



HAL
open science

Portrait d'artiste : Camille Charnay

Camille Charnay, Yasmina Ben Ari, Johanna Carvajal González, Maria luisa Mura

► **To cite this version:**

Camille Charnay, Yasmina Ben Ari, Johanna Carvajal González, Maria luisa Mura. Portrait d'artiste : Camille Charnay. *Les chantiers de la création*, 2021, 13, 10.4000/lcc.4500 . hal-03634662

HAL Id: hal-03634662

<https://hal.science/hal-03634662>

Submitted on 21 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Portrait d'artiste : Camille Charnay

**Camille Charnay, Yasmina Ben Ari, Johanna Carvajal González et
Maria Luisa Mura**



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4500>

DOI : 10.4000/lcc.4500

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Camille Charnay, Yasmina Ben Ari, Johanna Carvajal González et Maria Luisa Mura, « Portrait d'artiste : Camille Charnay », *Les chantiers de la création* [En ligne], 13 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 06 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/4500> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.4500>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2021.

Tous droits réservés

Portrait d'artiste : Camille Charnay

Camille Charnay, Yasmina Ben Ari, Johanna Carvajal González et
Maria Luisa Mura

- 1 Camille Charnay est artiste et illustratrice, elle vit et travaille à Marseille. Elle développe une recherche située au croisement de la botanique et des arts visuels, questionnant de manière sensible nos relations aux autres vivants, et plus particulièrement aux végétaux. Elle utilise principalement les outils du dessin, de la photographie et de la vidéo, et réalise aussi des illustrations.

- 2 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4500>

Comment s'exprime la notion plurielle de vide dans votre travail ? Quel vide ? Comment ce vide peut-il en fait devenir un espace de perception accrue ?

La notion de vide s'est manifestée le plus clairement dans ma pratique dans l'expérience d'exploration d'un sous-bois, où je me suis aperçue que je ne discernais que très vaguement un type de végétaux en particulier, les mousses (je dirais d'ailleurs maintenant plus volontiers les bryophytes). Je ne percevais pas beaucoup plus qu'un ensemble assez homogène que j'imaginai composé de quelques espèces seulement. En me rapprochant et en m'intéressant de plus près à ces végétaux, j'ai vite compris que ce c'était loin d'être une masse homogène mais plutôt moi qui n'y voyais rien. Pour reprendre une définition du vide, je ne distinguais pas grand-chose de concret dans l'ensemble que ces végétaux composent, je ne percevais pas alors l'étendue de leur diversité.

Cette expérience est pour moi fondatrice, une grande partie de mon travail se base sur ce constat de ne rien y voir. Je cherche donc à (re)construire une conscience visuelle qui me permette d'accéder aux différences, parfois assez minces, entre certains végétaux ou être vivants à l'échelle des insectes, en tentant de les discerner, disons tout simplement de les percevoir en tant que tels. Le fait de développer cette

faculté de discernement est un exercice qui me fascine et me paraît essentiel. En effet, voir, distinguer ces autres formes de vie représente un moment charnière qui permet ensuite de les prendre en considération de manière effective et concrète dans l'ensemble des vivants que nous côtoyons, et penser des questions de cohabitation. C'est donc précisément à ce point de bascule dans la perception que se situent mes recherches. Ainsi, c'est le moment où je commence à sentir comme un vide dans la perception, le moment où j'entrevois que je passe à côté de quelque chose qui est souvent le déclencheur d'un projet. Cette affaire de cécité, au sens psychique, comme incapacité à reconnaître tous les autres vivants qui sont là mais qui échappent à ma faculté de les voir en tant que tels est en quelque sorte un moteur dans ma pratique. Le travail qui en découle explore une expérience de l'image, notamment via les outils du dessin et de la photographie.

En ce qui concerne la pratique du dessin, je l'envisage réellement en tant que processus de travail qui me permet d'accéder à une qualité d'attention particulièrement accrue, et à laquelle il me serait difficile d'accéder autrement. Qu'il s'agisse du crayon graphite ou de l'aquarelle, je choisis des techniques qui me permettent de mettre à profit et développer les qualités descriptives du dessin. Je porte la plus grande attention possible au détail ; dessiner revient pour moi à partir en exploration visuelle de quelques centimètres carrés, si ce n'est parfois moins. Je dessine pour aller à la découverte de ce que je n'ai pas encore perçu, pour discerner ce qui ne m'est pas tout à fait accessible, pour creuser dans les méandres du détail et voir des formes se détacher, émergeant d'un certain vide. En bref, le dessin représente pour moi un formidable outil pour continuellement apprendre à voir.



Camille Charnay, *Branchette n°8, Détail du triptyque*, 2020.

À l'inverse, en me plaçant du côté du regardeur, je me questionne beaucoup sur la façon dont l'image peut agir comme une sorte de médiation qui pointe du doigt certains éléments dans le réel, ce qui prend tout son sens notamment lorsque ces éléments sont minces ou peu souvent pris en considération, comme le sont un grand nombre des formes de vies autour de nous. Comment peut-il s'instaurer un aller-retour entre les images et la réalité physique qu'elles décrivent ? Quel accès créons-nous à ce qui nous entoure ? Ce sont vraiment des questions qui m'animent, et le fait que je me tourne aussi vers des projets d'illustration est tout à fait lié à ce rôle actif des images dans un cadre très large, qui va au-delà de l'objet artistique d'exposition. Mes dessins peuvent ainsi se retrouver dans des univers très variés (des projets de recherche scientifique ou des éditions par exemple), et c'est une idée qui me plaît beaucoup.

La pratique photographique joue aussi un rôle certain pour mettre en évidence une forme de « vide » dans mon regard. Ainsi, il m'arrive de penser photographier une certaine espèce de mousse, et de découvrir seulement sur l'écran de mon ordinateur, en agrandissant l'image, qu'elle contient bien plus que ce que j'avais perçu. Je retourne alors sur le terrain pour prendre des images de ces autres espèces qui m'avaient échappées, et ainsi de suite, en répétant ce processus de sérendipité. Certaines images révèlent ainsi en creux ce que je ne vois pas de manière directe, elles montrent la part de *cécité* dans mes observations sur le terrain.

En outre, j'ai l'impression que cette affaire de *cécité* est à l'œuvre de manière assez exagérée quand il s'agit des végétaux (et réellement poussée à l'extrême pour les mousses). Combien d'espèces de végétaux nous sont-elles familières, combien d'entre elles sommes-nous capables de reconnaître, de nommer ? Quelle diversité percevons-nous réellement quand on se promène en forêt (ou dans n'importe quel lieu où se trouvent des végétaux) ? Il ne s'agit pas de devenir botaniste, j'entends bien, mais je ne crois pas qu'une certaine qualité d'attention doive être réservée (ou bien déléguée !) aux scientifiques.

Sur ce point, j'admire les recherches de Baptiste Morizot¹ et Estelle Zhong Mengual², notamment quand ils parlent de non-lisibilité des paysages et s'interrogent sur la façon dont elle s'est mise en place. Ils convoquent ainsi régulièrement le concept *d'extinction de l'expérience du monde vivant* de Robert Pyle, et cette étude de sociologique de 2014 qui me paraît absolument criante, montrant qu'en moyenne, les enfants nord-américains entre 4 et 10 ans sont capables d'identifier instantanément mille logos de marques, et les feuilles d'à peine dix plantes de leur région...³

Pour en revenir aux bryophytes, il me semble qu'elles sont aussi victimes d'un vide dans le langage. Le terme de « mousse » fait valoir une unité qui nous pousse à voir quelque chose d'homogène, et non pas une des 20 000 espèces de mousses et hépatique existantes.

Les mots et les noms ont ce pouvoir de nous rendre attentifs à ce à quoi ils font référence, en nous aidant à discerner, remarquer, et donc en permettant d'inclure réellement ces *autres* dans notre panorama des vivants autour de nous. Nommer revient ainsi à reconnaître l'existence, à aider à ce que ces *autres* surgissent à notre perception, comme on reconnaîtrait le visage d'une personne familière. C'est ce principe que reprend d'une très belle manière le botaniste Boris Presseq dans les rues

de Toulouse, en écrivant à la craie les noms communs de plantes à même les trottoirs et les murs de la ville, permettant ainsi de nous faire remarquer un grand nombre de ces plantes, qui sont importantes sur le plan de la biodiversité.

J'ai récemment fait l'acquisition d'un petit guide illustré des *Plantes sans fleurs*, édité chez Hachette en 1971. Dans ce petit livre de poche, j'ai découvert à ma grande surprise qu'un grand nombre des bryophytes qui sont décrites portent de petits noms courants, chose que je n'ai que très rarement vu dans les guides actuels. Ce langage très abordable et engageant qui est utilisé rend tout à coup les bryophytes accessibles et non plus cachées sous le voile épais des noms latins, qui peuvent accentuer la sensation que leur identification est difficile et réservée aux spécialistes (bien que les noms latins soient souvent très riches de significations). A l'inverse, ce geste linguistique les fait entrer dans le langage courant de façon très ludique. Elles atteignent alors le champ de ce qui nous est familier et ne restent plus les grandes victimes de dédain qu'elles peuvent être. Mousse plume d'autruche, Bonnet-de-lutin, Thuidie délicate, Mousse à quatre dents ou Mnies étoile-des-forêts sont ainsi autant de petits noms que j'ai pu trouver dans ce guide. Ces bryophytes ne sont plus ici la « mousse », cette texture qui nous sert au mieux à décorer les crèches en la laissant vulgairement mourir ou bien cette matière indigne souvent considérée à tort comme un parasite qu'il nous faut absolument éliminer des murs et des pelouses qu'elle « envahit » (les rayons en jardinerie ou magasin de bricolage des « anti-mousses » en disent long...), mais bien tout un ensemble de petits êtres singuliers que l'on regarde humblement, avec attention.

Qu'en est-il du rythme délibérément lent de votre approche artistique ? Il y a dans ce processus une durée qui semble essentielle au processus d'observation.

Prendre le temps d'observer est pour moi une attitude délibérément politique, dans le sens où c'est un geste qui a à voir avec notre rapport aux autres au sens large (animaux, végétaux, bactéries, etc.) et qui se rapporte à des questions de cohabitation. Cette attitude qui représente une part centrale de ma pratique est effectivement très liée au processus d'observation. À mon sens, il y a quelque chose de crucial qui se joue dans la temporalité de l'observation, dans cet espace de considération, presque de dévouement à ce que l'on observe. Il s'agit avant tout de se rendre disponible, de prêter toute l'attention que les autres formes de vie méritent, aussi infimes soient-elles, et en ce sens la photographie et le dessin me semblent des outils assez puissants pour se rendre curieux et aiguïser notre regard à l'égard de ces autres vivants.

Cette temporalité délibérément étirée de mon approche artistique se retrouve ainsi dans les outils et techniques que j'utilise, à savoir le dessin de manière très détaillée, la photographie en pause longue, ou encore dans la lenteur que peut me permettre la captation et l'installation vidéo. Par exemple, cette forme de lenteur est celle que je déploie dans mon installation vidéo *Réalité Mouvante*, un plan fixe qui décrit avec une temporalité étirée les fluctuations lumineuses qui révèlent les formes d'un sous-bois dans la pénombre, en jouant sur des subtilités de mouvements et d'éclairage. Par sa temporalité diffuse, cette installation vidéo propose une expérience qui met à l'épreuve notre perception, brouillant les repères entre image fixe et image en mouvement.

Art science ? Quelle place tient la science dans votre travail et son processus ?

La question du rapport à la science en général me semble en elle-même un sujet extrêmement vaste. En revanche, mes projets m'ont effectivement amené à tisser des liens forts avec des disciplines comme la botanique et plus précisément la bryologie (qui est l'étude des bryophytes et marchantiophytes). Je me sens assez proche de ces disciplines notamment par l'utilisation de certains outils communs (le microscope, pour n'en citer qu'un) et un processus de travail fait d'allers-retours entre une pratique de terrain et de laboratoire. J'admire ces disciplines dans leur capacité à observer rigoureusement, à porter une attention très fine à leurs « objets d'étude ». La temporalité de la recherche est aussi un élément qui trouve de nombreux échos dans ma pratique, ainsi que le fait de chercher à faire émerger des formes de connaissances, même si pour ma part, il s'agit plutôt de connaissances sensibles, d'une pensée majoritairement visuelle.



Camille Charnay, *Quercus x rosacea*, 2020

À ce propos, qu'entendez-vous par « recherche qui a pour vocation de le rester » ? Quelle place la recherche tient-elle dans votre travail artistique ? Qu'est-ce qu'une œuvre finie ? Quand est-ce qu'une œuvre est prête à être montrée si l'on reste sur l'idée que toute œuvre est continuellement *in progress* ?

J'ai utilisé cette expression de « recherche qui a vocation à le rester » pour un travail spécifique nommé *Collection*, un projet de long terme qui s'articule autour de l'exploration du lit d'une ancienne rivière située au cœur d'un sous-bois faisant partie d'une Zone Naturelle d'Intérêt Écologique Faunistique et Floristique (ZNIEFF), dans le sud-ouest de la France. Je rassemble à travers ce travail un écosystème d'images issues de mes investigations dans ce lieu, en faisant entrer en résonance des approches fragmentaires et complémentaires, constituant une collection d'éléments qui, par essence, est évolutive. Il s'agit donc plutôt d'une dynamique, d'un processus

continuellement en cours, d'une recherche pour laquelle les étapes d'exposition ne sont que des arrêts ponctuels, le travail suivant son cours. Le travail de recherche spécifique à ce projet n'est donc pas une étape préparatoire qui donnerait lieu à une future forme « finie ». Dans ce choix de ne pas nécessairement faire tendre mes travaux vers une forme « achevée », il y a la volonté de les garder vivants et évolutifs, de laisser ouverte la possibilité qu'ils se renouvellent et se poursuivent en parallèle d'autres projets. Ainsi, un grand nombre de mes travaux s'inscrivent dans un temps assez long, et je ne crois pas que la monstration doive être nécessairement synonyme d'achèvement. J'envisage plutôt les temps d'exposition comme des moments d'échanges autour d'un travail à un instant *T*, me permettant alors d'envisager et d'enrichir les possibilités d'évolution du travail montré.

Quel sens a pour vous l'herbier qui semble tenir une place visiblement importante dans votre travail ? Qu'est-ce que cette forme de type catalogue apporte à votre recherche et votre regard d'artiste sur le vivant ?

L'herbier que je développe rassemble une collection de spécimens de bryophytes et marchantiophytes auxquels je fais se confronter leurs représentations, avec des techniques et des échelles différentes. Par une approche interdisciplinaire et ouverte, je souhaite à travers ce travail affirmer un positionnement de recherche à l'intersection des arts et de la bryologie. J'ai joué sur l'ambivalence du terme d'herbier, qui est défini à la fois comme collection de plantes séchées et comme ouvrage qui contient uniquement des descriptions. J'accompagne donc chaque spécimen d'un corpus d'images qui sont autant d'approches, de reformulations possibles du réel, avec leurs facultés à révéler certains de leurs aspects ou détails spécifiques. Les images ne sont alors plus là pour évoquer un spécimen absent mais au contraire pour le compléter, en faisant s'articuler présentation et *re*-présentation. Ce travail est donc un questionnement sur les formes de représentations, et me permet de matérialiser une réelle gymnastique de la perception, les bryophytes étant souvent à la limite de notre perception ordinaire. Il me permet alors d'ouvrir un champ d'interrogations qui, quelque part, cherche à mettre en doute une perception du réel trop évidente. Comment représenter, rendre compte, donner à voir ? Dessiner ? Décrire ? Photographier ?



Camille Charnay, *Neckera Crispa*, 2018

Qu'en est-il du point de vue de l'observation immersive qui semble à la fois présente dans votre approche du réel via vos prises de vues, mais aussi à travers des vues plus focalisées, au microscope par exemple ?

Je me situe effectivement toujours dans des allers-retours entre un travail de terrain et des visions plus rapprochées, qui comportent tous deux un aspect très immersif (l'immersion dans un lieu qui dans l'exemple d'un sous-bois très dense, m'apparaît comme un intérieur ; ou bien les observations au microscope, le regard rivé dans des tissus cellulaires, plongée pendant parfois plusieurs heures dans un espace à faible profondeur de champ). Ce n'est pas une de ces visions plus que l'autre qui m'intéresse, mais bien la rencontre de ces différentes approches et ce qu'il peut se passer quand elles se télescopent. Il s'agit d'explorer comment l'une de ces visions complète et change légèrement notre perception de l'autre, et d'interroger la façon dont ces différentes manières combinées d'aborder le réel peuvent en enrichir notre expérience, ou disons contribuer à construire un rapport au réel singulier, plus complexe.

Qu'entendez-vous par architecture de la forme ? Qu'est-ce que la/les formes artistiques dans votre travail ?

J'ai effectivement utilisé cette expression en référence au travail photographique de Karl Blossfeldt⁴, à travers lequel il nous révèle le prodige des structures végétales fondamentales. La rencontre de son travail a été très importante pour moi, notamment sa vision de l'image photographique, quand il parle d'un inconscient optique que la photographie serait à même de révéler. Bien que son travail soit issu d'un contexte assez spécifique (le modélisme) je me sens proche de sa démarche dans l'attention qu'il porte aux plantes, à leurs particularités formelles. Il les observe dans leur construction et leur structure fonctionnelle, ce qui me parle beaucoup, en particulier lorsque j'observe des bryophytes et que leurs structures cellulaires se

révèlent au microscope (ce qui est une caractéristique très considérée pour les bryophytes car c'est ce qui permet notamment la détermination d'une espèce).

En ce qui concerne la question de savoir quelles sont, ou où se situent les formes artistiques dans mon travail, j'ai tendance à considérer chaque image dans son existence propre, sans me sentir contrainte de les classer ou de les hiérarchiser (image artistique, image scientifique, etc.), ce qui serait tout à fait artificiel dans le cas de ma démarche. Ainsi certaines de mes installations (Collection, par exemple) font cohabiter des images assez hétérogènes dans leur nature et dans leurs formes (cartographies, dessins, photographies, etc.). Je considère ainsi les images sur un mode assez horizontal. Par exemple, certaines palettes ou planches de recherche de couleurs sont à mon sens aussi dignes d'être montrées que le dessin qu'elles ont aidé à produire, dans le sens où elles peuvent être très révélatrices du processus de recherche qu'elles m'ont fait mettre en œuvre, en donnant à voir des informations que le dessin lui-même ne met pas nécessairement au jour. Ces palettes sont alors une sorte de chromatographie d'un dessin et peuvent trouver leur place aux côtés de réelles chromatographies de plantes (que je recherche parfois dans le but d'avoir une meilleure idée des couleurs à mélanger pour parvenir à représenter telle ou telle plante).

Pourquoi une partie de votre travail se passe la nuit ? Est-ce une question de silence, une sorte d'effacement de la forme humaine ? Pouvez-vous nous parler de votre série Dramaturgie latente, qui semble faire surgir à l'image une forme de vide ?

Une partie de mon travail est effectivement nocturne, les déambulations de nuit m'intéressent dans le sens où elles constituent une expérience de perception, une forme d'immersion dans le même réel perçu différemment. J'apprécie le fait d'observer la façon dont la nuit forme et déforme la réalité du monde diurne que l'on perçoit. Il s'agit donc essentiellement d'explorer des possibilités en termes de perception, en suivant cette idée qu'il est possible de regarder la même chose d'une multitude de manières différentes.



Camille Charnay, *Réalité Mouvante, installation vidéo, 2018*

Pour la série Dramaturgie latente, c'est un peu différent car le point de départ ne se situe pas là mais dans l'étrangeté et l'absurdité d'une forme d'éclairage public, au beau milieu de la campagne. Ce qui m'intéressait dans ces espaces éclairés la nuit alors qu'il n'y a personne, c'est l'absurdité de la situation qu'ils créent. Outre le non-sens au niveau écologique, ces éclairages constituent un geste fort d'emparement de l'espace, un dispositif qui fait précisément acte de présence, mais qui par la même occasion crée un vide qui crie l'absence. La série de photographies que j'avais alors réalisée fait apparaître ces lieux qui sont plongés dans un état de somnolence, éclairés par nos soins alors même qu'ils sont dépourvus de toute présence humaine. Le petit périmètre que délimite la lumière, figé dans la nuit, apparaît alors presque comme un intérieur, il devient un espace mental où le silence et le vide sont comblés par nos propres projections. Cette mise en scène malgré elle suspend ces lieux dans un certain état de torpeur d'où émane une dramaturgie latente, et c'est cela que je souhaitais photographier.

Quant au fait d'associer la nuit à une forme de silence, elle m'apparaît plutôt comme le théâtre de l'agitation et de la vitalité d'un grand nombre d'autres vivants, nocturnes. Cela rejoint aussi la question qui m'est souvent posée à propos d'une forme de solitude dans mon travail d'exploration sur le terrain. Je ne me perçois pas comme seule quand je vais explorer un sous-bois, au contraire c'est un lieu très richement habité où je suis parmi de nombreux autres vivants, ils ne sont simplement pas des humains.

BIBLIOGRAPHIE

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien*. Gallimard, 2010.

Bertrand, Romain. *Le détail du monde*. Seuil, 2019.

Brindeau, Véronique. *Louange des mousses*. Éditions Philippe Picquier, 2018.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.

Hallé, Francis. *Éloge de la plante*. Seuil, 2014.

Hugonnot, Vincent et al. *Mousses et Hépatiques de France*. Editions Biotope, 2015.

Morizot, Baptiste. *Manières d'être vivant*. Actes Sud, 2020.

Pyle, Robert Michael. *The Thunder Tree*. Corvallis, Oregon State University, 1993.

Kimmerer, Robin Wall. *Gathering Moss*. Oregon State University Press, 2003.

Zong Mengual, Estelle. *Pour une histoire environnementale de l'art*. https://www.academia.edu/40769409/Pour_une_histoire_environnementale_de_lart. Consulté le 10 Mars 2021.

ANNEXES

Webographie Artiste

<https://www.camillecharnay.com/>

<https://www.instagram.com/camille.charnay/>

Actualité Artistique

Exposition au centre d'art *Fernand Léger* à Port-de-Bouc du 9 Juillet au 3 Septembre 2021.

<https://p-a-c.fr/les-membres/centre-d-arts-plastiques-fernand-leger/croisements-suzon-magne-camille-charnay>

NOTES

1. Baptiste Morizot est philosophe, écrivain et maître de conférence à l'université d'Aix-Marseille. Ses travaux sont consacrés aux relations entre l'humain et le vivant et s'appuient sur des pratiques de terrain, notamment de pistage de la faune sauvage.
2. Estelle Zhong Mengual est historienne de l'art. Normalienne et titulaire d'un doctorat de Sciences Po Paris, ses recherches actuelles portent sur les relations que l'art, passé et présent, entretient avec le monde vivant. Elle travaille notamment à l'élaboration d'une histoire environnementale de l'art, qui propose un nouveau régime d'attention à la représentation du vivant dans l'art, à partir des outils des humanités environnementales et des sciences naturelles les plus contemporaines.
3. Étude menée en 2014 par Discover the forest, l'US Forest Service et l'Ad Council.
4. Karl Blossfeldt (1865-1932) est un photographe allemand. Représentant de la Nouvelle Objectivité, il est connu pour son inventaire des formes et des structures végétales fondamentales.

RÉSUMÉS

Entretien avec l'artiste et illustratrice Camille Charnay dans le cadre de la journée d'études 2020 portant sur le thème du *Vide*. L'artiste articule la façon dont le vide est un concept qui fait écho dans sa démarche, en développant l'idée selon laquelle nous entretenons une forme de cécité à l'égard des végétaux. Elle aborde ainsi la question de nos relations aux autres vivants et plus précisément aux plantes, notamment à travers des questions de représentation. Elle évoque ses méthodes de travail, le rôle du dessin et de la photographie dans sa démarche, et parle de la façon dont ses pratiques sont nourries de disciplines comme la bryologie (étude des bryophytes et marchantiophytes, communément appelées mousses). Comment est-ce qu'un vide peut-il en fait devenir un espace de perception accrue ? En quoi prendre le temps d'observer peut-il devenir une posture politique ? Quelle place la recherche peut-elle tenir au sein d'un travail artistique ? Ce sont autant de questions qui sont abordées dans cet entretien.

Interview with the artist and illustrator Camille Charnay as part of the 2020 study day on the theme of 'void'. The artist describes how the concept of the void relates to her work, particularly in how we maintain a form of blindness towards vegetation. She explores our relation to other living beings, especially plants, by evoking questions of their representation. In her presentation of her working methodology, notably her strategic use of drawing and photography, she reveals how an artistic practice can be informed by botanical disciplines such as bryology (bryology being the scientific study of bryophytes, which includes mosses, liverworts, and hornworts). How can a void become a site of enhanced perception? How might taking time to observe become a political posture? What is the place of research within an artistic practice?

INDEX

Mots-clés : Art, Botanique, Cécité, Perception, Vivant

Keywords : Art, Botany, Blindness, Perception, Living

AUTEURS

CAMILLE CHARNAY

Diplômée de l'Institut National Supérieur d'enseignements artistiques Marseille Méditerranée, charnay.camille@gmail.com

YASMINA BEN ARI

Yasmina Ben Ari est artiste plasticienne, diplômée du Fresnoy Studio National des Arts contemporains, actuellement en contrat doctoral en Arts plastiques et Sciences de l'Art à l'université d'Aix Marseille avec sa recherche « Le Choc et l'art du contemporain : Temporalités enveloppées et expérience de la forme ». Elle a réalisé deux longs métrages documentaires et plusieurs installations artistiques mêlant différents médiums (vidéo, photographie, son, sculpture) qui ont été exposées en France et à l'étranger — yasminabenari@gmail.com

JOHANNA CARVAJAL GONZÁLEZ

Johanna Carvajal González, doctorante en études Hispaniques et latino-américains au sein du CAER à Aix-Marseille Université, en cotutelle avec la faculté d'art de l'Université d'Antioquia à Medellín (Colombie). Sa recherche « Les récits de guerre : comment l'art véhicule la mémoire du conflit armé en Colombie » touche à des sujets liés à la situation sociale et politique du pays. La réparation des victimes et les alternatives à la violence à travers l'art sont les vecteurs qui guident son travail. Les cas d'étude abordés sont la « résistance pacifique » réalisée à travers le Street Art par le collectif Casa Kolacho dans la Comuna 13 à Medellín et le Festival d'arts de la scène Selva Adentro dans le Chocó. Traductrice indépendante, elle enseigne l'espagnol et l'italien au sein du projet SupdeSub ainsi qu'au Département d'études hispaniques et latino-américaines à AMU — carvajalgonzalezjohanna@gmail.com.

MARIA LUISA MURA

Maria Luisa Mura est actuellement doctorante en écologie littéraire au sein de l'école doctorale 354 de l'Université Aix - Marseille. Sa recherche porte sur la représentation littéraire des espaces naturels sardes et provençaux dans l'œuvre de Giuseppe Dessì et Jean Giono, dans une perspective géocritique et patrimoniale. Une attention particulière est consacrée à la représentation des arbres, véritables monuments historiques et écologiques à travers qui

reconstruire une conscience nouvelle - historique, politique et environnementale - des territoires. Elle collabore activement avec plusieurs Associations Littéraires et Culturelles en Sardaigne et Provence (notamment le *Parco Letterario Giuseppe Dessì*, à Villacidro, et le *Centre Jean Giono*, à Manosque, dans le cadre d'un projet de convention cadre avec AMU). Elle est également Lectrice Contractuelle de Langue et Civilisation Italienne au département de l'ALLSH de l'Université Aix-Marseille — maria.luisa.mura94@gmail.com.