²¹ Marc MORMONT, « Globalisation et écologisation des campagnes », *La Sociologie rurale en question, Études rurales* [en ligne], 183, 2009, p. 143-160.

<<https://journals.openedition.org/etudesrurales/8980#?>> (consulté le 26/04/2019).

²² Thierry PAQUOT « Qu'est-ce qu'un territoire? », *Vie sociale* [en ligne], 2011/2, 2011, p. 25.

<<https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2011-2-page-23.htm>>

(consulté le 25/04/2019).

²³ Claude RAFFESTIN et Mercedes BRESSO, « Tradition, Modernité, Territorialité », *Cahiers de Géographie du Québec* [en ligne], vol. 26, n° 68, 1982, p. 186-198.

<<https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1982-v26-n68-cgq2641/021557ar.pdf>> (consulté le 25/04/2019).

d'informations –, la déterritorialisation semble être devenue une constante de notre ère, voire de la nouvelle condition humaine occidentale, comme le souligne Vincent Kaufmann²⁴. On en trouve de nombreux échos dans le cinéma contemporain, comme on le verra dans les exemples suivants qui ont été organisés selon trois critères : la déterritorialisation qui affecte les personnes, celle qui hybride les territoires et les paysages, celle qui implique de profondes mutations sociales, professionnelles et existentielles.

Modalités de la déterritorialisation dans le cinéma espagnol

Déterritorialisation et déplacements humains

La modalité la plus visible de la déterritorialisation au cinéma est celle qui concerne les personnes. Dès les années 1920 et 1930, le cinéma espagnol a rendu compte de l'exode rural, et de la violence de cette migration interne qui frappait la campagne. Certains films, tels que *La aldea maldita* (Florian Rey, 1930) ou *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) ont eu un succès retentissant et occupent une place centrale dans les histoires du cinéma national. Dans le cinéma contemporain, il ne s'agit plus, comme dans ces films, de l'exode d'une main d'œuvre excédentaire ou chassée par la misère, comme c'était le cas jusque dans les années 1960, mais de l'abandon des villages par les ancien-ne-s. Leurs enfants et petits-enfants sont partis et, quand ils perdent leur autonomie, ils doivent soit les rejoindre, soit intégrer une résidence pour personnes âgées (*Con el viento, Félix y Nati, El cielo gira, Aguaviva*). Ce sont des films qui convoquent la mémoire des individus et rendent visible l'identification entre le lieu qu'il faut laisser et le passé. Celui-ci émerge dans des souvenirs où l'individuel, le familial et le collectif s'entremêlent. Par ce biais, ils insistent sur le fait que ce qui disparaît avec ces ancien-ne-s, ce n'est pas seulement un mode de vie, des coutumes ou certaines activités, mais la mémoire directe d'une époque révolue.

Con el viento, par exemple, met en scène cette extinction prochaine dans une séquence où une grand-mère et sa petite-fille commencent à vider la maison familiale qui va être vendue. La grand-mère est prête à jeter tous les objets qu'elle considère inutiles, alors que sa petite-fille exprime une nostalgie pour un temps qu'elle n'a pas connu et dont elle veut conserver des souvenirs. Les objets apparaissent comme des vestiges d'un temps lointain dont la grand-mère fait une sorte d'archéologie tandis qu'elles explorent, au milieu de la poussière, différentes strates temporelles. Ils prennent sens dès lors que la vieille femme explique leur fonction : les filets pour pêcher les écrevisses, l'appareil à faire des chorizos, les sabots pour aller aux champs... À travers ces échanges et les questions de la jeune fille, la séquence met en évidence l'opacité des vestiges si un récit n'est pas élaboré afin de préserver une mémoire et la transmettre. Mais il ne s'agit plus d'une transmission de pratiques ou de savoirs actifs, ces objets et savoirs anciens n'ont d'autre destin que de devenir des traces – décoratives ou

²⁴ Vincent KAUFMANN, *Les Paradoxes de la mobilité, bouger, s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

ethnologiques – des temps passés, dans des maisons modernes ou des musées, où ils seront déterritorialisés.

Ainsi la mémoire et sa transmission aux générations suivantes sont-elles liées, dans ces films, à la notion de territoire. Le déplacement ou la mort des ancien·ne·s sont présentés comme une rupture avec le passé. Avec eux disparaît une forme de permanence qui n'existe plus dans nos sociétés : celle de naître, vivre et mourir au même endroit. Leur disparition est donc le dernier stade de la reconfiguration d'un territoire, que ce soit d'un point de vue spatio-temporel, démographique, social et culturel. C'est pourquoi ces œuvres adoptent souvent un ton élegiaque en privilégiant les moments de réflexion sur le temps et la caducité des choses humaines.

Une séquence exemplaire nous est fournie par *El cielo gira*, entièrement construit comme un *memento mori*, avec une structure cyclique, un rythme contemplatif et de nombreuses considérations sur le temps. La dernière séquence dans le village montre deux vieillards en train de monter un long chemin en pente au milieu des champs, tout en devisant sur la vie et la mort, le temps qui passe. Alors qu'ils s'éloignent péniblement (Figure 1), leurs silhouettes deviennent de plus en plus petites jusqu'à ce qu'elles se perdent derrière un arbre, tout en haut de la colline.



Figure 1. *El cielo gira*, Mercedes Álvarez, 2005.

La grande profondeur de champ permet de faire disparaître les deux hommes en écho à leurs propos, non exempts d'humour. Leur éloignement progressif sur le chemin de la vie et leur effacement dans le paysage mettent en évidence deux temporalités distinctes, celle, éphémère des hommes, et celle de la géologie qui emplit l'écran. Cette séquence est à mettre en parallèle avec le début du film, lorsqu'une vieille femme parle de la disparition des dinosaures il y a 60 millions d'années, et, tout en montrant leurs restes fossilisés, marche dans les traces

qu'ils ont laissées. Les deux séquences se répondent en soulignant à quel point ces habitant·e·s font partie intégrante du territoire où ils ont passé leur vie. À la fin, les silhouettes des deux hommes se dissolvent dans l'image et leurs voix finissent aussi par s'évanouir. En les effaçant du paysage, la cinéaste rend visible la mort dont ils parlaient, et au-delà de la leur en particulier, de l'époque qui s'achève avec eux²⁵. Puis le paysage est à son tour absorbé par un fondu enchaîné qui le déterritorialise en lui substituant une image picturale qui, bien qu'elle représente un champ, signifie le retour à la ville et au studio du peintre vu au début du film²⁶.

Si l'idée de perte et de rupture avec un territoire domine dans ces films, on y voit aussi l'arrivée de nouvelles·aux habitant·e·s venu·e·s de la ville, à la recherche d'une meilleure qualité de vie (le jeune couple qui achète la maison dans *Con el viento*) ou originaires d'un autre pays (le berger et l'athlète marocain dans *El cielo gira*). D'autres films sont centrés sur les phénomènes migratoires comme *Poniente*, une fiction de Chus Gutiérrez inspirée par des événements tragiques survenus à El Ejido en 2000, où elle montre le rejet violent des immigrés par la population autochtone. Le documentaire *Aguaviva* se centre, quant à lui, sur la difficile intégration de deux familles argentines dans un village, malgré leur proximité linguistique avec les habitant·e·s. Ici, l'arrivée des immigré·e·s est due à la politique volontariste du maire pour compenser la baisse de natalité et la désertification de la commune. Le film montre ses efforts pour inciter les différentes communautés à se mélanger, tout en rendant compte des réticences et incompréhensions mutuelles. Dans le processus de reterritorialisation du village auquel ils sont venus participer, les immigré·e·s ne parviennent pas à s'identifier à ce nouveau territoire. Plusieurs conversations tournent autour de leur nostalgie de l'Argentine et de leurs incertitudes sur leur implantation définitive dans le village. En parallèle, la cinéaste Ariadna Pujol, s'intéresse à quelques vieilles femmes du village qui doivent laisser leurs maisons pour se rendre en maison de retraite. Dans un dialogue entre une mère et son fils qui veut la convaincre qu'elle ne peut plus rester seule à la maison, on perçoit toutes ses résistances et le processus d'identification entre le lieu (la maison) et la personne. Le film met donc en parallèle les deux formes de déracinement, celui des immigré·e·s qui arrivent et celui des ancien·ne·s qui partent, tout en soulignant que l'une des professions des jeunes femmes étrangères consiste précisément à s'occuper des personnes âgées qui ne peuvent plus rester seules chez elles.

Si le premier long métrage d'Ainhoa Rodríguez, *Destello Bravío* (2021), s'inscrit dans la liste des films qui prennent pour objet la mort annoncée d'un village, il le fait en réinvestissant certains codes des films cités plus haut (longs plans fixes, refus de la transparence narrative, effets soustractifs) mais en les faisant exploser par l'émergence de forces enfouies sous les apparences tranquilles d'une ruralité fantasmée. Forces occultes, libido féminine et violences

²⁵ Ils évoquent leurs jeunes années dans leur conversation.

²⁶ Il s'agit d'un tableau peint par Pello Azqueta, à Bilbao (point de départ du film), peut-être le dernier précise la voix *off* de la cinéaste narratrice.

patriarcales refont surface à la veille d'une catastrophe annoncée : ici la fin ne sera pas dilatée dans le temps ni mélancolique, mais brutale et cosmique (l'étincelle attendue va effacer le village, ses habitants et jusqu'à sa mémoire). Outre l'articulation peu commune entre des approches anthropologique (avec une immersion pendant un an dans le village), fantastique et expérimentale, la réalisatrice vient bousculer les habitudes spectatoriennes contemporaines en ne faisant pas des femmes âgées qu'elle filme des victimes du temps qui passe mais des femmes qui osent et s'exposent. Il va sans dire que ce film fait figure d'exception dans notre corpus.

Hybridation des territoires

Parallèlement à la déterritorialisation qui touche les personnes, plusieurs films montrent l'hybridation des territoires eux-mêmes, reconfigurés en fonction des activités et des usages. Dans une séquence de *Mercado de futuros*, Mercedes Álvarez filme un petit potager cultivé par un vieil homme à Barcelone, coincé entre une voie ferrée et un échangeur de voies rapides, dernier bastion d'une activité agricole au milieu d'une urbanisation imparable (Figure 2). La façon de cadrer les plans, avec les immeubles ou les voies de communication en amorce ou en arrière-plan, la présence constante des bruits de circulation et des trains de banlieue, donnent l'impression que l'endroit est assiégé et qu'il résiste.



Figure 2. *Mercados de futuro*, Mercedes Álvarez, 2011.

L'agriculture vivrière, soumise au rythme imposé par la nature (semence, germination, croissance, maturation, récolte), oppose ici sa temporalité au mouvement frénétique de la métropole ; un antagonisme également visible dans le chromatisme contrasté des gris et des verts, renforcé à l'étalement. Un plan montrant le vieux jardinier en train de s'occuper de ses pieds de tomates, porteurs de nombreux fruits, avec en arrière-plan l'entreprise agroindustrielle Florette, met en regard ces deux temporalités mais aussi deux formes de production agricole radicalement contraires.

Les deux frères gitans protagonistes de *La leyenda del tiempo*, d'Isaki Lacuesta, vivent dans un quartier marginal, à la périphérie de San Fernando. Leur territoire, ni rural ni urbain, est un espace semi-naturel de marécages, encerclé par les barres d'immeubles, les voies de communication entre Cádiz et San Fernando (Figure 3) : les ponts, voies rapides et de chemin de fer ferment l'accès visuel la mer. Malgré la beauté des lieux, les cadrages choisis signifient que ces réseaux de transport limitent l'horizon au lieu de l'ouvrir. Le cinéaste filme les personnages enfermés dans un espace d'exclusion qui est bien sûr géographique, mais surtout social et culturel. Ils sont assignés à un territoire, ni rural ni urbain ni naturel, dont ils ne pourront pas sortir²⁷.



Figure 3. *La leyenda del tiempo*, Isaki Lacuesta, 2006.

Dies d'agost, au contraire, donne une impression d'ouverture car il prend la forme d'un *road movie* où deux frères (le cinéaste lui-même et son jumeau) voyagent pendant des vacances, dans la zone des lacs et des barrages de l'Èbre. Dans ce film, la nature a été transformée par l'homme, soit du fait de l'agriculture moderne (plusieurs plans montrent des champs cultivés, des tracteurs, des hangars agricoles, des camions citerne qui transportent des liquides alimentaires...), soit à cause de l'énergie hydraulique et des travaux qui ont créé les retenues d'eau.

Ces travaux ont modifié en profondeur la géographie depuis les différents plans hydrauliques et énergétiques décidés par l'État, qui n'ont pas tenu compte des habitant·e·s des vallées²⁸. Le territoire a donc été entièrement remodelé, des villages entiers ont été engloutis sous les eaux et des lacs artificiels ont été créés. Ils ne servent pas seulement à produire l'énergie hydraulique puisque, dès la deuxième partie du xx^e siècle, ils ont été aménagés pour les loisirs et le tourisme.

²⁷ C'est ce que montre *Entre dos aguas* où nous retrouvons les deux protagonistes après leurs expériences respectives (prison pour l'un, marine militaire pour l'autre).

²⁸ Voir Pedro POYATO, « Nuevos conquistadores para la historia de España, *La conquista de una vega* (José Neches, 1971) », in M. D. GARCÍA RAMOS (dir.), *Representaciones del mundo rural...*, op. cit., p. 17-34.

Malgré toutes ces transformations, des traces du passé et des habitant·e·s obligé·e·s d'abandonner leur maison, demeurent dans le paysage. L'horloge arrêtée de l'église (Figure 4) rappelle la brutalité du processus, un arrêt du temps qui semble commémorer en permanence la mort du village. Ce clocher qui sort de l'eau est le signe de la déterritorialisation des personnes et du village lui-même. La petite partie émergée nous renvoie à la totalité immergée et nous signale la présence d'un monde disparu sous la surface de l'eau. Le village a donc subi un processus de déterritorialisation multiple : ses habitant·e·s ont été chassé·e·s, il a disparu du paysage mais il est toujours là, il est passé de la surface de la terre aux profondeurs de l'eau. Il est devenu fantôme et producteur de légendes en activant tout un imaginaire mythique, depuis le Déluge jusqu'à l'Atlantide. Des légendes qui n'alimentent pas seulement la nostalgie de celles et ceux qui l'ont habité, mais aussi la fantaisie de celles et ceux qui découvrent l'existence de ce monde perdu.



Figure 4. *Dies d'agost*, Marc Recha, 2006.

De nouveaux récits, associés aux profondeurs mystérieuses des lacs artificiels, surgissent du processus de globalisation. Peu de temps avant que David, le frère du cinéaste, disparaisse sans laisser de traces, le film se met à distiller une atmosphère mystérieuse, teintée de fantastique. La voix *off* féminine commence par donner des informations sur l'implantation touristique d'Allemands dans la région, et l'altération de l'écosystème par l'introduction du poisson-chat dans les eaux d'un lac, allusion aux espèces invasives qui menacent la faune et la flore locales. Elle poursuit en rapportant ce que racontent les gens du village tandis que s'enchaînent des plans crépusculaires du lac : « *Fue un alemán que, en 1974, introdujo furtivamente en el embalse el primer ejemplar. Ahora los había que medían tres metros de largo, pero nadie había conseguido pescar uno que era muy viejo. Un gran pez gato de cinco metros.* »²⁹ Bien que l'intonation de la voix

²⁹ « C'est un Allemand qui, en 1974, introduisit furtivement le premier spécimen. Désormais il y en avait qui mesuraient trois mètres de long, mais personne n'avait jamais réussi à pêcher le plus vieux. Un grand poisson-chat de cinq mètres. » (Nous traduisons toutes les citations en espagnol.)

soit la même, la narration passe d'un registre informatif aux rumeurs puis à la légende tandis que les plans s'assombrissent progressivement :

Vivía en las profundidades, escondiéndose de la luz del sol. Algunos decían que era el originario, todos lo buscaban pero muy pocos lo habían visto. Explicaban que una noche muy oscura, unos alemanes tocados por el rayo del alcohol bajaron al embarcadero, dispuestos a saltar a una lancha y dar una vuelta por la orilla. No sirvió de nada decirles que eran demasiados y que el bote no aguantaría. Al cabo de un rato, la gente del camping oyó los gritos de auxilio de aquellos desgraciados. Fueron a buscarlos y al sacarlos del agua se dieron cuenta de que a uno le faltaba una pierna. Una cosa con una fuerza descomunal le había mordido³⁰.

Dans cette histoire, la déterritorialisation produit des monstres.

Un autre signe d'hybridation territoriale apparaît dans ce film dans la présence de pratiques humaines et artistiques dialoguant avec l'environnement rural. Outre le film lui-même qui le transforme en espace profilmique, on voit un garde forestier jouer de la trompette au milieu des arbres. Puis ce même garde explique aux deux frères que le geai est capable d'imiter la sonnerie des téléphones portables, affirmation plausible puisque cet oiseau sait reproduire des sons émis par d'autres animaux. Par cette anecdote, le film met en avant l'impact des technologies humaines sur l'environnement dit naturel et les interférences entre la civilisation et le monde sauvage. C'est aussi ce que fait le *Land Art* avec ses œuvres – éphémères car soumises aux intempéries – qui modifient en profondeur la relation aux éléments naturels, que ce soit dans le processus de création ou de réception. L'un des protagonistes de *Bajo las estrellas* crée des sculptures à partir de métal recyclé, qu'il installe dans différents lieux agrestes³¹. Dans *Dies d'agost*, les œuvres renouent avec la dimension totémique et originaire de l'art, elles anthropomorphisent ou animalisent des arbres (Figure 5), souches ou troncs, en soulignant l'empreinte humaine, à la fois dans le geste artistique et dans les figures peintes.

³⁰ « Il vivait dans les profondeurs, se protégeant de la lumière du soleil. Certains disaient que c'était le premier, tous le cherchaient mais bien peu l'avaient vu. On racontait que par une nuit très sombre, des Allemands, frappés par la foudre de l'alcool, descendirent à l'embarcadère, prêts à sauter dans une barque pour faire un tour le long de la côte. Cela ne servit à rien de leur dire qu'ils étaient trop nombreux et que l'embarcation ne tiendrait pas. Au bout d'un moment les gens du camping entendirent les appels au secours de ces malheureux. Ils partirent à leur recherche et, en les sortant de l'eau, ils s'aperçurent que l'un d'entre eux avait perdu une jambe. Quelque chose d'une force incroyable l'avait mordu. »

³¹ Alberto GUERRA PÉREZ, « *Bajo las estrellas*: concepto de dualidad campo-ciudad. Cómo lo urbano se introduce en lo rural », in Agustín GÓMEZ GÓMEZ (dir.), *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*, Málaga, CEDMA, 2015, p. 116.



Figure 5. *Dies d'agost*, Marc Recha, 2006.

C'est encore plus flagrant dans *Amama*, qui ajoute une dimension rituelle et mythique à l'intervention. La voix *off* de la protagoniste explique, au début du film, que la tradition familiale consiste à peindre un arbre à chaque naissance et à attribuer à l'enfant une couleur symbolique l'enfermant dans un destin tout tracé :

Cada uno tenemos un árbol con el que hemos crecido y al que estamos unidos. Nuestra abuela, Amama, al nacer cada nieto nos asigna un color. El color de la fuerza, la sangre, la pasión, el rojo, para el nieto que hereda el caserío. Para el blando, el vago, el flojo, el color blanco. Y par mí, la rebelde, la contestona y la mala, el color del diablo y de las sombras, el color negro. Los colores de la abuela condicionan el futuro y el pasado. Como si nuestro destino surgiera en el neolítico y hubiera llegado hasta hoy a través de la abuela³².

Suite à un conflit avec son père, cette tradition est sublimée dans un geste de rébellion³³ existentiel et artistique de la part d'Amaia qui repeint les trois arbres en mélangeant les couleurs. Que ce soit dans la tradition d'origine ou dans sa subversion par le personnage féminin, une fonction magique est attribuée au lien créé avec l'élément naturel : celle de pouvoir agir sur le destin des êtres, en les enfermant ou en les libérant.

La protagoniste de *Con el viento*, Mónica, est une danseuse contemporaine professionnelle qui vient passer quelques jours avec sa mère après le décès de son père. Une séquence la montre dans une étable déplacer de la paille avec une

³² « Nous avons tous un arbre avec lequel nous avons grandi et auquel nous sommes unis. Notre grand-mère, Amama, nous attribue une couleur à notre naissance. La couleur de la force, du sang, de la passion, le rouge, pour le garçon qui va hériter du domaine. Pour l'indolent, le faible, le paresseux, le blanc. Pour moi, la rebelle, la méchante, la couleur du diable et des ombres, le noir. Les couleurs de notre grand-mère conditionnent le futur et le passé. Comme si notre destin avait surgi dans le néolithique et était arrivé, à travers elle, jusqu'à aujourd'hui. »

³³ Tradition déjà objet de sacrilège de la part du père qui coupe l'un des arbres (celui d'Amaia) dans un accès de colère.

fourche, acte qui renvoie à une activité agricole, mais on comprend ensuite qu'elle dégagait le sol pour pouvoir danser. La fonction initiale de l'étable est donc transformée pour accueillir un geste artistique qui lui-même se déterritorialise dans un lieu totalement étranger à la danse contemporaine. À la fin du film, Mónica revient au même endroit, mais cette fois elle ne nettoie pas le sol, elle n'a plus besoin de modifier le lieu pour écarter sa fonction originale, et danse à même le foin. Ce n'est plus la fourche mais la danse qui remue la paille, mêlant le bruit que produit cette matière sur le sol au souffle de la danseuse et au chant lyrique *The Complaint* de Purcell. Au-delà du réseau de significations qui se déploie dans cette séquence (où l'étable comme lieu originaire a toute sa place), elle opère une fusion entre danse contemporaine et ruralité où s'incarne la réconciliation de la protagoniste avec ses racines et avec elle-même.

Les mutations dans les territoires ruraux

L'un des paradigmes du monde rural au cinéma a toujours été son isolement, combiné à la notion d'immobilité, avec son versant négatif, l'immobilisme, et son versant positif, la permanence de ses valeurs. Cet isolement et cet immobilisme correspondent de moins en moins à la réalité qui a vu se multiplier les réseaux de transports et de télécommunications ainsi que les flux d'informations. Malgré cela, on trouve encore ce paradigme dans le cinéma du XXI^e siècle, avec de longs plans séquences de trajets en voiture pour souligner l'éloignement des hameaux et des villages de l'« Espagne vide » fantasmée par Sergio del Molino³⁴. Il contribue à élaborer un univers lointain, un peu exotique et parfois dangereux. Dans *La enfermedad del domingo*, qui joue avec certains codes fantastiques, l'absence de réseau pour utiliser les téléphones mobiles sert de ressort dramatique et participe à la montée du suspense à plusieurs reprises. Néanmoins, à de rares exceptions près (pour des motifs scénaristiques, comme dans l'exemple qui précède), les films rendent compte du lien contemporain entre les espaces ruraux et le reste du monde, grâce au téléphone, la télévision, internet et les réseaux sociaux.

Si, de manière générale, la campagne est connectée dans les films contemporains, l'agro-industrie n'est en revanche pratiquement pas représentée alors qu'elle domine dans la réalité. On voit des serres dans *Poniente* et les séries *Mar de plástico* et *Hierro*, un élevage intensif de poulets au début de *El olivo*, un autre de lapins dans *Aguaviva*, la mécanisation de la sylviculture au début de *O que arde (Viendra le feu, Oliver Laxe, 2019)*, et c'est à peu près tout. Si l'on compare au nombre de films qui se déroulent dans des fermes familiales de

³⁴ Sergio DEL MOLINO, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner, 2016. Si la désertification des campagnes est un phénomène qui touche tous les pays d'Europe, le livre ne s'appuie sur aucune donnée sérieuse et procède d'un regard urbain peu au fait des réalités rurales. Pour un regard plus informé on se reportera à l'ouvrage suivant : Fernando COLLANTES et Vicente PINILLA, *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España rural desde 1900 hasta el presente*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

petite taille, c'est une part infime et proportionnellement inverse à la réalité rurale. Quelques films (non commerciaux) reflètent la diversification des activités dans les zones rurales grâce au tourisme et aux loisirs : les lacs artificiels, qui ont tant bouleversé le paysage lors de leur création, sont aménagés pour la baignade dans *Dies d'agost* ; un ancien château est transformé en hôtel et les vestiges préhistoriques sont valorisés dans *El cielo gira*. Le père de la protagoniste de *El olivo* et son oncle se sont ruinés en essayant de monter un restaurant tandis qu'un couple d'Argentins, dans *Aguaviva*, rouvre le restaurant du village et une autre immigrée tient le bar de la piscine...

Hormis ces quelques exemples, le cinéma contemporain reflète peu les transformations des activités et du travail agricoles, alors qu'il montre des mutations qui sont aussi celles du monde urbain (l'hyperconnexion, la diversification des sources de revenus). *El olivo* concentre ces différentes mutations et modalités de déterritorialisation, et, à la différence de la plupart des films sur lesquels nous nous sommes arrêtée, il a eu une large audience parce qu'il répond à des critères d'efficacité narrative propre au cinéma *mainstream*.

Dans ce film, la réalisatrice, Icíar Bollaín, part d'une réalité à la fois économique, spéculative et écologique : l'exportation d'oliviers millénaires³⁵ dans le monde entier, pour inventer avec son coscénariste, Paul Laverty, une fable initiatique où une adolescente, Alma, remue ciel et terre pour retrouver l'olivier (Figure 6) que son père et son oncle ont vendu, parce qu'elle est convaincue que l'Alzheimer de son grand-père et son mutisme trouvent leur origine dans le traumatisme produit par le déracinement de l'arbre (événement montré dans une séquence amplement dramatisée). Grâce à Internet, elle parvient à localiser l'olivier au siège d'une entreprise à Düsseldorf, qui en a fait son emblème visuel.

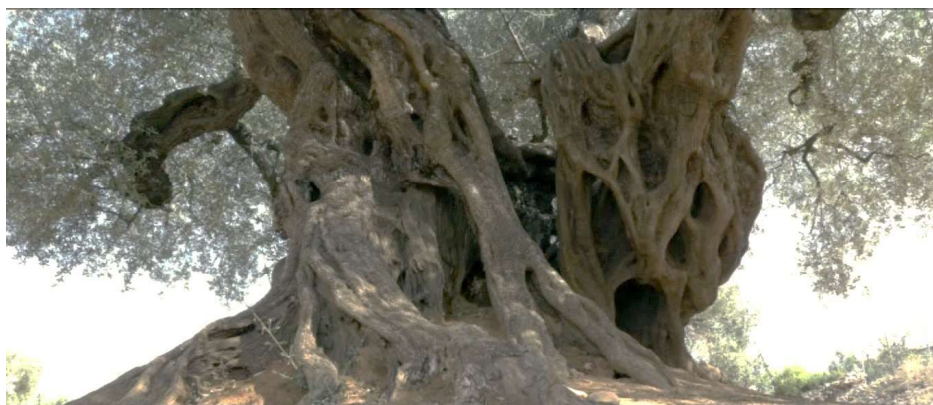


Figure 6. *El olivo*, Icíar Bollaín, 2015.

À l'exode rural des êtres humains, motif traditionnel du cinéma rural, le film substitue la déterritorialisation des arbres eux-mêmes dans des lieux qui leur sont complètement étrangers : villes, ronds-points, villas de luxe, pays lointains. En associant l'Alzheimer du grand-père au déracinement de l'olivier, il signifie de manière insistante que la mémoire des hommes, leur langage et jusqu'à leur âme

³⁵ Depuis la province de Castellón, où se trouve l'une des plus grandes concentrations mondiales de ces oliviers.

s'en vont avec ces arbres. Pour souligner encore plus cette fusion entre l'arbre et l'humain, l'aspect de l'olivier a été anthropomorphisé, avec une évidente évocation du *Cri* de Munch. Déraciné et enfermé dans un immense hall vitré, il devient le symbole des dégâts causés par la mondialisation du capitalisme et sa mainmise sur la nature et les humains. Mais c'est aussi la mondialisation qui permet à Alma de retrouver l'olivier et d'arracher une petite branche avec laquelle elle pourra faire une greffe.

En effet, avant cet épilogue, la jeune fille a convaincu son oncle et un ami de l'emmener à Düsseldorf, ce qui donne lieu à un *road movie* en camion à travers l'Espagne, la France et l'Allemagne, traversées en moins de 24 heures. Ce périple, qui dure environ 25 minutes du métrage, est ponctué de nombreux plans aériens ou généraux des autoroutes et des routes qui connectent les territoires (Figure 7).



Figure 7. *El olivo*, Icíar Bollaín, 2015.

Cette vision depuis le ciel parcourt la mosaïque polychrome des champs labourés, traversée par le sillon d'asphalte, en rendant compte de l'imbrication des espaces ruraux, sauvages et urbains. Grâce aux réseaux sociaux, Alma parvient à entrer en contact avec une étudiante espagnole qui vit en Allemagne. Celle-ci mobilise à son tour ses amies allemandes pour qu'elles soutiennent le projet en le partageant sur les réseaux. Quand elles découvrent que l'entreprise pratique le *greenwashing* pour dissimuler ses activités prédatrices contre l'environnement, elles contactent des activistes qui profitent de l'histoire d'Alma pour mobiliser largement contre l'entreprise. Pendant la manifestation qu'elles organisent, elles parviennent à pénétrer dans le hall et Alma se hisse dans l'arbre pour couper une branche. La fable démontre ainsi que, grâce à l'hyperconnexion numérique, l'épopée d'Alma n'a pas échoué et que tout un réseau de solidarité indépendante des territoires et des nations a pu se créer. C'est l'autre face du processus de déterritorialisation, celle qui s'oppose aux effets qu'elle produit.

De retour à l'oliveraie, Alma réalise la greffe et déclare à toute la famille réunie : « *¡Imaginaos como será dentro de mil años! A ver si esta vez lo hacemos un poquito mejor.* »³⁶ Par cet acte fondateur et cette proposition de réinitialiser

³⁶ « Imaginez comment il sera dans mille ans ! Espérons que cette fois on s'y prendra un peu mieux. »

ni plus ni moins que notre civilisation, le film parie sur une reterritorialisation de l'arbre dont les implications sont beaucoup plus vastes. À travers lui, il s'agit de renouer avec un mode de relation à la nature, à sa temporalité et ses cycles, hérité des ancien-ne-s, en la considérant comme une entité vivante et non comme une simple source de profits. Le message écologiste est on ne peut plus limpide.

Conclusion

Jusqu'au XXI^e siècle, peu de fictions filmiques ont reflété, en Espagne, les profondes mutations du monde rural, son industrialisation, la transformation des paysans en agriculteurs et en entrepreneurs, l'hybridation des zones rurales et urbaines, l'interconnexion croissante entre ville et campagne. Comme on peut s'y attendre, les documentaires portent un regard plus proche des évolutions observables, mais en accordant une importance plus grande aux questions de déterritorialisation, souvent dans une perspective nostalgique, voire mélancolique.

La désertification des campagnes est rendue visible par les fictions autant que par les documentaires, mais ce n'est pas le cas des changements technologiques et économiques dans leurs aspects les plus concrets. La concentration croissante des activités agraires par les entreprises agro-industrielles ne semble pas intéresser beaucoup les cinéastes espagnol-e-s³⁷. Comme le remarquaient déjà Alain et Odette Virmaux en 1990, la campagne et la nature continuent de faire rêver les citadin-e-s, mais il s'agit d'une campagne « dont les agriculteurs ont été chassés et avec eux leurs envahissants équipements industriels »³⁸ qui ne correspondent pas au rêve bucolique du retour à la terre (le temps d'un weekend). Les films ne font pas non plus référence aux foyers de conflictivité sociale engendrés par les mutations subies³⁹. Ces réalités ne sont pas jugées photogéniques ou désirables par le cinéma, elles sont laissées aux reportages télévisés.

Ainsi l'imaginaire configuré par le cinéma (ontologiquement urbain) continue-t-il de proposer de la campagne une vision généralement exogène, si ce n'est exotique. Les préoccupations écologiques actuelles viennent se greffer sur les représentations mythiques du passé pour réélaborer un monde rural rêvé et désirable, réconcilié avec la tradition mais connecté. Le cinéma espagnol du XXI^e siècle continue de considérer le monde rural comme une matrice originaire ou

³⁷ Román GUBERN, « Lo rural, dentro y fuera de campo », in P. POYATO. (dir.), *Lo rural en el cine español*, op. cit., p. 15-34. On observe en France un nouvel intérêt pour ces questions et leurs conséquences humaines : *Petit paysan* (Hubert Charuel, 2017) et *Au nom de la terre* (Edouard Bergeon, 2019) sont deux fictions réalisées par des fils d'agriculteurs qui ont connu un important succès public.

³⁸ Alain et Odette VIRMAUX, « Citadins et ruraux : le déplacement de la frontière », in G. HENNEBELLE et M. OMS (dir.), *Champs Contrechamps...*, op. cit., p. 77-80.

³⁹ À l'exception de *Poniente*, mais l'argument du film est surtout centré sur la xénophobie et le rejet de l'étranger.

un nouvel horizon pour un futur habitable, sans trop s'intéresser aux aspects les moins glamour de sa réalité présente.

Bibliographie

- CAMARERO Luis (dir.), *La población rural de España. De los desequilibrios a la sostenibilidad social* [en ligne], Colección Estudios sociales, 27, Barcelona, Fundación La Caixa, 2009. <https://www2.uned.es/dpto-sociologia-l/departamento_sociologia/luis_camarero/publicaciones_archivos/estudio-social-27-i-la-poblacion-rural-de-espana-de-los-desequilibrios-a-la-sostenibilidad-i.pdf> (consulté le 28/03/2019).
- COLLANTES Fernando et PINILLA Vicente, *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España rural desde 1900 hasta el presente*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- CRESPO GUERRERO José Manuel et QUIROSA GARCÍA Victoria, « La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio », *Methaodos-revistas de ciencias sociales* [en ligne], 2014, p. 286-294. <<http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/58>> (consulté le 22/03/2019).
- DEL MOLINO Sergio, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner, 2016.
- FANTINI Andrea, *Cultivando ciudades. La agricultura urbana y periurbana como práctica de transformación territorial, económica, social y política*, tesis de doctorado, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.
- GARCÍA RAMÓN María Dolores et al., *Geografía rural*, Madrid, Síntesis, 1995.
- GARCÍA RAMOS María Dolores (dir.), *Representaciones del mundo rural*, Actes des Jornadas científicas de cine rural, Dos Torres, Córdoba, 9-11 mai 2019, Universidad de Córdoba, UCOPress, 2020.
- GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- GÓMEZ GÓMEZ Agustín (dir.), *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*, Málaga, CEDMA, 2015.
- GONZÁLEZ DE MOLINA Manuel et al., *El pozo de todos los males: sobre el atraso de la agricultura contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- GONZÁLEZ DE MOLINA Manuel et al., *Historia de la agricultura española desde una perspectiva biofísica, 1900-2010*, Madrid, Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, 2019.
- GUBERN Román, « Lo rural, dentro y fuera de campo », in POYATO Pedro (dir.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba: Diputación de Córdoba/Ayuntamiento de Dos Torres, 2007, p. 15-34.
- GUERRA PÉREZ Alberto, « Bajo las estrellas: concepto de dualidad campo-ciudad. Cómo lo urbano se introduce en lo rural », in GÓMEZ GÓMEZ Agustín. (dir.), *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*, Málaga, CEDMA, 2015.
- GUEVARA Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), BLANCO E. (ed.). En ligne : <<https://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm>> (consulté le 10/02/2022).
- KAUFMANN Vincent, *Les Paradoxes de la mobilité, bouger, s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- HENNEBELLE Guy et OMS Marcel (dir.), *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture, 1990.
- MONTERDE José Enrique, « El mundo rural en el cine posfranquista », in POYATO Pedro. (dir.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, Diputación de Córdoba/Ayuntamiento de Dos Torres, 2007, p. 35-55.

- MORMONT Marc, « Globalisation et écologisation des campagnes », *La Sociologie rurale en question, Études rurales* [en ligne], 183, 2009, p. 143-160.
<<https://journals.openedition.org/etudesrurales/8980#?>>
(consulté le 26/04/2019).
- OMS Marcel (1990), « Les allers-retours de l'exode rural », in HENNEBELLE Guy et OMS Marcel (dir.), *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture, 1990, p. 77-85.
- ONU, *World Urbanization Prospects The 2007 Revision* [en ligne], ONU, Department of Economic and Social Affairs-Population Division, 2008.
<www.un.org/esa/population/publications/wup2007/2007WUP_Highlights_web.pdf>
(consulté le 28/03/2019).
- ONU, *World Urbanization Prospects: Revision 2014* [en ligne], ONU, Department of Economic and Social Affairs-Population Division, 2014.
<http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176851&menu=ultiDatos&idp=1254735727106> (consulté le 28/03/2019).
- PAQUOT Thierry, « Qu'est-ce qu'un territoire ? », *Vie sociale* [en ligne], 2011/2, p. 23-32.
<<https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2011-2-page-23.htm>>
(consulté le 25/04/2019).
- POYATO Pedro (dir.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, Diputación de Córdoba/Ayuntamiento de Dos Torres, 2007.
- PRÉDAL René, « L'image du paysan dans le cinéma mondial », in PRÉDAL René et DUVIGNEAU Michel (dir.), *Cinéma et monde rural, CinémAction*, 36, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 18-38.
- PRÉDAL René et DUVIGNEAU Michel (dir.), *Cinéma et monde rural, CinémAction*, 36, Paris, Éditions du Cerf, 1986.
- RAFFESTIN Claude et BRESSO Mercedes, « Tradition, Modernité, Territorialité », *Cahiers de Géographie du Québec* [en ligne], vol. 26, n° 68, 1982, p. 186-198.
<<https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1982-v26-n68-cgq2641/021557ar.pdf>>
(consulté le 25/04/2019).
- TENA Jean, « Espagne : de *Terre sans pain* à l'après-franquisme », in HENNEBELLE Guy et OMS Marcel (dir.), *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture, 1990, p. 40-45.
- THIBAUDEAU Pascale, « Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI », in GARCÍA RAMOS María Dolores (dir.), *Representaciones del mundo rural, Actes des Jornadas científicas de cine rural*, Dos Torres, Córdoba, 9-11 mai 2019, Universidad de Córdoba, UCOPress, 2020, p. 213-234.
- VIRMAUX Alain et Odette, « Citadins et ruraux : le déplacement de la frontière », in HENNEBELLE Guy et OMS Marcel (dir.), *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture, 1990, p. 77-80.