

# AOC

samedi 11 juillet 2026

PHOTOGRAPHIE

## Rebekka Deubner : « Je pratique une photographie qui s'adapte à son environnement »

Par **Silène Garric**

JOURNALISTE

En se penchant sur les planches contact des images de Rebekka Deubner dans son exposition des Rencontres d'Arles, en écoutant le chant de lutte « Eau fraîche, eau du poitevin » qui y résonne, on fait l'épreuve sensible du mouvement du travail maraîcher et des saisons. Veilleuse et archiviste du territoire et des luttes collectives, la photographe nous invite à entrer dans le paysage.

« Ici on dit que la terre est amoureuse, parce qu'elle colle aux bottes », explique Rémi, maraîcher, pendant que Rebekka Deubner le photographie en train de récolter des poireaux dans la terre gorgée d'eau du Marais poitevin. D'avril 2023 à décembre 2025, elle revient sur un territoire découvert lors de la manifestation contre les mégabassines organisée par les Soulèvements de la Terre en mars 2023.

Loin du temps intense des récits médiatiques, elle expérimente la veille sensible et intime d'un territoire en mouvement. Le rythme de l'eau et celui du travail orientent un geste photographique qui s'adapte à son environnement. En juxtaposant les photographies dans un flux continu, elle décompose et recompose le réel, saison après saison. Face à cela, les mégabassines, imposantes, immobiles et impénétrables, qui figent le fonctionnement naturel du territoire.

Pendant trois ans, Rebekka Deubner apprend du territoire et de ses habitant-es : la saison maraîchère, le cycle de l'eau dans une tourbière, les gestes du travail et les luttes collectives de paysan-nés de la Confédération paysanne. Avec « la terre amoureuse (se dit de la terre qui colle aux bottes) », présenté aux Rencontres d'Arles depuis le 6 juillet, et à paraître aux éditions Rotolux Press le 24 juillet, elle se place en relais pour transmettre les savoir-faire et les connaissances de cette ruralité. Son regard nous déplace dans la réalité d'un paysage humide du Marais poitevin pour décrypter chaque parcelle, chaque bois, chaque mare, car rien n'est neutre dans ces terres-là. S. G.

**Au point de départ de ce travail, il y a la manifestation contre le projet de mégabassine à Sainte-Soline en mars 2023, à laquelle vous participez d'abord comme militante. Les seules images de ce moment apparaissent au début du livre avec quelques photographies de mains de manifestant·es. À quel moment est venue l'idée de ce projet ? Comment êtes-vous passée de l'expérience de la manifestation à cette enquête photographique sur plusieurs années ?**

Je ne suis, en effet, pas allée à la manifestation comme photographe. J'avais quand même un appareil, j'ai fait quelques images à la volée, mais sans intention photographique. L'idée était juste de documenter le fait d'être là et ce qui se passait, mais presque sans regarder dans le viseur. C'était une sorte de réflexe, alors que je ne suis pas du tout photographe de manifestation, ce n'est pas un terrain photographique sur lequel je suis à l'aise. Les images des mains, je les ai faites dans les semaines qui ont suivi la manifestation, ce sont des images de mains de manifestant·es présent·es à Sainte-Soline et que j'ai cherché à rencontrer par la suite.

Ce qui m'a poussée à m'emparer de la photo pour travailler sur ce sujet-là, c'était un sentiment assez fort éprouvé après la manifestation. Je me suis demandé de quelle manière je pouvais m'engager dans ces sujets qui me semblent essentiels. Il y a eu ce moment de lutte, de manifestation qui a existé, où les gens sont allés pour de nombreuses raisons, selon leurs perspectives, d'où ils viennent, leurs origines... J'ai l'impression qu'il y avait une impulsion assez simple à l'origine de cette manifestation (« on a une ressource, qu'est-ce qu'on en fait, quel type d'agriculture aussi on défend politiquement ou non »), et que la manière dont elle a été traitée dans le champ politico-médiatique était de mettre l'accent sur les violences au lieu de parler du sujet de fond qui était : quel rapport a-t-on à notre territoire, comment on l'habite, comment on le travaille, quel rapport on a aux « ressources » et comment chaque décision exercée est aussi révélatrice d'une politique plus large et synonyme d'un rapport au vivant situé entre exploitation et cohabitation. J'avais l'impression que tout ce sujet de fond était occulté par une campagne de discrédit où on disait que les militant·es étaient dangereux·ses et violent·es.

Pour moi c'est aussi un terrain au départ inconnu, je ne suis pas du tout issue d'un milieu rural. Dans les jours qui ont suivi la manifestation, je me suis dit que la manière dont je pouvais potentiellement participer à faire circuler des contre-discours et une narration différente de celle déployée au niveau médiatique, c'était en m'emparant de mon médium, la photographie, pour aller sur le terrain, pour rencontrer des personnes, pour relayer leur réalité et pour parler des origines de la lutte autour de l'eau et des mégabassines depuis leur lieu et milieu de vie et depuis les personnes qui sont les premières concernées.

**Dans cette saturation d'images de Sainte-Soline, vous décidez de vous intéresser à d'autres récits, ceux du quotidien – en faisant le choix de ne pas utiliser vos photos de la manifestation. Comment intervient la photographie pour produire ces contre-discours ?**

La manière dont j'ai abordé le sujet, c'était de me rendre là-bas et de rencontrer des personnes qui pouvaient me parler de cette lutte et de l'impact des décisions politiques liées à la gestion de l'eau sur leur manière d'habiter le territoire et de travailler. Je viens les rencontrer pour qu'elles-mêmes puissent me transmettre leurs connaissances de cette région, parce qu'elles l'habitent, qu'elles y travaillent, qu'elles l'observent, qu'elles sont dans un rapport intime, quotidien et dans la durée de ces lieux-là. J'avais envie de me placer comme un relais, à la fois je vais apprendre, je vais photographier en apprenant et inversement. Ensuite, dans le meilleur des cas, ma photographie pourra transmettre ce que j'ai observé et appris là-bas à des spectateur·ices.

C'est ma manière d'envisager la photographie de manière générale, de me placer comme intermédiaire entre des personnes qui vivent des choses dans leur chair au quotidien et d'autres qui n'y ont pas accès. Cela fait partie de la puissance potentielle de la photographie, comme du film documentaire ou de la prise de son, de pouvoir faire déplacer des réalités d'un endroit à un autre pour permettre un partage de connaissances et de l'empathie.

**Est-ce que vous avez travaillé également avec les paysan·nes ou étiez-vous uniquement dans votre position de photographe ?**

La photographie était quand même au cœur de la relation. D'une manière, elle explique et justifie ma présence, mais ce n'était pas du tout une photographie qui générait des situations. C'était plutôt une photographie qui accompagne et documente ce qui existerait avec ou sans moi.

Après, il y a toujours une influence quand il y a une tierce personne et encore plus un appareil qui enregistre. Mais je me suis très vite rendu compte, notamment avec les paysan·nes que j'ai accompagné·es, que la seule manière pour moi de passer du temps avec eux et d'apprendre, c'était de les accompagner dans leur quotidien et dans leurs tâches de travail, de les observer en allant avec eux : nous n'allions pas vraiment créer de temps photographique dédié.

L'appareil photo est parfois sur le côté, oui. C'est une manière d'observer avec plus de précision et d'acuité. J'ai une mémoire visuelle et j'ai l'impression que la photographie, elle procédait de cela dans l'apprentissage. Il y a aussi des moments sur le territoire, où j'allais voir des chantiers de mégabassines ou bien les tourbières. La photographie devenait alors un outil qui permettait une forme de veille du territoire. Le Marais poitevin, c'est la deuxième zone humide de France après la Camargue, un territoire qui fluctue énormément en fonction des saisons, de la pluviométrie, qui peut passer de quelque chose de très sec à quelque chose de complètement inondé.

Je trouvais cela intéressant aussi d'avoir des points de repère sur le territoire, que je venais re-photographier d'une saison à une autre, d'une année à une autre. Les images créent comme un mètre étalon qui permet de retrouver des points de repère et de voir qu'est-ce qui bouge – et en l'occurrence, ce qui bouge là, c'était beaucoup la présence ou l'absence de l'eau.

Au début, quand j'ai commencé à faire des photos, je ne savais pas comment j'allais photographier cet endroit ni ce que j'allais y voir. Cela demande toujours un temps, pour faire des images et pour tester. Et il y a un moment où on se dit : « J'ai trouvé ma manière de faire ici. »

J'ai tendance à photographier les choses de près, parce que j'aime bien le fait que la vue puisse convoquer le toucher, qu'il y ait plusieurs sens activés quand on regarde une image. C'est donc comme cela que j'ai commencé à faire les photos ici, mais je me suis rendu compte qu'en photographiant de près, on n'arrivait jamais à comprendre les espaces dans lesquels j'étais. Les images étaient toujours incomplètes. J'ai donc commencé à photographier de près en plusieurs morceaux : la tourbière, ou bien un champ, un arbre, un roseau, etc. Je me suis rendu compte qu'une fois que je juxtaposais les images, cela permettait d'être dans l'image et dans la matière, et de la déployer sur une continuité. Cela permet aussi une circulation du regard, une meilleure compréhension de l'espace qu'on observe. Pour le spectateur dans l'exposition, cela génère une forme de circulation, comme quand on est en train de marcher, de traverser un espace.

Et après, cela s'est fait très naturellement dans la manière dont j'ai photographié les paysan·nes. Comme ils étaient tout le temps en train de travailler, je les prenais en photo en train de travailler. Je m'intéressais à la manière dont leur corps est impliqué dans leur travail et dont tous les gestes du corps sont induits par ce travail. Cela part de cette interdépendance : la manière dont le corps modèle le territoire et inversement. Je trouvais cela intéressant d'avoir le geste dans son entièreté, de le décomposer et de le recomposer pour comprendre sa durée, son amplitude, sa répétition, son effort. Pour des raisons différentes, il y a eu ce travail de séquençage. Cela crée un effet de travelling ou de séquences filmiques, où les plans sont montés les uns après les autres.

**Il y a donc ces images en mouvement dans ce flux monté côte à côte, qui représentent le mouvement du travail ou de la nature. Il y a ensuite les photographies de la mégabassine, les seules qui sont figées dans votre travail. Elles entrent en contradiction avec le mouvement. Je pense par exemple à ces photos où vous mettez ensemble une tomate pourrie et une rhubarbe qui éclot : il y a cette question des saisons et du temps cyclique. Face à cela, la mégabassine est imposante et ne bouge pas.**

Oui. Ce qui est parlant par rapport à ce que vous dites et à la manière dont vous avez perçu les images, c'est qu'elles reflètent une des problématiques que posent les mégabassines ou d'autres grosses infrastructures sur le territoire. Elles viennent figer le territoire et son fonctionnement naturel pour le contraindre et pouvoir l'utiliser d'une certaine manière. Pour moi cela fait beaucoup écho aux discussions que j'ai eues justement avec les paysan·nes. Chacun·e d'eux me disait : « La pratique agricole que j'ai découle du territoire sur lequel je suis implanté·e et ce qu'il m'offre comme possibilité. » Selon le sol, la nature du sol, la géologie, ce qui entoure l'écosystème, on peut faire du maraîchage, de l'élevage ou autre chose.

C'est là que réside le cœur du problème : il y a un refus de prendre en compte ce qu'un endroit offre comme possibilité ou pose comme limites et on construit des infrastructures qui vont à rebours de cela et qui viennent entraîner d'autres effets. Cela me fait penser à un livre que j'ai lu l'année dernière, qui s'appelle *Invasives*, de Céline Curriel[1]. Elle a fait un travail sur la réserve naturelle en Camargue. Elle est autrice, elle vit à Paris et elle fait des allers-retours entre la Camargue et Paris pour ce travail de résidence et d'écriture. Elle montre que les infrastructures que l'on construit empêchent toute la plasticité de la nature et son potentiel d'évolution.

Il y a aussi pour moi ces deux images antinomiques : les mégabassines impénétrables qui figent l'environnement, et les tourbières qui ont exactement le même rôle, stocker et redistribuer progressivement l'eau – ce sont des éponges naturelles constituées sur des milliers d'années de végétaux immergés. On peut y entrer, s'y promener et comprendre leur fonctionnement et leur écosystème.

**De la même manière, vous choisissez de vous adapter à votre objet, de ne pas le figer, en produisant ces images en mouvement. Cela rentre en contradiction avec ces bassines qui figent.**

Je pratique une photographie qui s'adapte à son environnement plutôt qu'une photographie qui s'impose. C'est un médium compliqué et très intrusif. J'essaye d'être discrète.

**Il y a aussi cette question de la position du·de la photographe. Vous disiez que vous n'êtes pas issue des milieux ruraux. Comment vous percevez votre position dans cet espace ?**

Je me perçois comme curieuse, ayant envie d'apprendre, ayant la chance d'avoir un médium qui me permet aussi d'avoir une raison de rencontrer les gens et de passer du temps avec eux, d'être plus en observation qu'active et de ne pas non plus trop interférer avec le milieu dans lequel je suis accueillie.

À la fois je me sens très photographe dans ces moments-là, parce que c'est pour cela que je suis là, mais c'est également des personnes avec lesquelles j'ai noué des relations d'amitié sur le temps long, que j'ai envie de poursuivre dans les années à venir.

Il y a aussi une citation que j'aime beaucoup de Ryuichi Kaneko, photographe japonais du mouvement Provoke au Japon. Il dit : « Si j'arrive à changer d'état d'esprit, si j'arrive à changer moi-même, alors mes photographies peuvent changer celui qui les observe. » Pour moi il y avait vraiment quelque chose de cet ordre-là : rencontrer, apprendre, transmettre. C'est là aussi que je me retrouve et que je place ma motivation et mon espoir par rapport à ce que je fais.

J'ai lu un autre livre qui s'appelle *Apprendre à voir*, d'Estelle Zhong Mengual, une historienne de l'art qui s'intéresse à la peinture de paysages et aux planches des naturalistes et botanistes du XIXe siècle. Elle montre que ce sont des formes d'art qui ont participé au fait d'objectiver ou de romantiser les écosystèmes et les territoires. Mais en même temps, cela parle aussi de personnes qui ont pris le temps de regarder ces paysages-là et d'une relation qui peut exister entre la personne qui regarde et son sujet d'étude. Elle évoque les *home-based studies*, des études qui étaient surtout menées par des femmes parce qu'elles n'avaient pas la possibilité, comme les hommes, de quitter leur foyer, de traverser la planète. Pourtant, cela ne les empêchait absolument pas de mener des recherches scientifiques sur l'environnement. Cette forme d'étude-là venait simplement se dérouler par exemple dans le jardin autour de la maison et permettait d'avoir une connaissance approfondie, intime, sur la durée et quotidienne de cet environnement et des sujets qui l'habitent et qui le composent.

Ce qui m'intéresse dans la photographie, c'est d'être dans des rapports intimes à ce que je photographie. D'une certaine manière, les personnes que je suis allée rencontrer, elles font des *home-based studies* où elles ont, soit à l'échelle de leur jardin ou de leur ferme, une connaissance très fine de ce qui les entoure. Cela leur permet d'être dans une adaptation permanente. Et moi, je viens prolonger ce geste en les observant elleux aussi dans leur environnement. Il y a quelque chose comme cela qui se jouait. Dans le livre d'Estelle Zhong Mengual il y a la reproduction de ce dessin de la naturaliste Mary Treat qui m'a accompagné depuis que je l'ai découvert : elle se représente elle-même au cœur de son jardin en train de l'observer. Les haies forment un cercle, dessinent une entité, il y a un arbre au milieu et elle à côté, dans une forme de contemplation concentrée. Depuis le début, pour cette exposition, j'avais envie qu'on rentre dans l'exposition et qu'on soit pris·e dans le paysage de la même manière qu'elle l'est sur ce dessin.

**Et d'ailleurs, dans ce livre, vous avez construit une narration avec les images autour de cette idée de « veille de l'environnement ». Est-ce que vous la transposez dans l'espace de l'exposition – de la pellicule, à l'objet du livre et puis à l'exposition ?**

En rentrant dans l'exposition, j'avais envie qu'on ait la sensation de rentrer dans un paysage, avec toutes les limites, évidemment, que cela comporte dans une salle avec des murs. Je me suis dit assez rapidement que le jour où je montrerai ce travail, l'idée serait de permettre un transfert de ce territoire dans une salle d'exposition et que les personnes qui y rentrent puissent expérimenter ce territoire-là dans sa diversité. Je voulais qu'il y ait une espèce de ligne d'horizon qui vienne se dessiner sur les murs et aussi des lignes qui puissent amener le regard et la tête vers le haut ou vers le bas. Il y a un vrai travail d'édition, évidemment, puisqu'en deux ans et demi de travail, j'ai une quantité d'images monstrueuse. Dans l'exposition, ce n'est pas possible d'en montrer autant que dans le livre, chaque image vient incarner un

des éléments du territoire. Par exemple, un roseau dans les tourbières, qui vient incarner l'essence même de la tourbière, une coupe d'arbres, une mégabassine, un dos courbé qui nous parle de corps au travail, un champ traité au glyphosate.

**Par exemple avec ces images du roseau disposées à la suite, vous reconstituez le mouvement, ce que vous ne pouvez pas faire dans le livre...**

Oui. C'est vrai que par rapport au livre, l'exposition apporte autre chose, au-delà du fait que je peux créer une ligne d'horizon. Il y a aussi ce côté cinématographique qui persiste, même si c'est moins fort que dans le livre.

Dans l'exposition il y a une vitrine au centre qui présente des planches contacts. Dans le livre, ce sont des agrandissements de planches contacts. Je n'ai pas fait de tirage spécifique, cela aurait été impossible à financer. Je suis partie des planches contacts, parce que je trouvais que cela s'ancrait dans la réalité matérielle des moyens à ma disposition, et cela permet de voir les séquences des images dans l'ordre dans lequel elles ont été faites.

Cela permettait aussi de faire un lien avec le geste photographique, de le dévoiler aussi aux spectateur·ices et d'avoir un rapport particulier aux images, parce que les toutes petites planches contacts obligent à beaucoup plus de proximité par rapport à celles qui sont au mur.

Il y a aussi une vidéo qui fait le lien avec les chants dans le livre. C'est un plan fixe sur une fille qui chante, que j'ai rencontrée à la fin d'une mobilisation qui s'appelait le Convoi de l'eau, qui allait du Marais poitevin jusqu'à Paris. Elle m'a dit qu'elle avait beaucoup chanté pendant cette manifestation et moi, j'ai demandé spontanément si elle serait d'accord de chanter face caméra un des chants qu'elle avait appris. Elle a chanté pour moi une ritournelle qui reprend l'air de « Vent frais vent du matin », mais avec des paroles qui ont été écrites par rapport à la question de l'eau et des mégabassines dans le Marais poitevin.

Je lui ai demandé de le chanter en boucle jusqu'à ce qu'elle en ait marre. Cela dure 13 minutes.

### **Quelle est la place de ces chants de lutte dans l'ouvrage ?**

Je trouvais cela intéressant et important d'amener l'univers de la manifestation par le biais du chant. J'avais quand même envie que la question du militantisme, de la lutte, de la manifestation, soit évoquée, pas de manière frontale, mais qu'elle soit suggérée. Le chant est très présent dans les manifestations, c'est aussi un moment réconfortant où on reprend du courage. C'était un endroit qui avait un rôle de soin, très inclusif : on peut le rejoindre sans forcément connaître les paroles au départ. J'avais envie aussi de donner la parole directement aux militant·es qui écrivent les paroles des chansons, qui composent les airs, etc.

Je voulais relayer cette part de création qui participe du champ du militantisme. Les chansons sont écrites par rapport à des luttes qui sont souvent très ancrées dans des territoires et leur permettent de circuler de cette manière. Parmi les chants qui figurent dans le livre, récupérés dans le cahier de chant de la Mellitante, une chorale à Melle, il y a des chants qui parlent du Marais poitevin, de la question de l'eau et de l'agriculture, mais aussi des chants révolutionnaires qui remontent jusqu'à la Commune. J'avais envie de situer le contemporain dans une filiation et une histoire.

Dans l'exposition, le volume du chant n'est pas très fort, mais on l'entend quand même suffisamment pour que cela mette un sous-texte très clair aux images.

**Dans votre livre, il y a aussi les légendes, qui ne sont pas collées aux images mais sur un feuillet détachable, on peut les lire si on veut mais les images parlent d'elles-mêmes. Ces légendes redonnent la parole aux agriculteur-ices.**

Oui, on peut choisir de doubler sa lecture des images par ce qui est raconté là, ou pas. La possibilité est ouverte. Dans le livre il y a un texte d'Estelle Benazet Heugenhauser, dont j'adore l'écriture, mais qui est parisienne aussi, un texte de Julie Héraut, la directrice adjointe du BAL, qui habite elle aussi à Paris. C'était un problème de prendre la parole seulement depuis nos positions de citadines. À la fois, c'est mon environnement, ce sont les personnes que je connais dans les milieux liés à la photo et à l'écriture. Mais je me suis dit que l'endroit pour redonner la parole aux premières concernées, ce serait ces légendes. Il faut légender les images, parce qu'il y a plein d'images qu'on aborde de manière superficielle si on ne comprend pas ce qui s'y passe. Moi, j'ai appris là-bas à décrypter des signes dans un paysage, sur un territoire. On m'a appris à les déceler et à comprendre que chaque aménagement, chaque parcelle, chaque bois, découlent d'une décision politique au niveau local ou national ou bien au niveau de l'individu qui travaille ces terres-là. Il n'y a rien qui est neutre et il n'y a presque rien qui est « naturel » sur ces territoires-là. Maintenant je me sens moins démunie quand je traverse des territoires ruraux. Je voulais amener cela avec les légendes, sans prendre une place qui n'est pas la mienne. Ainsi, les images se doublent de connaissances, d'explications, de clés de lecture.

**Si vous conservez le flux de ce territoire en mouvement, vos photos permettent également de figer les territoires tels qu'ils étaient à ce moment-là. Elles ont un rôle d'archive et de témoin face à ce qui pourrait arriver plus tard...**

Oui, cela fait écho à plusieurs choses. À un moment, quand j'étais avec Rémi, maraîcher, il m'a dit qu'il était content que je sois là parce que cela participait d'une captation, d'une transmission potentielle et d'un archivage. Ce sont des formes d'agriculture qui continuent d'exister, en effet, mais on ne sait pas pour combien de temps. À partir du moment où il me dit cela pour moi il y a quelque chose d'essentiel qui est rempli.

Et ensuite, oui, par rapport au territoire et par rapport à la manière dont il va potentiellement évoluer dans les années à venir, il y a cette volonté-là d'archiver ce qui existe aujourd'hui. La photographie a un rôle à jouer pour archiver, mais aussi pour être une piqure de rappel sur ce que cela a pu être auparavant. Je photographie aussi l'évolution des chantiers, des bassines : il y a un moment où il y a juste des barrières, après, un début de chantier, à la fin, une bassine terminée, et puis une bassine qui a été désarmée par des militant-es. Est-ce cela qui incarne le futur des bassines ? Dans quelques années, auront-elles été toutes démantelées – beaucoup de décisions de justice sont prises contre leur mise en service – ou bien n'aura-t-on simplement plus assez d'eau pour les remplir ?

Cela parle donc du présent et du passé, de la manière dont ce territoire a été aménagé. Mais les images portent aussi une vision possible d'un futur plus ou moins dystopique. Il y a de nombreux récits de science-fiction d'Octavia E. Butler, Phoebe Hadjimarkos Clarke ou Ursula K. Le Guin qui m'ont accompagnée. Nous parlons toujours du futur, mais nous sommes déjà en pleine dystopie à de nombreux endroits.

**Après les légendes, les chants, il y a aussi ce texte d'Estelle Benazet Heugenhauser.**

Oui, et cela fait également écho à ce rôle de la science-fiction dans mes projections mentales sur ce sujet. J'ai eu envie rapidement qu'il y ait un texte de fiction qui vienne accompagner le travail photographique, cela permettait d'ouvrir le sujet sur l'imaginaire, sur d'autres temporalités et sur d'autres registres. Quand je

réfléchissais aux personnes qui pourraient écrire, j'étais en train de lire [Le Régime parfait](#) d'Estelle. L'histoire se déroule dans un lieu où il y a tout le temps des inondations. C'est une sorte de monologue intérieur d'une femme qui s'appelle Madame Perez et qui délire un peu. On comprend en sous-texte qu'elle habite dans une zone inondable. J'aimais bien cette manière d'aborder la question des désastres ou aléas climatiques : ce n'est pas du tout le sujet du livre, mais c'est le contexte dans lequel se passe ce récit. C'est une forme de normalité dans laquelle vivent les personnages et finalement l'inondation devient un ressort du récit et permet à des vérités d'éclater. Je trouvais cette manière d'aborder les choses intéressante et pertinente. J'ai proposé à Estelle qu'on se rencontre, je lui ai parlé du projet. Elle est aussi venue passer du temps sur place avec moi pendant quelques jours pour rencontrer les personnes. Et elle, son envie, c'était vraiment de réussir à écrire un texte qui permet de mélanger un registre documentaire, qui permet de transmettre des informations et un registre plus fictionnel qui permet d'emmener ailleurs. Et puis à la fin de sa nouvelle, elle intègre une discussion qu'elle a eue avec quelqu'un sur place qui lui explique comment désarmer une mégabassine. On termine sur une sorte de mode d'emploi de ce qu'il faut faire. J'aime bien le fait que cela vienne clôturer son récit et le livre, et en même temps, cela reste de la fiction donc c'est inattaquable.

### **Comment est venu le titre de ce travail ?**

Je l'ai trouvé grâce à Rémi. C'était peut-être la deuxième fois que j'allais le voir, en octobre ou novembre. Il était en train de récolter des poireaux et des choux chinois, pour être précise. Le sol était gorgé d'eau et la terre était très dense et lourde. Lui, il se sert de ses bottes comme un support. Il sort un poireau de la terre, il le colle contre sa botte et il arrache les premières feuilles pour débarrasser le poireau de toute la terre. Sa botte, à force, c'est un amas de terre toute collante. Je lui ai fait la réflexion et il m'a dit « ici on dit que la terre est amoureuse, parce qu'elle colle aux bottes ». Je me suis tout de suite dit que cela pourrait être un super titre pour ce projet. Dans l'esprit, j'aimais bien le fait que la terre soit active, qu'elle soit le sujet de la phrase et non un objet inerte ou juste une surface de travail. Finalement, elle est très présente dans mes images. On voit rarement le ciel, on est tout le temps en train de regarder vers le bas.

### **Quelle place occupe ce projet dans votre travail de photographe ? Vous étudiez notamment les relations entre humain-es et non humain-es, par exemple avec votre travail sur Fukushima...**

Il s'inscrit dans les mêmes préoccupations que les travaux d'avant : ce que j'ai fait à [Fukushima](#) ou le travail [sur les vêtements de ma mère](#), sur son héritage. J'ai aussi fait tout un travail [sur la contraception thermique](#). À chaque fois, il y a cette question du corps, de sa transformation possible, de son potentiel de devenir autre chose, mais aussi sur les relations entre les corps humains et non-humains, de ce qui compose un écosystème, etc.

Mais c'est peut-être mon travail le plus documentaire à ce stade. Quand j'ai commencé à regarder de la photographie plus jeune, j'étais fascinée par les photographes qui passaient énormément de temps en immersion chez les gens et auxquels cela permettait d'avoir un regard très familier sur ce qu'ils photographiaient. Je touche cela du doigt pour la première fois. Cela va plus loin vers l'endroit qui me semble important d'atteindre en tant que photographe : absolument pas passer vite fait pour produire de belles images et puis disparaître.

### **Cela parle aussi de votre rôle de photographe, l'idée de ne pas voler des images en ayant un regard très surplombant sur les choses... Tout ce que vous dites sur le fait d'observer, d'accueillir ce que la réalité vous présente...**

Oui, c'est de cette manière que je me sens à l'aise. Ensuite, mon travail il se fait

souvent en chapitres, j'ai tendance à revenir sur les sujets : pour les Deux-Sèvres, il y a aussi cette possibilité-là. C'est intéressant et cela permet à la fois de voir les évolutions sur place, mais aussi de ma propre manière de regarder, de mon rapport à mon médium.

*NDLR – Rebekka Deubner expose son travail sur la terre amoureuse (se dit de la terre qui colle aux bottes) aux Rencontres de la photographie d'Arles du 6 juillet au 4 octobre. Ce projet paraîtra également aux éditions Rotolux Press le 25 juillet 2026.*

**Silène Garric**

JOURNALISTE, ÉDITRICE-RÉDACTRICE À AOC