

mineur et tous deux partagent ou occupent des espaces opératoires et posturaux soit similaires soit différents.

Cette situation change quand on a affaire à un film de fiction où le décor (studio ou aménagé sur place), les gestes simulés (ou effectués) subissent des transformations. Mariotti relève que dans *le Point du jour* de Daquin, tourné en décor naturel (les fosses 3 et 6 de Lens et 6 de Liévin), faisant jouer leur propre rôle aux mineurs, on observe une fidélité à la gestuelle ouvrière et même à une démonstration de la manière dont il faut tenir un marteau-piqueur. Une telle dimension quasi didactique ne se retrouvait pas dans *Grisou* de Maurice de Canonge et Pierre Brasseur (1938) par exemple. Un examen plus vaste du côté de Zecca (*Au pays noir*, 1903), Capellani (*Germinal*, 1913), Vertov (*Enthousiasme. Symphonie du Donbass*, 1930) ou Jean-Daniel Pollet (*Pour mémoire*, 1981) – tous cités – révélerait sans doute d'autres proximités et divergences, tout en témoignant les uns et les autres de cette spectacularisation du travail sidérurgique (qui s'étend de la mine à la fonderie). Ces fines analyses des gestes prennent ensuite en compte leur mise hors champ quand entre en lice la machine et qu'elle devient, dans les films, objet de « vénération », puis la pérennité de certains gestes qui échappent à la mécanisation, enfin il y a le « geste automate » soit fondé sur la répétition et la rationalisation, soit sur l'habileté-efficacité comme dans les fascinantes images des lamineurs qui attrapent le fil de métal en fusion avec une longue pince et lui font parcourir comme à un lasso un itinéraire dans l'espace jusqu'à la filière suivante. À chaque étape de son enquête à la fois analytique et historique, Mariotti produit des « modèles » filmiques construits sur la base des analyses des films qui permettent, devant une vue Lumière comme *le Défournage du coke* (Promio, 1896), de distinguer la place de l'ouvrier, ses déplacements, la logique de sa gestuelle.

Viennent ensuite des « gestes singuliers » – ceux des femmes et des enfants qui restent minoritaires – et des gestes rares ou héroïques ou encore, revers de ces derniers, les gestes accidentés. Car si l'on

a pu exalter la figure du mineur, en particulier après la dernière guerre quand le besoin de charbon nécessaire à la reconstruction et la relance industrielle était devenu un enjeu national, on a tout autant dénoncé les dangers encourus par les mineurs, les fondeurs, les lamineurs. Une photographie de Robert Doisneau, *les Mains de la sidérurgie* (1973) en témoigne et avant elle la série de dessins et peintures de l'ancien ouvrier sidérurgiste André Fougeron, *le Pays des mines* (1951), proche de la *Neue Sachlichkeit* allemande des années 1920, avec des corps mutilés, des vieillards silicosés fixant le spectateur de leurs orbites vides.

François Albera

Isabel Castro, Amanda Robles, Julie Savelli (dir.), *Éprouver l'archive (post)coloniale en situation artistique*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2025, 230 p.

Issu de la journée d'étude qui s'est tenue les 1^{er} et 2 décembre 2022 au Mémorial du camp de Rivesaltes, cet ouvrage collectif dirigé par Isabel Castro, Amanda Robles et Julie Salvelli croise les regards de chercheurs en études cinématographiques, des artistes-réalisateurs et plasticiens et des historiens-archivistes sur la question des archives éprouvées et pratiquées dans des situations postcoloniales. Le concept « d'archive (post) coloniale », ici saisi au singulier, s'applique à la fois aux images produites en situation coloniale dans différentes zones géographiques (Algérie, Angola, Brésil, Côte d'Ivoire, France, Libye, Mali, Maroc et Portugal) qui persistent sous forme de survivances à notre époque contemporaine, ainsi qu'à des productions contemporaines qui revêtent une fonction de médiation historique et d'actualisation des traces du passé. C'est cette généalogie complexe entre temps colonial et postcolonial qui est dépliée et interrogée sous différentes formes dans l'ouvrage en relevant les troubles visuels, affectifs et éthiques que ces gestes archivistiques peuvent susciter. Cette approche pluridisciplinaire nous permet de saisir tout le potentiel heuristique

et sensible des archives à l'épreuve de situations (post)coloniales.

Premier titre inaugurant la collection « Archives : Patrimoines et histoire du cinéma : » co-éditée par les Presses Universitaires de la Méditerranée (PULM) et l'Institut Jean Vigo, dirigée par François Amy de la Bretèque et Jean-Philippe Trias, l'ouvrage met les pratiques archivistiques au cœur de réflexions historiennes et esthétiques, prenant acte de la vitalité de la recherche contemporaine sur cette question. Dans l'introduction, les coordinatrices s'approprient le concept d'Ana Balona Oliveira, une « impulsion décolonisante » (p. 14) pour diagnostiquer un certain état actuel de l'art aux prises avec les archives coloniales et leurs différents modes de réemploi. En adoptant différentes approches qui montrent la richesse des croisements possibles entre archives, cinéma et histoire, l'ouvrage se fait l'écho de pratiques interdisciplinaires en essor qui tentent de saisir « les malaises postcoloniaux actuels » (p. 15). Des articles restituent ainsi, dans une approche génétique, les processus de création de réalisateurs à partir d'archives coloniales collectées ou personnelles (Alain Cavalier – Amanda Robles, Jérémie Nicolas, Samia Charkioui – Ahmed Bouanani) révélant leur potentiel figuratif et sensible. Les deux entretiens menés par Isabel Castro avec le réalisateur Fradique (Mário Bastos), et celui de Raquel Schefer avec la réalisatrice Susana de Sousa Dias rendent compte du geste archéologique au fondement de leurs œuvres, ainsi guidées par la recherche d'« images manquantes » sous le régime colonial et dictatorial portugais. Dans une approche généalogique, François Amy Breteque (Montpellier Paul-Valéry) retrace l'historicité des usages du témoignage au cinéma, à travers une sélection de films. Cet « objet filmique » peu discuté en soi est pourtant largement mobilisé dans des contextes mémoriels complexes tels que les situations postcoloniales. La posture réflexive adoptée par plusieurs contributeurs est particulièrement féconde et permet de discuter des enjeux éthiques soulevés par le réemploi de ces archives (post)coloniales. Le récit critique du cheminement

de l'historien Pierre Schill avec les archives de l'écrivain Gaston Chéreau est à cet égard précieux et rend compte des problématiques inhérentes aux archivistes travaillant sur des archives coloniales. Les problèmes techniques soulevés par le réalisateur Fradique, dans son processus de création documentaire, mettent également le doigt sur la nécessaire (mais encore insuffisante) gestion décoloniale des archives.

Adossée au projet de recherche « Histo-Arts (post) coloniales » piloté par la Maison des sciences de l'homme à Montpellier (MSH SUD) et conduit par Éric Soriano (Montpellier Paul-Valéry, ART-Dev) et Julie Savelli (Montpellier Paul-Valéry, RiRra21), la publication se prolonge sur le site de la Maison des sciences où sont disponibles en ligne les films *Retour à Rivesaltes/performance* de Dominique Cabrera (2022) et *Alain Cavalier et la guerre d'Algérie*, réalisé par Amanda Robles, qui font l'objet d'une description et d'une mise en perspective historique détaillées dans l'ouvrage. Cette dimension multimédia nous permet de découvrir ces propositions cinématographiques singulièrement ancrées dans des « lieux de mémoire », que ce soit le mémorial du camp de Rivesaltes, camp d'internement et de transit pour de nombreuses populations étrangères dont les harkis à la fin de la guerre d'Indépendance algérienne, aujourd'hui devenu une « archive archéologique de première main » (p. 24), ou les collections photographiques personnelles d'Alain Cavalier filmées à son domicile, en sa compagnie. Les déplacements de lieux qu'opère toute archive nous semblent ici judicieusement mis en perspective à travers ses dispositifs visuels de transmédiation qui font du « lieu de mémoire » une archive en soi.

L'ouvrage trace trois voies possibles pour « éprouver » ces archives (post)coloniales, qu'elles soient visuelles, sonores et/ou archéologiques, en situation artistique. C'est d'abord la place du témoignage dans la création et la question de la « transmission de la mémoire » qui sont au cœur de la première partie, « Faire parler/écouter ». Les quatre articles qui le composent mettent en perspective les conditions historiques d'énonciation

de témoignages postcoloniaux, de la fabrication d'archives orales (*Farrebique*) à leur réemploi comme source de création (Cabrera, Nicolas). Dans son article consacré au film-performance de Dominique Cabrera, *Retour à Rivesaltes* (2022), Savelli prolonge son analyse de l'œuvre de la cinéaste en décrivant l'imbrication des dispositifs composant sa nouvelle œuvre inachevée, adaptée du livre de Fatima Besnaci-Lancou, *Fille de Harki* (2003). Dans une perspective génétique, elle rappelle l'origine du projet, ses différentes étapes et les difficultés auxquelles a dû se confronter la cinéaste jusqu'à ce « dispositif intermédial » (p. 23), sous forme de performance filmée, qui assume une dimension réflexive et volontairement plurielle. Cabrera, qui est déjà revenue sur ses origines pieds-noirs dans son œuvre (*Ici là-bas* [1988]); *Rester là-bas* (1992), interroge à travers ce dispositif la mémoire des harkis en jouant sur scène le récit de Fouzia Zarouri, fille de harkis, issu des sources orales collectées par le Mémorial. Cette ressaisie artistique du témoignage invite à une « médiation critique » du matériau pour le « déprivilegier » (p. 28) et le faire éprouver au présent à travers la déambulation de la cinéaste et Farid Sid, de retour sur les lieux.

À partir d'une recherche dans les archives orales des harkis conservées à la phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme d'Aix-en-Provence et au Service historique de la Défense à Vincennes, l'œuvre *Haraka* de Jérémie Nicolas (Paris 8) nous fait nous interroger sur le « potentiel audible » (p. 31) du silence et la faisabilité de sa retranscription matérielle. À travers son installation occlusive centrée sur le « point d'écoute » décrite précisément dans une première partie, il explore les différents modes d'expression sonore du silence [le « silet », la parole interrompue (p. 37) et le « tacet », l'absence de parole (p. 38), signes de la « mémoire traumatique » (p. 41) des harkis suite à la guerre d'Indépendance de l'Algérie. L'installation sonore, où le spectateur peut circuler, le confronte au « manque » (p. 49) rendu sensible de l'archive orale].

Dans une perspective généalogique, de La Bretèque pose pour sa part les jalons historiques de l'institution du témoignage en un « objet filmique » légitime mais néanmoins « ambigu » (p. 57). Pour cela, il a sélectionné dans l'histoire du cinéma neuf films singuliers recourant à ce procédé de manière innovante, dont il retrace les enjeux méthodologiques et leur réception critique. S'appuyant sur la littérature historiographique dédiée à la figure du témoignage (Arlette Farge, Philippe Joutard), il précise ses différents modes d'usage possibles (remise en scène, découpage, accompagnement sonore) tout en rappelant sa « labilité » (p. 59), propice au réemploi.

L'entretien d'Isabel Castro (Aix-Marseille) avec le réalisateur et producteur angolais Fradique met en lumière la méthodologie de son travail documentaire et archéologique en vue de contribuer à la création d'une « mémoire collective » (p. 73) de la lutte de libération nationale de son pays. Dans une perspective génétique, elle l'interroge sur les conditions pratiques de ses recherches dans les archives et sur la création du projet de recueil de sources orales « Angola - Nos Trilhos da Independencia » (2010-2015) mené en collaboration avec Paulo Lara, membre du Mouvement pour la libération de l'Angola (MPLA). Les précisions apportées sur le contexte politique et les conditions de réalisation des témoignages (durée, choix des personnes) soulignent l'envergure technique d'une telle entreprise et leur potentiel à devenir des archives pour de futurs réemplois. L'entretien soulève justement les enjeux pratiques de la démarche archéologique du réalisateur en quête d'archives visuelles de la lutte de décolonisation du peuple angolais. L'accès matériel aux archives est ainsi dépendant de leur identification, de leur coût et de leur indexation (dans le cas d'archives numérisées), soulevant le nécessaire problème de la décolonisation des archives dans leur mode d'organisation et leur accessibilité (Flora Losch, 2024). Le réalisateur rappelle également les dynamiques transnationales à l'œuvre dans les luttes de décolonisation : la collectivisation des moyens et l'existence de réseaux de

solidarité pendant les luttes de décolonisation ont conduit des opérateurs du bloc de l'Est à filmer ces luttes. Ces réseaux transnationaux de solidarité se sont accompagnés d'une dispersion des archives, d'où les difficultés à écrire une « contre-histoire » de ces luttes en leur absence. L'entretien met en lumière la méthodologie d'enquête menée par le réalisateur pour construire cet « art archivistique » conçu comme une archive ouverte pour les générations futures.

La ressaisie d'archives coloniales au présent soulève des enjeux éthiques : est-ce que le réemploi peut participer à la réactivation de la violence coloniale ? Dans une deuxième partie où ils sont placés « face à la violence des archives », des chercheurs et des artistes croisent leurs regards sur mes manières de les pratiquer et de les mettre à distance, à travers un travail de mémoire et de réparation. Dans son chapitre « Que faites-vous de nos morts ? » l'historien Pierre Schill (Montpellier Paul-Valéry) restitue la découverte fortuite et le travail de documentation qu'il a accomplis sur les photographies figurant plusieurs pendants publics prises par l'écrivain Gaston Chérau, correspondant pour le journal *le Matin*, réalisées à Tripoli, en décembre 1911. S'inscrivant dans la littérature consacrée à l'économie des images photographiques prises en contexte colonial au début du xx^e siècle (Foliard, 2020) qui étudie la circulation et les régimes de visibilité des exactions coloniales, l'historien questionne la dimension performative de ces images dans l'espace public. Le récit déploie une méthodologie expérimentale et auto-critique qui nous semble bienvenue dans cette délicate entreprise de médiation historique. Après avoir partagé le poids de ces images avec des artistes en France, il a souhaité faire circuler à nouveau ces images dans d'anciens pays colonisés afin que des artistes se les réapproprient. Convoquant les écrits de Susan Sontag sur « l'indignation morale » (p. 98), l'historien plaide pour une méthode de ressaisie de l'archive coloniale qui passe par un « désapprentissage » (p. 105), afin de se départir du regard de l'opérateur et de ne pas reconduire sa violence.

Dans un article consacré aux archives de Cavalier, Amanda Robles (Toulouse-Jean-Jaurès) interroge la place de la guerre d'Algérie dans ces images et sa part de refoulé visuel. La construction anarchique des archives du cinéaste, composées d'albums d'images collectionnées aléatoirement, suscite un déplacement de motifs et de gestes dans ses films, à travers « des images-racines » ou des « images-mères » (p. 112) qui servent de matrices formelles. Dans ce cadre, l'autrice rappelle la dimension obsessionnelle de la guerre d'Algérie pour le cinéaste, qu'elle retrouve dans plusieurs de ses photographies – dont certaines prises par lui-même lorsqu'il était un appelé –, qui furent à l'origine de plusieurs ébauches de projets avortés et de nombreuses circulations dans ses œuvres. À travers ces réagencements de motifs, le cinéaste prolonge son geste d'archiviste-collectionneur en transformant des images d'exactions en gestes d'amour pour exorciser leur violence coloniale.

Enfin, Beatriz Rodvalho (Sorbonne Nouvelle) revient sur le projet brésilien, *Video nas Aldeias* (Vidéo dans les villages), créé par l'anthropologue Vincent Carelli et le Centro de Trabalho Indigenista en 1986, qui proposait des ateliers audiovisuels à destination des populations autochtones. À travers l'exemple du documentaire *Pirinop - mon premier contact*, réalisé par Karané Ikpeng et Mari Correa mêlant réemploi d'images d'archives, dispositif de *feedback* et reconstitution, elle interroge la résurgence spectrale des images des premiers contacts. S'appuyant sur la conception philosophique de « l'archive spectrale » de Derrida, elle conçoit ce dispositif cinématographique, articulé au point de vue autochtone comme une mise en forme de l'image-fantôme, celle violente de l'entreprise colonisatrice narrée par des anciens dans le film, qui tend à refaire surface.

Après s'être interrogé sur les enjeux éthiques de réemploi d'archives coloniales et le rôle de médiation dévolu aux chercheurs en histoire, en études cinématographiques et aux artistes, une troisième partie est consacrée aux « contre-narrations postcoloniales » qui détournent l'idéologie coloniale inhérente à ces archives. En retraçant

l'héritage poétique de l'écrivain brésilien Oswald de Andrade (*Bois brésil. Poésie et manifeste*, 1924) et l'influence actuelle de son concept « d'anthropophagie culturelle », Isabel Castro revient sur deux œuvres expérimentales de réemploi de témoignages coloniaux sur le Brésil du ^{xvi}^e siècle qui se font écho : *Triste Tropique* d'Arthur Omar (1974, 75 min.) et *Thinya* de Lia Leticia (2019, 15 min). À travers un jeu intertextuel d'écrits anthropologiques et de récits d'explorateurs, les deux films recourent à une esthétique du collage, inspirée du « corpus anthropophagique » oswaldien, qui détourne les documents historiques par une inversion du regard exotique porté sur la population autochtone brésilienne. Ces stratégies esthétiques « présentifient » (p. 162) les témoignages historiques et interrogent leur portée actuelle dans la société postcoloniale brésilienne en crise identitaire.

Après avoir retracé le parcours de la réalisatrice portugaise Susana de Sousa Dias et la généalogie de son œuvre, Raquel Schefer (Sorbonne Nouvelle) interroge sa conception sensible et philosophique de l'archive qui est au cœur de son travail documentaire. L'entretien, riche en détails, apporte un éclairage précieux sur les enjeux épistémiques et historiographiques de son œuvre en prise avec les archives coloniales. La réalisatrice se sert de la pratique du réemploi comme un outil critique de « profanation » (p. 174) des images du pouvoir, en reconstituant la dimension sensible de l'expérience vécue des victimes du régime dictatorial et colonial, à travers un travail sonore et figuratif sur ces archives. Tissant des liens entre la théorie décoloniale et la culture visuelle, Raquel Schefer conçoit l'œuvre de Susana de Sousa Dias comme une « visualité adjacente » (p. 174) qui déstabilise les formes scopiques du pouvoir et nous interpelle en tant que spectateur-témoin. Son travail documentaire interroge à la fois la période de l'*Estado Novo* du Portugal dont elle retourne l'iconographie et les archives institutionnelles mais également sa géographie impériale extractiviste à travers son film *Fordlandia Malaise* (2019, 41 min) consacré à la ville-fantôme brésilienne, Fordlandia.

À partir de l'entreprise archéologique du cinéaste Ali Essafi qui a exhumé la mémoire d'Ahmed Bouanani, une des figures majeures de la naissance du cinéma marocain après l'indépendance en 1956, Samia Charkioui (Toulouse Jean-Jaurès) s'intéresse à l'un de ses films retrouvés, *Mémoire 14* (1971), qui constitue le seul film de montage d'archives coloniales de l'histoire du cinéma marocain. Longtemps invisibilisé, le film est le produit d'un patient travail archéologique mené par Bouanani dans les archives cinématographiques du Centre Cinématographique marocain (CCM) où il avait été relégué. La chercheuse retrace le destin historique du film, dans le contexte de répression politique des années 1970 au Maroc, jusqu'à sa censure partielle qui a nui depuis à sa lisibilité. Prolongeant le travail de recherche de Marie Pierre-Bouthier sur le film et s'appuyant sur des analyses précises de séquences-clés, Charkioui reconstitue la proposition de narration poétique formulée par le montage de Bouanani, qui a placé au cœur de son projet la mémoire orale et le mythe comme fondements de l'histoire postcoloniale du Maroc.

Dans une perspective historique, Pénélope Dechaufour (Montpellier Paul-Valéry) retrace la généalogie du théâtre documentaire qui a placé l'archive au cœur de son dispositif, à partir de l'œuvre pionnière de Peter Weiss (*l'Instruction*, 1965), jusqu'à des pièces plus contemporaines qui ont interrogé la mémoire de l'histoire coloniale (*Rwanda 94*, Collectif Groupov, 2000) et ont conçu le réemploi d'archives comme un geste de « réparation » symbolique (p. 210). La réappropriation des cultures colonisées s'apparente ainsi à une « métabolisation » (p. 211) corporelle des archives dans différentes démarches artistiques comme Z.H. (Bintou Dembélé, 2013) ou *On t'appelle Vénus* (Chantal Loïal, 2011). Après avoir retracé les œuvres-clés « décoloniales » du théâtre documentaire, Dechaufour nous présente l'œuvre de l'artiste Eva Doumbia qui s'articule autour du concept « d'afropéanité » (p. 212). À travers un entretien avec l'artiste, Dechaufour soulève les enjeux politiques de son œuvre dans laquelle

elle politise les aspects intimes de la vie des afro-descendants et conçoit l'archive comme une « mémoire active » (p. 219) actualisable sur scène, de manière performative.

Hélène Clergeot

Antony Fiant, Raymond Depardon, trilogie paysanne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Épures », 2026, 126 p.

Le petit essai d'Antony Fiant propose d'aborder l'œuvre multiforme et multimédiatique de Raymond Depardon par l'une des entrées les plus populaires sans doute : celle qu'il a consacrée au monde paysan. Les films considérés sont *Profils paysans, chapitre 1 : l'Approche* (2000), *Profils paysans, chapitre 2 : le Quotidien* (2004) et *la Vie moderne* (2008). Ces trois films sont à placer à côté de l'œuvre photographique et de divers ouvrages où les photos sont accompagnées de textes : *la Ferme du Garet* (Arles, Actes Sud, 1997), *la Terre des paysans* (Paris, Seuil, 2008) devenu *Paysans* (Paris, Points, 2009) et plusieurs expositions dont je signale une des dernières : « Extrême Hôtel » à Montpellier à l'hiver 2025-2026.

Agréable à lire, le livre de Fiant revêt un caractère ouvertement pédagogique : c'est la mise par écrit de plusieurs années de cours aux étudiants de Licence 3 de l'Université Rennes 2 que leur professeur a le bon goût de remercier sur la page de garde. La collection « Épures » des PUR ne s'adresse pas exclusivement aux spécialistes de cinéma. Elle émane d'une unité de recherches intitulée « Arts : pratiques et poétiques ». D'où les ouvertures que l'on remarque tout au long du livre. Pas d'illustrations, mais les films sont faciles à trouver. On regrette, par contre, l'absence d'index et les notes rejetées à la fin de chaque chapitre. En revanche, commode est le tableau (p. 26) récapitulant les apparitions de chacun des 24 « personnages » (on justifiera le terme).

La matière s'organise selon deux pistes principales entrelacées dans l'exposé. D'abord la dimension sociologique ou plutôt ethnographique (*dixit*

Claudine Nougaret) de l'univers décrit. Limités aux paysans de moyenne montagne en Lozère, Ardèche, Haute-Loire et Haute-Saône, propriétaires de petites exploitations dont l'activité repose sur l'élevage et une agriculture de subsistance, ces fragments d'un univers représentent sinon un vestige ou une survivance, du moins une forme relativement autarcique peu intégrée aux grands circuits de commercialisation auxquels pourtant elle ne peut complètement échapper. Ce choix de Depardon et Nougaret est conscient et volontaire. Ils ne sont pas allés en Beauce ni en Picardie. Ce sont des paysans qu'ils voulaient rencontrer, pas des exploitants agricoles. Les trois films fonctionnent donc comme des documents sinon comme des documentaires. Ils abordent toute une série de thèmes comme le célibat non choisi, la rareté des femmes dans le métier, la succession, la relève et la transmission, les repreneurs. Univers résiduel ? Nouvelle illustration du thème un peu éculé de *la Fin des paysans* ? C'était déjà le titre d'un livre d'Henri Mendras (Paris, Sédésis, 1967) qui avait eu un grand écho. Mendras considérait que la disparition de la civilisation paysanne était déjà bien entamée en France et allait laisser la place à une population réduite d'agriculteurs-producteurs soumis aux lois du marché et n'ayant plus que des rapports techniques avec la terre et les animaux. En 1977, le tome 4 de la monumentale *Histoire de la France rurale* dirigé par Georges Duby et Armand Wallon (Seuil) s'intitulait *la Fin de la France paysanne (de 1914 à nos jours)*. En 1980, FR3 diffusait une série réalisée par Daniel Vigne, *Inventaire des campagnes*, écrite et commentée par Emmanuel Leroy-Ladurie. Fiant, lui, se réfère d'emblée et à diverses reprises à un ouvrage récent de François Purseigle et Bertrand Hervieu *Une agriculture sans agriculteurs, la révolution indicible* (Paris, Presses de Sciences Po, 2022). Il date déjà de quatre ans. Les choses ont encore bougé depuis et les agriculteurs, après les paysans, n'ont pas totalement disparu, les crises les faisant revenir sur le devant de la scène avec à chaque fois un prétexte inattendu : la crise du MercoSur, la zoonose bovine en 2026... C'est