

Filmer le monde pastoral : une question de parti pris ?¹

Anne-Élène Delavigne*,
Frédérique Roy**

* Éco-anthropologie et ethnobiologie
(UMR 5145 CNRS),
Muséum national d'Histoire naturelle, îlot Poliveau,
57 rue Cuvier, 75231 Paris cedex 05

anne.elene.delavigne@free.fr

** Ethnologue, LISS, EHESS

frederique.roy@free.fr

Intéressées à saisir du point de vue de l'anthropologie sociale les transformations des pratiques et des systèmes de représentations liées à l'élevage ovin transhumant en France, nous avons consulté le fonds cinématographique de la Fédération des Alpes de l'Isère. Cette structure associative a été créée en 1982 sous l'impulsion de la politique de mise en valeur du territoire pastoral montagnard (loi 1972). Elle se donne pour mission l'encadrement et la gestion des activités pastorales – à l'instar de toute institution agricole – et organise depuis 1994 le festival « pastoralisme et grands espaces » entièrement consacré à la thématique pastorale. Par ce biais, elle vise d'abord à la promotion et à la valorisation « des pastoralismes modernes »².

Le fonds qui couvre les cinq continents est riche et très éclectique. Il regroupe tous les films retenus pour les différents festivals (les films non sélectionnés ne sont pas conservés).

Par ailleurs, la Fédération des Alpes de l'Isère encourage aussi la création en soutenant des réalisations. Elle est donc impliquée à plus d'un titre dans l'image véhiculée par l'ensemble de ces films qui, tous, participent à l'élaboration d'une représentation d'un système pastoral.

Nous avons retenu pour l'analyse les films dont l'action se situe dans les massifs des Alpes et des Pyrénées et qui mettent en scène l'activité de bergers transhumants autour de l'espèce ovine³. Au total nous avons une quinzaine de films traitant du pastoralisme ovin du domaine français. S'ils couvrent une période d'environ 30 ans (1968 à 2000), la majeure partie d'entre eux datent des années 1990. L'augmentation de la production cinématographique sur cette thématique est sans doute liée au contexte de l'après Rio⁴ et à la prise de conscience du rôle que peut jouer le pastoralisme dans un contexte de désertification des zones de montagnes. La législation vient alors également entériner cette réalité avec les premières mesures agri-environnementales (et la réforme de la PAC en 1992) « pour une agriculture sociale et paysagère à laquelle on confie désormais l'entretien de la nature » (Rémy, 2003, p. 30).

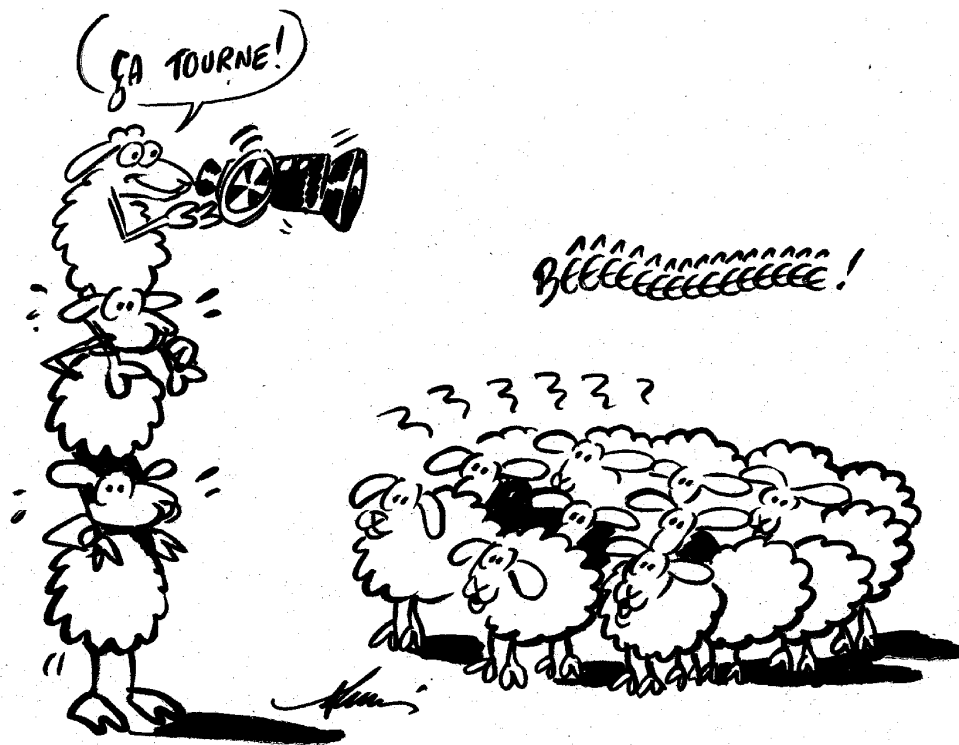
L'analyse anthropologique n'appréhende pas uniquement ces films en tant qu'œuvre, mais en ce qu'ils véhiculent et produisent du sens dans un contexte donné (social, économique, politique).

1. Cet article est une version remaniée d'une publication dans *Sociétés pastorales, sociétés urbaines pour quel avenir commun ?* V^{es} Rencontres internationales de pastoralisme, septembre 2002. Fédération des Alpes de l'Isère, Éditions de la Cardère, 2004, p. 15-18.

2. Mais aussi à « développer et conforter les échanges avec les pays du Sud, faire partager des créations cinématographiques sur le thème du pastoralisme et illustrer les particularités du monde pastoral », voir www.festival7laux-ovh.org/accueil.html

3. La sélection a aussi été limitée par la disponibilité des films au moment de la consultation.

4. Le Sommet de la Terre de Rio de Janeiro en 1992.



Tous ces films, indépendamment de leur genre⁵, constituent donc autant de « documents » et de témoignages sur ce sujet aptes à être saisis par ce regard.

Au-delà des critères d'analyse relatifs à l'histoire d'un film – où le film a-t-il été diffusé, comment a-t-il été reçu, est-ce qu'il a été primé ? – sont à considérer ceux relatifs à l'intention du film : par qui a-t-il été produit, quel public vise-t-il, quelle est l'intention de l'auteur ? Les enjeux de l'image, propres à une époque, à un genre, à une discipline, aux commanditaires d'un film, à un auteur, etc. apparaissent en outre dans l'analyse critique de la mise en scène de ces films.

En effet, comme le souligne Marc-Henri Piault (2000) : « la reproduction d'images et de sons relatifs à une réalité donnée ne renvoie jamais qu'à l'intention de donner à voir et à entendre ».

Une analyse plan par plan et séquencée de chaque film nous a permis de mettre au jour sa structure pour ensuite classer ces films et établir des comparaisons. Nous nous sommes en particulier intéressés aux activités mises en scène, aux personnages présents à l'écran et aux différents

animaux filmés. L'ensemble des films ainsi analysés selon cette méthodologie propre⁶ forme ce que l'on appelle un corpus.

En tant que corpus (cet ensemble constitué à des fins d'analyse), ces documentaires (surtout) ou fictions (rarement) témoignent des mutations socio-culturelles dont l'espace de la montagne est le foyer, à l'instar du monde rural en général.

Nous rendrons compte ici, de façon synthétique, des grandes caractéristiques des films sélectionnés dans ce fonds⁷ et des représentations qu'ils font émerger.

À la représentation d'une communauté professionnelle dont traitent les deux films les plus anciens du fonds, celui de 1968 comme celui de 1987, succède une vision fragmentée du système d'élevage. Dans les années 1990, les films prennent le parti de dresser le portrait de trajectoires individuelles et singulières : celles « du » berger, aux dépens de la représentation d'un espace de production. Ce personnage, devenu central, est associé à l'idée de solitude et apparaît en marge de la filière.

6. Méthodologie éprouvée lors d'un travail de groupe consacré aux images de l'abattage et des abattoirs (Delavigne *et al.*, 2000 a et b)

7. Pour des analyses plus fines, voir A.É. Delavigne et F. Roy, 2004, 2005 et sous presse.

5. Il s'agit aussi bien de documentaires que de fictions, de films d'amateurs ou de films d'auteurs.

L'été en estive

L'élevage ovin transhumant est un système d'élevage qui implique le déplacement saisonnier des troupeaux. Comment les films en rendent-ils compte ? Ils privilégient un des moments de ce système d'élevage : l'estive. Dans la plupart de ces films, la transhumance n'est pas située dans son contexte socio-économique de production à l'instar de toute autre activité agricole, avec ses capacités adaptatives propres, « enjeu de tout un système de relations économiques et sociales quadrillant et structurant un vaste espace » comme le rappelle Nicole Coulet (1988). L'espace du travail d'élevage en plaine, qui correspond par exemple à l'hivernage, est évacué le plus souvent. Les raisons de transhumer ne sont pas non plus traitées cinématographiquement en tant que contrainte économique d'élevage. L'estive devient l'espace associé et réservé au berger, tandis que la communauté professionnelle autour des troupeaux est matérialisée en amont et en aval. Mais le plus souvent, ces différentes fonctions ne sont pas spécifiées et ne transparaissent que dans le hors champ des films. Ni le caractère saisonnier du travail du berger, ni le statut lié à cette profession (salarié ou non) ne sont traités pour ce qu'ils engagent comme mode de vie. Lorsque l'activité de ces personnes, en dehors de la période de l'estive, retient l'attention du réalisateur, c'est pour sublimer celle réalisée en estive⁸. De tels dispositifs participent à la représentation du pastoralisme non comme un fait sociologique mais comme un état, quasi physique.

Le traitement cinématographique de l'estive la fait apparaître comme dégagée de toutes contraintes, à l'opposé d'un espace de travail. L'activité du berger, réduite bien souvent à sa fonction archétypale de gardien de troupeau, apparaît sublimée dans un espace hors du monde. Cette mise en scène sert la magnification de sa tâche en estive et transforme ce métier en une expérience personnelle, unique, temporaire. Les individus « en chair et en os » sont évincés au profit de la constitution d'un personnage schématique : « le » berger. Cela ressort de manière symptomatique dans la mise en scène d'objets symboliques, ceux qui se retrouvent immuablement dans les vitrines des musées : « le » bâton servant à maintenir la porte ouverte, « la » veste pendue à l'extérieur, les chiens près de la porte ou sortant de la maison.

8. *La saison du silence*, de J.P. Froment, intègre cette donne dans la structure d'un film très enlevé.

Ces films ne renseignent que peu sur la nature du travail effectué par les bergers (le savoir-faire d'engraissement) ou sur les procédés cognitifs mis en œuvre. Le rapport du berger au troupeau – utilisation des pâturages, conduite, soin, tri, connaissance de l'animal, etc. – n'est pas traité en tant que tel, voire échappe aux réalisateurs, indice d'un point de vue qui reste extérieur à l'objet filmé⁹. Dans l'espace « paysagé » créé par ces films, la relation du berger à son troupeau n'est pas montrée comme une relation de travail ou de contraintes, mais se résume à un rapport attentif et complice avec les bêtes, amputé de ses aspects techniques. Dans cette mise en scène d'un huis clos, le berger entretient avec son troupeau et son chien ou tout animal domestique représenté, un rapport de sujet à sujet, bénéficiant d'un *a priori* positif¹⁰. Il est fait référence à une relation passionnelle à la nature et à l'animal. Le « don de soi » apparaît dans ces films comme constitutif du métier. Ce métier n'est donc pas présenté sous l'angle économique d'une activité d'élevage : c'est la nature environnante qui gratifie le berger, obligé de se salarier par ailleurs en hiver. Cela achève de décontextualiser cette activité, définie uniquement comme une expérience singulière et initiatique. Ce motif rencontre une réalité sociologique qui voit une population d'origine urbaine et très diplômée faire son apparition au sein de la profession de berger salarié¹¹.

Pour cette dernière, il s'agira davantage d'une expérience de vie (« J'ai eu la chance d'être berger » titre l'un des films) que d'un métier.

La nature représentée

La nature mise en scène est un lieu isolé correspondant à un lieu commun des sociétés montagnardes identifié par Anne-Marie Granet-Abisset (2001), situé loin de la ville. Ces espaces sont opposés par un procédé récurrent dans les films qui sollicite le point de vue des bergers en

9. Ces films reflètent des conditions de tournage rapides où peu de moyens sont mis en œuvre pour assurer une démarche compréhensive. Tel producteur d'un film lauréat que nous avons interrogé nous explique la chance qu'ils ont eue « de tomber sur la bonne personne ».

10. Alors qu'il est pour les citadins rapporté à une incapacité à aimer son semblable (Blanc, 2000).

11. Dans son édition de 2003, le Salon de l'agriculture encourageait d'ailleurs, à grand renfort de publicité, à s'engager dans ce métier qui connaît une crise du renouvellement.

estive sur « la vie d'en bas »¹². Ce choix de traitement du sujet « pastoralisme » participe du mythe littéraire du berger tel que popularisé par l'œuvre de Giono. Il inscrit aussi ce personnage dans la tradition d'œuvres picturales de la période romantique (les nombreux plans du berger contemplatif sur un sommet). Toute la mise en scène de ces films vise à isoler le berger dans cet espace : il ne reçoit aucune visite ou bien de rares importuns¹³; on ne voit aucune autre habitation que celle du berger. La nature représentée est une nature grandiose avec ses éléments (ciel, soleil, intempéries signifiées le plus souvent par la pluie et l'orage) ou bien renvoie à la matérialité d'un cycle « naturel ». Les scènes récurrentes de mise bas en sont un exemple – ainsi de telle longue séquence filmée en plans serrés, en son synchrone et sans musique – qui rendent la fascination du réalisateur imposée au spectateur et situent ces films dans un registre émotionnel et spectaculaire facile.

Le berger « paysagé »

Ces films sont marqués par un rapport fort aux institutions encadrantes, qu'ils en émanent directement (la Fédération des Alpagnes a passé commande de tel film sur les nouvelles normes d'habitat d'estive) ou que le poids de certaines d'entre elles s'imposent aux réalisateurs (qui bénéficient de leurs conseils techniques ou bien mettent en scène un de ses techniciens). Ces films donnent écho aux préoccupations institutionnelles en relayant des thématiques sur lesquelles la filière communique par ailleurs (à l'instar de l'installation d'un couple en agrotourisme). Ils montrent l'espace tant professionnel qu'intime du berger envahi et investi par de nouveaux acteurs et sous leurs regards. Ces films s'intéressent à l'espace domestique des bergers¹⁴. Les activités qu'on les voit réaliser sont moins liées au travail de garde qu'à leur vie quotidienne : couper du bois, se raser, se laver, manger. Les mises en scène dévoilent au spectateur des moments d'intimité et de repos du berger dans sa cabane, véritable « *reality show* » de la montagne. Cette attention portée aux nécessités matérielles et quotidiennes, cette part faite aux détails prosaïques dressent l'image d'un personnage qui certes est isolé – du fait de l'absence de relations sociales – mais ne saurait plus être assimilé à un

« sauvage ». Cet intérêt pour les conditions de vie du berger est une incursion dans un mode de vie, incursion qui redéfinit du même coup l'activité pastorale. La reconstitution d'un lieu de convivialité par le berger en estive, l'aménagement de la cabane « en un lieu où il fait bon vivre » dans cet espace par ailleurs réservé à l'animal renvoient à la « civilisation » d'un environnement perçu jusqu'il y a peu comme « sauvage ». Cette préoccupation est liée à la peur de l'enfrichement et à l'idée d'une désertification de l'espace montagnard et de la déprise agricole qui traversent tous les films émanant de l'institution pastorale¹⁵. Certains d'entre eux témoignent ainsi de la recherche de construction « d'une légitimité d'une agriculture définie non par sa fonction alimentaire mais par sa capacité à gérer un paysage, un milieu naturel, un territoire » (Mathieu, 1998, p.14). On assiste ainsi par ces matériaux filmiques à la « redéfinition des frontières entre espaces, espèces et activités professionnelles » dont parle Jacques Rémy (1995) à propos du dispositif agri-environnemental. La responsabilité et le rôle du berger dans la conduite du troupeau qui impliquaient un savoir-faire subtil né de l'expérience, auquel nous introduisaient les films plus anciens, ne sont plus le seul fait des bergers. Ces derniers nécessitent un suivi de gestion pastorale de l'environnement qui voit la redéfinition des qualités requises, leur alignement sur celles exigées dans les systèmes agricoles industrialisés. Les bergers doivent s'adapter, au même titre que les troupeaux, aux nouveaux usages d'un espace dont la gestion est confiée aux techniciens au sens large. Ces films sont ainsi marqués par la mise à l'écart de la relation des bergers à leurs bêtes au profit de celle du berger aux autres occupants de cet espace. Les films montrent l'envahissement progressif de la notion de paysage et, par contrecoup, la redéfinition du rôle du troupeau et le décalage du rapport des bergers à leurs bêtes. Par glissement sémantique, on passe du berger gardien de troupeau au berger gardien des paysages, ce qui transparait dans les titres. Les bergers ne font pas une expérience de la ruralité mais une expérience de l'environnement, ce qu'on peut lier à ce que Christian Deverre (1996) appelle la naturalisation des milieux ruraux. Ces films dressent d'ailleurs aussi le portrait de bergers « naturalistes ». Des premiers films mettant en scène un berger observateur du macrocosme, dont l'accessoire principal était les jumelles, on passe

12. Une qualification négative de la ville traverse tous les films des années 1990.

13. La présence des randonneurs est au cœur des derniers films.

14. Sur ce sujet, voir Delavigne et Roy, 2004.

15. Et, plus prosaïquement, renvoie à la volonté d'amélioration de l'habitat, donne nécessaire pour attirer une nouvelle population de bergers qui pourra ensuite pratiquer l'agro-tourisme.

dans ces films à la vision microscopique du berger. La nature mise en scène est la nature très végétale et protégée des botanistes : elle est canonisée dans les discours de plusieurs bergers tandis que les éléments exogènes (les randonneurs et leurs chiens) sont filmés comme des perturbateurs de la tranquillité des gardes (un film se déroule dans une réserve), du berger, de l'animal et du Paysage. Avec ces films, on assiste à un accroissement du contrôle public sur l'espace de la montagne et à l'assignation à une place définie des animaux en fonction de leur statut (« brouteurs », familier, sauvage) dans ou hors de ces espaces naturels.

Ces documentaires à l'échelle des préoccupations institutionnelles sont de nature totalement fictionnelle : le commentaire va, dans certains films, jusqu'à se substituer au discours du berger par un abus de style indirect, ses propos supposés servant un discours sur la bonne conduite en montagne, l'investissement des institutions « encadrantes » ou l'utilité des troupeaux en montagne. Ces films servent avant tout une image archétypale du pastoralisme en même temps que la vision idéale d'un pastoralisme à la recherche de modernité. Ils participent ainsi de la construction des représentations idéologiques de la nature dans nos sociétés occidentales urbanisées.

L'enclos

Une fiction comme le film *L'enclos*¹⁶ rend, d'un point de vue anthropologique, la complexité du réel.

Ce film exprime et saisit des préoccupations propres à cette profession. Il aborde de façon concrète la problématique de l'isolement des bergers, traitée d'un point de vue romantique dans la plupart des films. Une jeune fille et son père, berger, se retrouvent face à une situation qui bouleversera leurs rapports et leurs espaces respectifs.

Une scène de repas d'anniversaire fêté en montagne au début du film installe l'action en montrant leur relation conflictuelle. Obligée de le remplacer au pied levé, pendant l'estive – son père est victime d'un malaise et hospitalisé – elle se trouve dans une situation d'apprendre un métier qu'elle refuse. Plusieurs scènes la montrent, à l'occasion des soins, dans un corps à corps difficile avec l'animal qu'elle n'arrive ni à saisir, ni à garder en main : « C'est hyper lourd ». Le jugement de l'éleveur venu

l'initier (« Moi, je paie pas un berger pour faire le boulot à sa place ») la renvoie au jugement de son père (« Si ton père te voyait »). Mettant en scène une relation de contrainte et de rejet du troupeau, cette fiction montre que la passion pour les bêtes n'est pas héréditaire – prenant le contre-pied de lieux communs amplement véhiculés par la majorité des réalisations sur le sujet. La relation à l'animal est prise comme une métaphore de la relation d'un père à sa fille. L'enclos traite des conséquences sur les relations familiales de cet isolement montré comme un enfermement, une aliénation à l'animal. Il aborde ainsi frontalement un des enjeux de la filière – la crise des vocations – que l'image du berger moderne et propre menant une vie de famille dans les hauteurs s'efforce de faire oublier en le sublimant.

La cabane mise en scène relève presque de la catégorie des cabanons : elle compte un auvent et des poules, signes de l'élaboration d'un quotidien. Cet espace masculin apparaît aussi dans ce film à l'égal d'une matrice pour la jeune fille. Une scène la montre, blottie dans son duvet, à l'écoute du moindre bruit, alors qu'elle rapportait juste avant à son père des frayeurs de vacances éprouvées sous la tente : « C'est pas méchant les sangliers ! – C'est pas toi qui y était dans la tente ! – Ici, il y en a plein, des sangliers. C'est pas méchant ! ». Cela en fait aussi un refuge sur un lieu d'initiation.

Ce film s'intéresse aux valeurs collectives propres à un univers professionnel et au mode de vie engendré. Celles-ci transparaissent notamment dans la présentation furtive des intérieurs. On devine, par exemple des posters annonçant la fête de la transhumance de Die. La jeune fille est ainsi amenée à se « froter » à l'univers paternel tandis que son père, hospitalisé, est lui confronté au monde d'en bas.

Le plan final les montre réunis lors d'une promenade où ils peuvent enfin dialoguer en partageant leurs expériences respectives.

L'analyse montre que la « vision authentique des réalités de ce pastoralisme » (Polliot, 1994) recherchée est moins une question de « genre » qu'une question de point de vue – construit à partir d'une réalité – celle de parti pris. Si l'idée du festival est « de montrer autre chose qu'une image passéiste (...) que le pastoralisme existe aujourd'hui, [qu'] il y a des gens qui en vivent... » (Polliot, 1994), l'analyse de la plupart des films visionnés montre que ceux-ci, loin de déjouer et se jouer des attendus, tendent à conforter une image immuable de la « traditionnelle pastorale ».

16. *L'Enclos*, Benoît Keller, La Fémis, 35 mm 32 mn, 2000.

C'est pour pouvoir mieux faire passer des messages de « modernité »¹⁷. Les films des années 1990 analysés sont marqués par l'usage de l'outil audiovisuel comme instrument de promotion de l'activité pastorale. On peut faire le lien avec l'époque très féconde du Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture (SCMA), dont les objectifs sont dans l'après-guerre idéologique¹⁸: « le SCMA souhaite véhiculer par le film documentaire un discours dans lequel la paysannerie doit se reconnaître et reconnaître aussi ses pratiques et ses buts, à une époque où l'industrialisation du pays est le but de la classe dominante » (Richoux-Grangé, 2002, p. 60). Il est dommage que, ce faisant, ce festival unique se prive de la possibilité de faire de ces films le relais des préoccupations de la profession¹⁹. Le public, constitué en majeure partie de techniciens et autres cadres du milieu pastoral (agronomes), en est le reflet de même que la date choisie (octobre), époque de la pleine occupation des bergers et éleveurs qui redescendent de l'estive. Il ne s'agit donc pas d'un festival pour parler entre soi mais bien plutôt d'une vitrine pour communiquer de soi – un soi idéal : « Les savoirs et les pratiques de cette activité ne peuvent être résumés en quelques mots. Les films sont un bon moyen de partager ce mode de vie avec le public, aussi bien les paysages que les plaisirs et la rudesse de la vie auprès des troupeaux » (www.festival7laux-ovh.org/accueil.html). Il n'en reste pas moins que ce festival a le mérite, en présentant des images comparées sur le pastoralisme, d'être un lieu unique pour faire vivre des films et confronter des points de vue ■

17. Les modifications structurelles (le savoir-faire d'engraissement devient secondaire par rapport à celui d'entretien des paysages) bouleversent la conception de ce métier.

18. Et qui empruntent également la voie de l'amélioration du confort domestique pour un avènement plus général du « progrès » agricole.

19. Questionner « l'engagement à marche forcée sur la voie du progrès » était l'ambition de la série « Le pétrole de la France » dont fait partie le film d'Y. Billon (Vont-ils marcher encore longtemps ?), présent dans le fonds du festival mais jugé « trop pessimiste » pour faire l'objet d'une séance de projection dans un festival qui porte de façon univoque les réformes en cours dans cette profession.

Références bibliographiques

- BLANC N., 2000. *Les animaux et la ville*. Éditions Odile Jacob, Paris, 232 p.
- COULET N., 1988. *Aix-en-Provence : Espace et relations d'une capitale, milieu XIV^e et milieu XV^e siècles*. Université de Provence, Aix-en-Provence, 2 vol., 1 238 p.
- DELAVIGNE A.É., MARTIN A.M., MAURY C., MULLER S., 2000a. Images d'abattoir : la réalité crue ? Quelques pistes de réflexion sur le discours de l'image ayant trait à la mise à mort des animaux. *Ruralia*, 6, 190-194.
- DELAVIGNE A.É., MARTIN A.M., MAURY C., 2000b. Images d'abattage : champ et hors champ de l'abattoir. *Journal des anthropologues*, 82-83, 391-400.
- DELAVIGNE A.É., ROY F., 2004. « La vie privée du berger » : Incursions cinématographiques dans l'habitat de bergers transhumants en estive. *Revue de géographie alpine*, 92(3), 95-112.
- DELAVIGNE A.É., ROY F., 2005. Images de bergers gestionnaires : Analyse anthropologique d'un corpus de films sur le pastoralisme. *Natures Sciences Sociétés*, 13(3), 279-283.
- DELAVIGNE A.É., ROY F., 2007. Le huchement du berger et la parole d'une profession : mises en scène cinématographiques de la voix dans la communication des bergers à leurs animaux. *Techniques & culture*, n°48, (sous presse).
- DEVERRE C., 1996. La nature mise au propre dans la steppe de Crau et la forêt du Var. *Études rurales*, 141-142, 45-61.
- GRANET-ABISSET A.M., 2001. Retard et enfermement : Érudits et historiens face aux sociétés alpines, XIX^e-XX^e siècles. In : A.M. Granet-Abisset, J.N. Pelen (dir.) : *Le temps bricolé, les représentations du progrès (XIX^e-XX^e siècles)*. Le Monde Alpin et Rhodanien, 1-3, 55-76.
- MATHIEU N., 1998. La notion de rural et les rapports ville-campagne en France : les années quatre-vingt-dix. *Économie rurale*, 247, 11-20.
- PIAULT M.H., 2000. *Anthropologie et cinéma*. Nathan université (Cinéma), Paris, 285 p.
- POLLIOU T., 1994. Vie pastorale et grands espaces. *Le Dauphiné libéré*, dimanche 13 mars 1994.
- RÉMY J., 1995. La parcelle et la lisière. Éleveurs et animaux dans le parc du Vercors. *Études rurales*, 141-142, 85-108.
- RÉMY J., 2003. Les mesures agri-environnementales : un nouveau contrat de confiance entre la société et l'agriculture ? In : M. Percot, A.É. Delavigne (éds) : *Terroir et environnement, un nouveau modèle pour l'agriculture ?* Siloë, Paris, 29-42.

RICHOUX-GRANGÉ M., 2002. Les images du progrès dans le cinéma rural d'avant-guerre. *Les Cahiers de l'Anatec*, 4, 60-77.

Filmographie

Ceux d'en haut, R. Théron. France 3 Montagne / Marengo productions, vidéo Beta, 26 mn, 1993.

Chronique d'une estive attendue, B. Saint-Jacques et S. Jaeger. France 3, vidéo Beta, 26 mn 1996.

De la Crau au Vercors, les transhumances des Lemercier, J. de Chavigny. France 3 Rhône-Alpes Auvergne, vidéo Beta, 26 mn, 1996.

Des moutons et des hommes, P. Garde. Syndicat ovin de la région muroise, 8 mm 32 mn, 1968 (transféré en vidéo en 1994 pour le festival).

Dessine-moi un mouton, Ch. Liardet, B. Aymon, P-P. Rossi, C. Delieutraz. Télévision Suisse-Romande, vidéo Beta, 42 mn 10 s, 1994.

J'ai eu la chance d'être berger, G. Rivière, A. Miquel. AKTIS, vidéo Beta, 26 mn, 1994.

L'espace d'un berger : pratiques pastorales dans le Parc des Écrins, D. Garabédian. INRA/ENS Production, 60 mn, 1989.

Le locataire de Chamechaude, R.Sapin. Média pro, vidéo, 12 mn 30 s, 1993

Le petit berger des Pyrénées, Ph. d'Hennezel. Lipsis Production, vidéo Beta, 9 mn 30 s, 1990.

Les quatre saisons du berger, J.P. Jaude. J+B Séquences, 58 mn 30 s, 1994.

Où sont passés les bergers ? C. Lavirotte, D.H. Dubus sur une idée de G. Salamand. Association Filme-moi un mouton, vidéo Beta, 14 mn, 1994

Quartiers d'été, R. Sapin. Média pro, vidéo Beta, 14 mn, 1994.

Vercors, les gardiens des hauts plateaux, Ch. Ouvrery. L'œil nu, vidéo Beta, 42 mn, 1999.

Vont-ils marcher encore longtemps ? Y. Billon, J.F. Schiano et S. Mathe. Les Films du Village, 16 mm 68 mn, 1987.