

# Les fantômes de la crise agricole : troubler pour engager

**Charles Le Divenach**

Diplômé de Sciences Po Strasbourg avec un master en politique et gestion de la culture, Charles Le Divenach réalise désormais un master « Écritures critiques et curatoriales de l'art et des cultures visuelles » au sein de la faculté des arts plastiques de l'université de Strasbourg. Après une première recherche sur le recours aux études d'impact pour mesurer les effets des politiques, structures et projets dans le secteur culturel, sa recherche actuelle s'oriente vers la remobilisation de l'agriculture dans l'art par une symbolique de la mort et de la violence.

Mots-clés : arts visuel, agriculture, crise, mort, fantôme

Karoll Petit par sa série de portraits *Un système à bout de souffle* et Fanette Lentrelien avec le collage *Sacrum* mobilisent toutes deux la mort, et le choc de se confronter à ses effets pour représenter l'agriculture en crise. Les deux artistes convoquent cette mort dans des matérialisations différentes, l'absence, comme vide brutal, et la dépouille, comme reste énigmatique voire évocateur. Dans ces œuvres, et comme le propose Vinciane Despret (Despret, 2015), la mort semble agir sur nous. Convoquer la mort permet de solliciter les affects, réveiller la tristesse mais aussi provoquer le malaise ou engendrer la culpabilité. Solliciter de cette manière nos émotions semble enfin développer une forme de hantise par l'effroi du néant ou de la dépouille. Ce mal-être suscité permet de laisser les morts affecter le public et de politiser le processus de destruction en cours.

Keywords: visual art, agriculture, crisis, death, ghost

Karoll Petit, through her series of portraits *Un système à bout de souffle*, and Fanette Lentrelien, with her collage *Sacrum*, both draw upon death and the shock of confronting its effects to depict agricultural crisis. Both artists evoke this death in different forms: absence, as a brutal void, and the remains, as enigmatic or even evocative. In these works, and as Vinciane Despret suggests (Despret, 2015), death seems to have an effect on us. Invoking death allows one to stir emotions, to awaken sadness but also to provoke unease or engender guilt. Stirring our emotions in this way ultimately seems to foster a form of haunting through the dread of nothingness or of the remains. This unease allows the dead to affect the audience and to politicise the ongoing process of destruction.

« On a un mort, on a un paysan qui a été tué parce que l'État l'a abattu. Le gars a fait une grande dépression parce qu'on lui a tué son élevage. Et la France est en train de tuer l'élevage. Donc devant vous on va vous refaire le tocsin, comme nos grands-parents faisaient. [...] On tapait pour réveiller les morts. Et on va taper toutes les portes [de la Préfecture], on va faire la procession toute la nuit. Parce qu'ils vont pas nous laisser tuer. »

Agriculteur finistérien, syndiqué à la Coordination rurale, lors d'un rassemblement contre la politique d'abattage total des troupeaux face à la DNC, Quimper, 15 décembre 2025

**E**ffigies de pendus aux fourches des tracteurs, cercueils, bâches ou brasards de deuil, défilés funéraires, statues de vaches pendues ou ensanglantées, slogans sur « la mort de l'agriculture » ou sur les agriculteur·rices qui « crèvent » : voici ce que l'on peut *voir* de l'agriculture en France lorsque celle-ci se montre dans l'espace public. La vitalité des manifestations agricoles des dernières années, mais plus largement l'ensemble des actions militantes depuis les années 2000, révèlent l'introduction d'une imagerie de la mort comme représentation politique de l'agriculture, et ce directement par les agriculteur·rices et leurs syndicats<sup>1</sup>. Ces images, mises en scène ou expressions macabres choquent leurs publics, l'objectif politique étant d'alerter *via* l'effroi du cadavre et du sanguinolent, par la présence directe et fraîche du corps mort.

Parce que la crise nécessite des images, les personnes atteintes, directement ou indirectement, par celle-ci deviennent producteurs·rices d'images. C'est le cas des agriculteur·rices et de leurs organisations. Mais l'art peut aussi se sentir atteint par cette situation et vouloir contribuer à sa résolution. D'autant plus lorsque les artistes à l'origine de cette volonté sont issu·es des milieux agricoles ou en lien fort avec ces derniers. L'art joue alors le rôle de continuateur, voire d'amplificateur, de la mobilisation vers d'autres sphères. Dans la création artistique française, précisément, une résurgence de l'agriculture comme motif se fait jour depuis une dizaine d'années, observable à

---

1. Bertrand Hervieu, Nonna Mayer, Pierre Muller, François Purseigle, Jacques Rémy, *Les mondes agricoles en politique. De la fin des paysans au retour de la question agricole*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.

travers une production riche et la multiplication d'expositions établissant un lien entre artistes et agriculteur·rices. À l'instar de la représentation politique lors des manifestations, la représentation artistique procède par la convocation des symboles de la mort et par l'évocation de celle-ci pour parler d'agriculture. Les deux artistes étudiées dans cet article, Karoll Petit avec sa série photographique mortuaire *Un système à bout de souffle*, et Fanette Lentretien avec son dessin et collage *Sacrum* s'intègrent toutes deux dans ce mouvement.

La longue tradition des représentations artistiques du monde agricole a rarement accordé une place centrale à la mort des agriculteur·rices ou à la disparition des exploitations, hormis dans certaines œuvres produites au cours des crises économiques et des conflits survenus dans les années 1920 et 1930. Dans les œuvres contemporaines consacrées aux crises agricoles, telles que celles de Karoll Petit et Fanette Lentretien, la mort n'apparaît pas frontalement ; elle est davantage suggérée que directement représentée. Comment comprendre cette manière de convoquer le registre mortuaire ? Nous verrons que, dans les œuvres étudiées, la présence de la mort engage une réflexion sur le deuil et, plus particulièrement, sur les vies reconnues comme dignes d'être deuillées – un enjeu que Judith Butler qualifie de profondément politique<sup>2</sup>. Dès lors, la manière indirecte dont la mort est rendue visible modifie-t-elle notre rapport au deuil et à la reconnaissance de ces existences ?

## **Représenter la crise de l'agriculture**

Dans sa série photographique, Karoll Petit s'empare du genre du portrait pour représenter des agriculteur·rices français·es suicidé·es. Une chaise est disposée au sein des exploitations, dans un champ ou une prairie, au milieu des animaux, devant une récolte ou les bâtiments de la ferme. Le décor pourrait être celui d'une réussite, et le portrait devenir un élément de mise en valeur d'une vie agricole. Il est cependant bien question ici de

---

2. Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.

portraits de personnes qui se sont donné la mort. Georges Didi-Huberman<sup>3</sup>, et Roland Barthes<sup>4</sup> avant lui, ont rappelé combien l'image peut se constituer comme un espace de deuil. La photographie agit comme un médium à même de créer un lien entre les vivants et les morts. Les personnes décédées ainsi maintenues dans le champ du visible par la photographie, de surcroît par le portrait, survivent à l'effacement que la mort peut entraîner. Ainsi la photographie a-t-elle pu servir d'archive des mort·es, notamment dans la pratique du portrait mortuaire durant l'époque victorienne, lorsque les proches posaient autour de la personne décédée, assise sur une chaise ou allongée dans son cercueil. Dans *Matières spectrales, sociologie des fantômes*, la chercheuse Avery F. Gordon analyse le rôle de la photographie dans le contexte de la dictature argentine et de sa répression basée sur la disparition et l'enlèvement<sup>5</sup>. Photographier y relevait à la fois d'un travail d'archivage des disparu·es et d'une tentative de rendre concrète l'existence de personnes désormais sans trace. Le portrait prenait alors la valeur de preuve de l'existence véritable des proches enlevé·es par le pouvoir.

Dans l'œuvre de Karoll Petit, la disparition s'opère cependant directement dans la photographie. Aucun humain ne pose, et le·a mort·e iel-même a disparu. La chaise disposée par l'artiste au centre de la composition des portraits demeure invariablement vide au fil des fermes photographiées. Seule demeure l'exploitation, signe de l'accaparement de la vie par le travail. Ces portraits auraient pu être valorisants si l'agriculteur·rice était présent·e, assis·e sur la chaise, devant sa récolte, avec ses vaches ou son chien, dans sa grange ou sa cuisine. Or la chaise vide, qui matérialise la disparition de ces agriculteur·rices, introduit une rupture. Avery F. Gordon précise à juste titre que la « disparition n'est réelle que lorsqu'elle apparaît<sup>6</sup> ». L'absence vient perturber le fonctionnement habituel du portrait. La crise agricole se manifeste par cette absence et ce n'est alors plus la vie de l'agriculteur·rice,

---

3. Georges Didi-Huberman, « Parler, par les yeux, avec les morts », *Sensibilités*, 8(2), 2020, p. 90-99, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0090>.

4. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

5. Avery F. Gordon, *Matières spectrales. Sociologie des fantômes*, Montreuil, Éditions B42, 2024, p. 116-117.

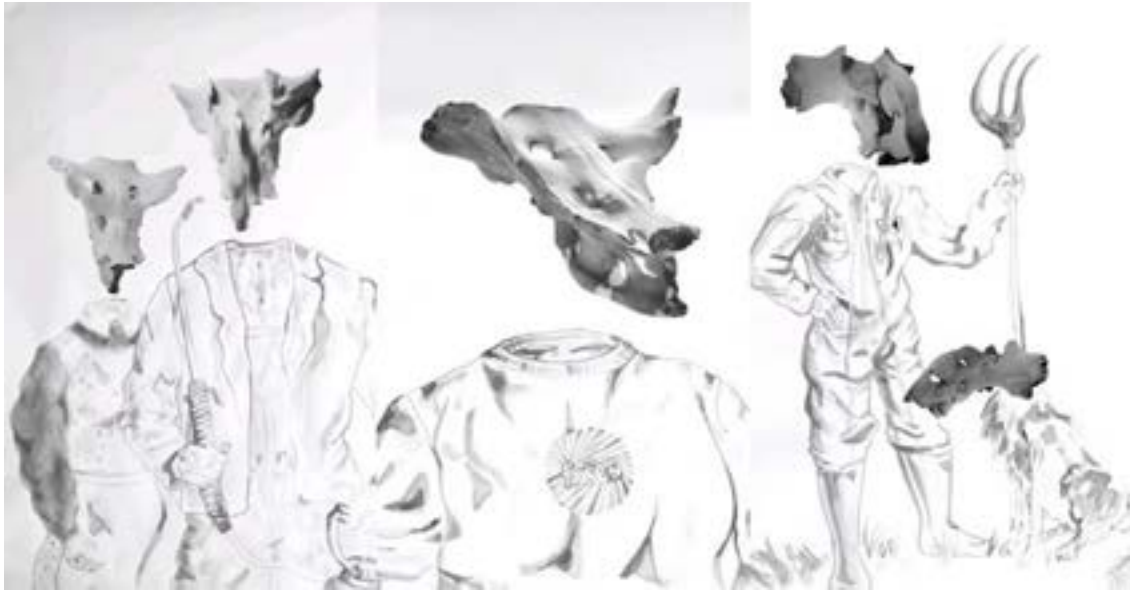
6. *Ibid.*, p. 132.

résumée dans la présentation de chaque portrait, qui est au centre de la photographie, mais bien plutôt la fin abrupte de cette vie et la disparition.

De fait, l'absence captive le regard. La chaise vide, cette même chaise vide photographiée dans des contextes changeants, attire l'œil autant qu'elle sollicite la pensée. Le portrait, généralement destiné à rendre identifiable la personne représentée, se construit ici autour d'un manque. Nous sommes informé·es du suicide de l'agriculteur·rice et des raisons de celui-ci grâce aux cartels biographiques. La crise agricole apparaît alors. Elle s'affirme d'autant plus intensément par la multiplicité des portraits. La répétition de la chaise vide transforme chaque disparition en symptôme d'une réalité collective. En confrontant continuellement le regard à ce vide, la série pousse à dépasser une lecture individualisante des suicides pour interroger les conditions structurelles qui les permettent.

Fanette Lentretien réalise avec *Sacrum* un assemblage constitué d'une série de dessins, réalisés à l'encre de chine, et représentant des silhouettes d'agriculteur·rices en bottes, combinaisons ou salopettes, tenant une fourche ou un épandeur, accompagnées d'un enfant et d'un chien, et posant debout et cadrés de plain-pied, à la taille ou au buste. La tête des silhouettes est remplacée par un scan photogrammétrique de sacrum, orienté différemment dans chacune des images. Cet os provient d'une vache enterrée directement dans l'exploitation par son éleveur. L'acte, bien qu'illégal, s'avéra nécessaire en raison du coût bien trop élevé de l'intervention sanitaire d'équarrisseurs pour collecter les cadavres d'animaux d'élevage. L'os apparaît donc comme le signe d'une précarité financière, l'artiste le réemploie plusieurs années après l'enterrement, après la faillite de l'exploitation. La disparition de la vache témoigne ainsi d'une autre disparition, celle de l'agriculteur, parti du village, et de sa ferme, mise à l'arrêt en raison de l'impossibilité de rembourser les dettes et les crédits contractés pour son fonctionnement. La dépouille s'érige en dernier vestige d'un lieu, d'une profession, d'une activité économique et de vies animales et humaines.

Fig. 1, Lentretien, Fanette, *Sacrum*, 2025



Série de trois impressions traceur d'un scan photogrammétrique d'un sacrum de vache, encre de Chine, format A2.

© Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Avery F. Gordon a analysé la lutte des mères des disparu·es de la dictature chilienne et la tentative du régime démocratique postérieur de rendre aux familles les dépouilles, pour mettre fin à leur mobilisation. Les mères ont cependant refusé cette démarche pour une raison ainsi résumée par l'auteurice : « Un sac d'os ne nous dit rien de la disparition. Un sac d'os ne rend pas justice. Un sac d'os est une connaissance sans reconnaissance<sup>7</sup> ». Pour les familles, il s'agit avant tout de préserver la présence des disparu·es alors qu'une tentative de deuil national risquerait d'effacer le passé et les responsabilités.

Le fait de privilégier le principe de disparition à celui de mort permet ainsi de maintenir en vie les histoires, et en mémoire les injustices. Dans le collage de Fanette Lentretien, l'utilisation de l'image du sacrum provoque un effacement de sa nature osseuse, il n'est plus seulement l'élément final d'une décomposition. L'os se substitue au visage et en assume la fonction figurative. Ce déplacement transforme le sacrum en une sorte de masque, qui prolonge et complète les dessins de l'artiste. À travers ce geste, l'os ne renvoie plus uniquement à un reste de décomposition et devient vecteur

7. *Ibid.*, p. 120.

d'apparition, grâce auquel la figure de l'agriculteur·ice disparu·e peut réémerger. Il dépasse ainsi l'état de vestige pour activer la présence des disparu·es, dans une logique proche de celle décrite par Avery F. Gordon à propos des revenances et des fantômes sociaux. Un retour entendu comme une exigence de justice face un crime qui en serait la cause. Par ailleurs, le geste artistique consistant à déterrer un os est loin d'être anodin. La psychologue Marie-Claude Egry rappelle en effet que le deuil est un rite particulièrement important dans le cadre de disparitions car il permet aux vivants d'avancer malgré l'absence que provoque la mort. Or, l'enterrement est l'une de ces étapes rituelles<sup>8</sup>. En sortant les ossements de terre, Fanette Lentrelien semble ainsi proposer un anti-rite comme pour mieux signifier que le deuil de l'exploitation n'est pas achevé. Plus encore, elle montre que la disparition de la ferme et de l'exploitant résulte certes de la crise mais aussi d'une inaction commune. En effet, alors même que l'ensemble du village était informé de l'enterrement clandestin des vaches, aucune mesure ne fut prise face aux signes précurseurs d'une précarité devenue insoutenable. L'exhumation, en révélant ce qui était dissimulé, engage une remise en cause des responsabilités individuelles et collectives. « Un sac d'os ne rend pas justice » : si la honte et la précarité ont poussé l'agriculteur à enterrer ses animaux, l'artiste vient les déterrer pour rompre avec l'amnésie collective du village et de la société.

L'association de silhouettes humaines et canine avec un os joue également sur l'anthropomorphisme de la dépouille pour faire apparaître des figures chimériques mêlant l'humain et l'animal, le vivant et la mort, ou ce que Georges Didi-Huberman appelle « l'interrègne », un espace liminal « ni sous terre tout à fait, ni au ciel tout à fait » où morts et vivants coexistent symboliquement<sup>9</sup>. La mort se manifeste dans la matérialité du sacrum, et la froideur de son apparition marque l'esprit, quand la chimère marque l'œil. Mais cette mort se manifeste également à travers l'action de l'une des

---

8. Marie-Claude Egry, « Les miroirs du deuil : Du miroir de l'absent au deuil du regard », *Le Coq-héron*, 214(3), 2013, <https://doi.org/10.3917/cohe.214.0029>.

9. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 90-99.

silhouettes, représentée en train de répandre les pesticides à l'origine d'un nombre significatif de maladies et de décès. Une autre silhouette, vêtue d'une combinaison FNSEA (Fédération nationale des syndicats d'exploitants agricoles), renvoie au modèle agricole productiviste promu par cette organisation qui domine aujourd'hui l'agriculture française. *Sacrum* décrit les effets destructeurs de l'endettement et de la rentabilité qui poussent au suicide ou à fuir l'équarrissage des animaux. Comme l'a rappelé Jacques Rancière, le collage fonctionne à plein régime lorsqu'il associe des éléments hétérogènes, souvent un décor paisible et calme avec une image reflétant une brutalité ou une souffrance<sup>10</sup>. La tension ou l'étrangeté ainsi produite transforme le collage en espace de conflictualité entre deux réalités. Dans la proposition de Fanette Lentretien, la conflictualité n'est pas aussi directe que dans les exemples que donne Jacques Rancière. Ici, le sacrum de vache, élément visuel inhabituel, et donc difficile à interpréter pour un regard non initié, produit semblable étrangeté et cette tension. Une chimère apparaît dans l'œuvre qui attire le regard et nécessite un décryptage des éléments assemblés. Cette enquête face à l'étrange nous conduit finalement à la confrontation entre les deux éléments, l'os et les silhouettes, la mort et la vie. Les dessins rappellent un modèle agricole vendu comme vertueux mais ici masqué par le surgissement du décès, et confronté au récit d'une faillite.

## **Susciter le trouble pour perturber le spectateur·ice**

Ces deux œuvres nous introduisent dans le territoire du mal-être. Une forme d'angoisse accompagne en effet la chaise désespérément vide ou encore le visage qui se dessine dans le sacrum. L'absence et le plus-qu'humain nous empêchent de nous confronter à une humanité concrète et familière. Contrairement à des portraits habituels de dénonciation d'un malheur qui provoquent une rencontre avec un visage face auquel nous pouvons nous sentir coupable, il nous est ici impossible de détourner le regard pour

---

10. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 31.

échapper à la culpabilité, dans la mesure où c'est précisément l'élément de désordre qui s'avère captivant : ce sont la chaise et le sacrum qui attirent et accaparent notre attention et s'impriment sur nos rétines. La chaise, par sa banalité et sa répétition d'un cliché à l'autre, s'impose comme un repère stable et significatif. Un élément dont la simplicité et la répétition jouent sur la capacité de notre regard à percevoir le vide associé à chaque chaise rencontrée, et à y retrouver le souvenir de ces portraits.

De son côté, la brutalité de l'image du sacrum domine la composition en reléguant les corps à l'arrière-plan. Autrement dit, c'est l'élément le plus inconnu, flottant au-dessus des silhouettes décapitées, qui s'impose comme point de stabilité. Perturbé-es par l'œuvre, nous cherchons des points d'ancrage et, face à l'étrange, nous voulons en comprendre l'origine et la nature. Dans les cinq occurrences du collage, le sacrum change de position. Ce déplacement rotatif de l'os et son aspect flottant, détaché au-dessus des corps, favorisent l'impression d'un mouvement circulaire autour de l'objet, comme nous le ferions pour l'analyser et le décrypter. Les deux œuvres nous confrontent à des disparitions, du corps et du visage, qui provoquent en retour une curiosité, un besoin de compréhension. Pour Avery F. Gordon<sup>II</sup>, la puissance de la disparition réside en la production d'une hantise qui nous place dans un état de précarité. La disparition, comme lors de la dictature argentine étudiée par la chercheuse, possède le pouvoir de troubler et de déstabiliser en brouillant les frontières entre visible et invisible, doute et certitude, vie et mort. La disparition multiplie les situations d'interrègne qu'évoque aussi Georges Didi-Huberman.

L'œuvre de Fanette Lentretien résonne également par la similitude de ses silhouettes avec celles d'une des plus célèbres peintures agricoles, *American Gothic* de Grant Wood réalisé en 1930. Un portrait d'un couple fermier étasunien qui marque l'esprit par son aspect intrigant, opposant à la fierté de la pose la fermeture et la rudesse des visages. *Sacrum* s'éloigne de l'austérité du portrait originel pour y substituer un doute, un malaise suscité par les

---

II. Avery F. Gordon, *op. cit.*, p. 131.

scans photogrammétriques qui associent l'évocation d'un imaginaire pastoral figuré à l'encre de Chine et la brutalité froide d'une réalité mortuaire. Là où *American Gothic* offre une confrontation avec l'humain, nous sommes ici en présence d'une figure chimérique inclassable. Masquer le visage de la victime constitue aussi, selon Judith Butler, une manière de ne pas répéter la violence à son encontre, dans ce cadre, l'intérêt se recentre sur le crime et son auteur, davantage recherché et condamné que la victime n'est contemplée<sup>12</sup>. Karoll Petit et Fanette Lentretien favorisent l'absence de la victime ou son anonymat sous le masque. Ces choix contraignent à regarder, il n'est plus possible de fuir, le mal ayant déjà été accompli. Dans cette situation d'impasse, les questions affluent. Qui était cet agriculteur ? À quoi ressemblait-il ? Quel visage pourrait combler ce vide ? Nous nous assimilons à ce portrait et y intégrons les autres. Nous commençons à agir face à une urgence qui devient aussi la nôtre. Face à l'oubli et à l'ignorance entourant ces disparus, nous cherchons des traces.

La mort elle-même provoque l'instabilité. Gaëlle Clavandier rappelle qu'elle constitue un désordre social, c'est alors toute la fonction du deuil que de ritualiser un retour à l'ordre, une remise en ordre des choses et des affects<sup>13</sup>. Nous avons précédemment évoqué l'anti-rite que constitue *Sacrum*. Au lieu d'enterrer, stade ultime de la remise en ordre, l'artiste vient au contraire déterrer le corps, ce qui résonne comme une profanation, un prolongement, voire une augmentation, du désordre. Dans *Un système à bout de souffle*, c'est le portrait non valorisant qui introduit une rupture de l'ordre établi. Tandis que la photographie mortuaire fonctionne habituellement comme rite d'acceptation de la mort et de maintien du souvenir, ici la photographie capture et enregistre ce qui s'apparente à un oubli, à une perte du souvenir. En l'instituant comme œuvre, Karoll Petit convoque le désordre social en ce qu'il constitue un trouble puissant. Ces deux œuvres, productrices de troubles nous affectent d'autant plus aisément avec ces histoires tragiques que nous sommes perturbés dès le premier abord, par le malaise généré par le vide

---

12. Judith Butler, *op. cit.*, p. 95.

13. Gaëlle Clavandier, *op. cit.*

et l'étrangeté. Un second type d'engagement émotionnel s'opère par l'intermédiaire des cartels, qui prolongent le partage des souffrances par une mise en récit des trajectoires brisées des agriculteur·rices. À la manière de Romain Noël, qui considère la souffrance non pas comme une faiblesse mais comme une puissance à mettre en partage<sup>14</sup> – qu'il nomme transpassion –, Karoll Petit nous enjoint à accueillir les souffrances d'autrui. La transpassion prend alors forme entre le public et les agriculteur·rices.

Ces images affectantes troublent également le regard : le vide et les compositions chimériques perturbent l'œil du public. Sara Alonso Gómez et Julie Martin<sup>15</sup> définissent la visualité comme une construction sociale et culturelle, c'est-à-dire comme un rapport de domination. Les deux artistes opéreraient donc, par le trouble visuel, une contestation de l'ordre dominant de la représentation de l'agriculture. Dans ces œuvres, l'agriculteur·rice n'est pas montré·e comme un·e entrepreneur·e engagé·e et accompli·e. Iel est absent·e, mort·e ou disparu·e. Comme dans les mobilisations sociales et politiques menées par la profession, le fait de montrer la mort relève d'une contre-visualité visant à contester l'ordre agricole dominant. Fanette Lentrelien et Karoll Petit critiquent ainsi la représentation promotionnelle de l'agriculture pour en proposer des versions alternatives frappées par la mort, signe d'un déraillement dans la réussite professionnelle. Une fois l'attendu du portrait brisé, se révèle donc aux yeux du public une défaillance inquiétante, une crise hantée par les disparitions et les chimères inquiétantes qu'elle a contribué à faire apparaître.

Le deuil constitue également une instabilité dans le régime temporel. Valérie Albac rappelle par exemple que, dans nos sociétés, le temps du deuil affectif se retrouve contraint et confronté à une temporalité sociale et professionnelle qui nous impose de faire deuil en quelques jours<sup>16</sup>. La non-linéarité du

---

14. Romain Noël, « BDSM Apocalypse », *lundimatin*, 22 mars 2021, <https://lundi.am/BDSM-Apocalypse>, consulté le 2 octobre 2025.

15. Sara Alonso Gómez et Julie Martin, *Contre-visualités, Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Toulouse, Éditions Lorelei, 2026.

16. Valérie Albac, « "Plafond gris-bleu clair ; six mois de deuil". Le deuil, une étiquette sans affect ? », *Sensibilités*, 8(2), 2020, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0046>.

deuil tient également aux souvenirs qu'il convoque et à la confrontation à un futur qui ne pourra plus advenir. Le décès se caractérise par ce retour du passé et, selon Vinciane Despret, il constitue un héritage pour les vivant-es qui portent en elle-ux les mort-es<sup>17</sup>. Les disparu-es, dont nous héritons par ces œuvres, sont inconnu-es, mais iels nous affectent suffisamment pour que nous en héritions. La mémoire des personnes mortes convoque ainsi un temps elliptique, mêlant passé, présent et futur<sup>18</sup>. Roland Barthes rappelle que la photographie est inscrite dans des temporalités plurielles<sup>19</sup>. Déjà archive, la photographie devient également, selon le sémiologue, une projection au futur antérieur. Comme le résume Judith Butler « tout portrait photographique parle au moins selon deux modes temporels, à la fois comme une chronique de ce qui a été et comme une certitude protensive de ce qui aura été<sup>20</sup> ». Avec *Sacrum*, la mort jaillit de terre et rattrape ce que le dessin à l'encre de Chine aurait pu proposer comme un souvenir heureux. Les silhouettes à l'encre de Chine, fragiles traces sur le papier, semblent s'évaporer et seule demeure la dépouille animale dont le scan photographique imprime son temps sur celui des souvenirs qui s'en vont<sup>21</sup>. L'ossement, signe d'un temps passé, impose sa présence dans notre présent. La crise a déjà frappé dans ces œuvres, il faut donc agir maintenant pour stopper cette progression de la mort.

## **Perturber pour rendre sensible la crise et nous faire agir**

Progressivement, une hantise surgit de l'analyse de *Sacrum* et d'*Un système à bout de souffle*. Les représentations de ces deuils impossibles marquent en effet nos esprits et ne quittent plus notre regard. Les mort-es viennent nous

---

17. Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2017.

18. Luci Garcia, *L'art endeuillé. Les rites funéraires dans les pratiques artistiques contemporaines*, mémoire, université Paris I-Panthéon Sorbonne, Miguel Egaña (dir.), 2020, p. 72, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262353>.

19. Judith Butler, *op. cit.*, p. 97.

20. *Ibid.*, p. 97.

21. Luci Garcia, *op. cit.*, p. 54.

hanter, comme l'a montré Vinciane Despret<sup>22</sup>. Cette hantise nous enjoint à enquêter pour comprendre ce qui a failli dans la vie et le deuil de ces agriculteur-ices, pour répondre à l'instabilité que font naître en nous ces images de crise. Les temporalités troublées sont le terrain fertile des fantômes. Selon Avery F. Gordon, la hantise se manifeste par une perturbation entre passé, présent et futur, entre souvenirs, présages et expérience de vie dans le moment présent<sup>23</sup>. La chercheuse distingue trois caractéristiques propres au fantôme. Tout d'abord, « une lourde charge d'étrangeté<sup>24</sup> », qui, dans les deux œuvres qui nous occupent, se manifeste par le vide inhabituel d'une chaise dans un portrait et par la création chimérique du collage. La seconde caractéristique, pour Avery F. Gordon, c'est le fantôme comme « symptôme de ce qui n'est pas là<sup>25</sup> ». Une absence se concrétise dans les œuvres, de manière directe dans la chaise, ou indirecte par le recours au sacrum symbolisant la disparition d'une exploitation. Les créations de Karoll Petit et Fanette Lentretien tirent donc leur origine de « ce qui n'est pas là ». Quand des personnes disparaissent ou lorsque des faits nous sont imperceptibles, la force du fantôme réside dans l'obsession qu'il suscite en nous, dans sa capacité à s'inscrire de manière persistante dans notre esprit. Une manière rituelle d'échapper à ces apparitions a longtemps consisté à recouvrir les miroirs en période de deuil<sup>26</sup>. Or si le vide du miroir peut laisser place au fantôme, le vide laissé par la chaise des portraits de Karoll Petit, le peut également. Chez Fanette Lentretien, le retour du disparu n'est plus une possibilité. L'os ressurgit pour constituer l'œuvre en complétant les silhouettes sans tête, créant ainsi une figure chimérique et fantomatique. La dernière caractéristique qu'Avery F. Gordon associe au fantôme est son agentivité<sup>27</sup>.

---

22. Dans *Au bonheur des morts*, la découverte par Vinciane Despret par une photographie de famille de l'histoire d'un décès tragique d'une ancêtre émeut l'autrice. Face aux nombreuses zones d'ombres qui entourent la mort, Vinciane Despret s'engage dans une enquête dans les archives familiales et institutionnelles pour dérouler le fil et espérer pouvoir engager un deuil du défunt. Cette quête se transforme en une réflexion large sur la mort et le deuil au travers d'une collecte d'histoires personnelles de proches rencontrés pas l'autrice qui tous témoignent des morts qui les guident au quotidien. Vinciane Despret, *op. cit.*

23. Avery F. Gordon, *op. cit.*, p. 5.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Marie Claude Egry, *op. cit.*

27. Avery F. Gordon, *op. cit.*, p. 5.

S'il nous apparaîtrait, c'est qu'il nourrit des desseins à l'égard des vivants ; il nous incombe alors de lui accorder hospitalité et de répondre à la justice qu'il exige. Dans *Sacrum*, Fanette Lentretien mobilise cette hantise pour transmettre l'histoire d'une vie et d'une faillite financière que tout le monde connaît mais qui est ensevelie dans un recoin de la ferme telle une honte. L'os constitue la trace fantomatique d'une vie, d'un travail et d'une ferme, mais c'est aussi le spectre des problèmes de l'agriculture, une menace planante et persistante. Une fois déterrée par l'artiste, l'os nous enjoint à recevoir son histoire et à accueillir le récit d'une faillite. Quand les fantômes nous guident des mort-es vers les vivant-es, les fondements de la crise s'ébranlent. Le risque de l'oubli est grand dans le cadre d'une crise et d'une rupture de la transmission. Le recours au fantôme permet alors de résister à l'effacement des histoires. Pour Avery F. Gordon, la hantise offre la possibilité de revivre des événements et, plus spécifiquement, de revivre leur intensité et leur violence, ce qui nécessite de nous laisser gagner par ses affects<sup>28</sup>. Une ouverture de soi à la souffrance des autres que Romain Noël nomme transpassion<sup>29</sup> et qu'il définit comme le premier point de rupture et la condition requise pour engager des révolutions contre le système à l'origine de ces souffrances. La hantise peut dès lors être envisagée comme une condition préalable à la connaissance sensible des autres. La hantise garantit une perpétuation de l'image au-delà de la matérialité de l'œuvre. Les œuvres de Karoll Petit et Fanette Lentretien nous habitent désormais et, en les portant en nous, nous continuons de les faire vivre. Ainsi la hantise contenue dans ces œuvres nous fait nous commouvoir.

Nos regards et nos esprits, hantés, emportent avec eux ce souvenir de mort-es privé-es de deuil. Dans un autre contexte, Judith Butler a montré combien la publicisation des images de tortures perpétrées dans les prisons étasuniennes à Abou Ghraïb avaient permis, en suscitant l'indignation, de consolider l'opposition à la guerre en Irak – ce qui n'aurait pas été possible si l'image était restée clandestine. De la même manière, les fantômes

---

28. *Ibid.*, p. 139.

29. Romain Noël, *op. cit.*

de *Sacrum* et d'*Un système à bout de souffle* contribuent à lever la clandestinité de la crise agricole et à faire émerger l'exigence d'un mouvement collectif. Avery F. Gordon ne dit pas autre chose à propos des fantômes lorsqu'elle explique qu'ils sont « un choc qui fige la pensée, *une opportunité révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé*. Le fantomatique, passé opprimé, est une force motrice<sup>30</sup> ». Face à ces œuvres, nous ressentons le besoin de venir en aide aux agriculteur·rices et de commémorer les disparu·es.

Il conviendra, pour terminer, de souligner la présence de l'animalité dans ce processus. Là où les proches font défaut autour des chaises vides d'*Un système à bout de souffle*, ce sont les animaux, véritables compagnons de vie et de travail des agriculteur·ices, qui demeurent et qui accomplissent le deuil auquel les humains se dérober. De même dans *Sacrum*, c'est l'animalité de l'os qui maintient visible les corporéités humaines, c'est sa dépouille qui crée la chimère, qui brouille notre interprétation et qui vient nous hanter. Le plus-qu'humain est acteur de la tragédie en ce qu'il est capable de transmettre sa souffrance ou de souligner l'anormalité de la disparition. Une interdépendance entre humains et plus qu'humains se manifeste alors dans ces œuvres. L'animal fait acte de pleurabilité et devient peut-être l'exemple à suivre pour sortir de la crise, faire commun et protéger ce qui n'a pas encore été englouti par la crise. Ces œuvres nous incitent à laisser les fantômes se nicher en nous pour devenir nous-mêmes les refuges de mémoires broyées, à créer un lien d'affection avec ce qui constitue l'agriculture, sa disparition deviendrait une souffrance commune, pour éviter celle-ci il nous faudra agir urgemment.

---

30. Avery F. Gordon, *op. cit.*, p. 75.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Ouvrages

- ALONSO GOMEZ Sara, MARTIN Julie, *Contre-visualités : écarts tactiques dans l'art contemporain*, Toulouse, Éditions Lorelei, 2026.
- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.
- CLAVANDIER Gaëlle, *Sociologie de la mort : Vivre et mourir dans la société contemporaine*. Paris, Armand Colin, Collection U, 2009.
- DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts. récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2017.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Brouillards de peines et de désirs*. Paris, Minuit, 2023, p. 52.
- GORDON Avery F., *Matières spectrales. Sociologie des fantômes*, Montreuil, Éditions B42, 2024.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

### Articles

- ALBAC Valérie, « Plafond gris-bleu clair ; six mois de deuil ». Le deuil, une étiquette sans affect ? », *Sensibilités*, 8(2), 2020, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0046>.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Parler, par les yeux, avec les morts », *Sensibilités*, 8(2), 2020, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0090>.
- EGRY Marie-Claude, « Les miroirs du deuil : Du miroir de l'absent au deuil du regard », *Le Coq-héron*, 214(3), 2013, <https://doi.org/10.3917/cohe.214.0029>.
- GARCIA Luci, *L'art endeuillé. Les rites funéraires dans les pratiques artistiques contemporaines*, mémoire, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2020, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262353>.
- NOËL Romain, « BDSM Apocalypse », *lundimatin*, 22 mars 2021, <https://lundi.am/BDSM-Apocalypse>.