

Le Sublime Analogique*

Je m'appelle Sheila Donovan. Je suis une artiste, chercheuse et enseignante pluridisciplinaire originaire des États-Unis d'Amérique. Je vis en France depuis 2013. J'ai décidé d'entreprendre une VAE comme préparation à des études doctorales, dans lesquelles j'espère développer un projet de recherche-crédation au sein d'un programme art et science à Paris.

Pour cette soutenance de VAE, j'ai choisi de présenter un aperçu de mon évolution en tant qu'artiste, de mes expériences et réflexions, ainsi que du cadre conceptuel qui sous-tend les œuvres présentées sur l'ensemble de mon site. J'ai décidé de séparer mes pratiques dans ce texte par chapitres, lorsque j'aborde les médiums distincts dans lesquels je travaille. Cependant, ces pratiques se sont développées simultanément et partagent donc des temporalités qui se recoupent. Après chaque titre de chapitre, vous trouverez des liens vers les pages contenant des exemples d'œuvres issues de la pratique discutée.

Le **Sublime Analogique** est un concept que j'introduis ici pour décrire à la fois ma démarche artistique et le cadre de cette présentation. Le terme s'appuie sur le double sens d'« analogique » : l'analogie, ou la comparaison entre les choses, et l'analogique, un signal variable de manière continue. J'utilise analogique pour reformuler le sublime, terme situé dans l'histoire de l'art, comme un moment existentiel débordant provoqué par une confrontation avec la nature ou avec l'art. Dans mon travail, le sublime émerge chez l'artiste à travers des processus analogiques dans lesquels l'expérience, la mémoire et la perception sont continuellement intégrées selon des intensités variables, produisant des glissements, des transitions et des transformations d'état. Au cœur de ce concept se trouve l'examen de la création elle-même comme quelque chose d'intrinsèque, de relationnel et de continu pour celles et ceux d'entre nous qui sont contraints de s'y engager. Le Sublime analogique décrit donc non seulement un mode d'expérience esthétique, mais aussi une méthode (un processus) d'attention portée aux relations entre les personnes, les matériaux, les mémoires et les environnements.

Une grande partie de mon travail a été produite dans des conditions d'urgence, principalement à la maison et avec les matériaux qui étaient à ma disposition. Comme beaucoup d'artistes, j'ai toujours occupé des emplois à plein temps pour soutenir ma pratique artistique, et le temps a souvent été une ressource précieuse et limitée. Doublement, en tant qu'étrangère et parent, j'ai trouvé des stratégies pour construire une pratique à travers un état de flux quelque peu intégré, en m'adaptant à une autre culture, en apprenant une nouvelle langue et en étant disponible pour mon enfant. Nécessairement, ce mode de vie et cette économie de travail influencent les sujets auxquels je prête attention dans mes pratiques.

Mes expériences de travailleuse en dehors du monde de l'art ont influencé les méthodes, les matériaux et le cadrage de mon travail artistique et de ma pédagogie. À New York, j'ai d'abord travaillé comme travailleuse sociale, puis comme enquêtrice sur les violences et abus policiers. J'ai ensuite travaillé à Los Angeles comme enquêtrice pour un procureur spécialisé en droit du travail. Ces emplois m'ont mise en contact étroit avec des personnes fragilisées par des conditions sociales et économiques, ayant souvent vécu des traumatismes

profonds résultant de la pauvreté, de la marginalisation et de l'aliénation. Ma fonction commune dans ces rôles consistait à documenter des récits personnels qui apparaissent parfois d'abord comme des fragments de mémoire ou des histoires comportant des informations manquantes. Ces années passées à mener des entretiens m'ont permis de réfléchir profondément à la formulation et à l'usage des questions afin de mieux documenter le témoignage d'une personne. Cette pratique du questionnement est devenue fondamentale pour ma pédagogie, mes intérêts de recherche et ma manière de faire de l'art.

1. Racines de la performance

<https://x80.org/sheila/performance>

Contexte

J'ai commencé à jouer dans un théâtre communautaire à l'âge de sept ans, dans ma petite ville du Massachusetts. Je me souviens de la première fois où j'ai regardé la scène depuis une passerelle, saisie d'émerveillement et avec un désir très fort d'y passer ma vie. J'étais attirée par chaque aspect du théâtre : la scène, les coulisses, les costumes, le chant, la fabrication d'accessoires — faire semblant d'être quelqu'un d'autre, bouger et parler comme j'imaginai que cette personne pourrait le faire, en utilisant mon corps et ma mémoire. J'attachais aussi de la valeur à la dimension collective de cette activité : être parmi d'autres personnes qui partageaient cette sensibilité. C'était joyeux et imprévisible.

Pendant mes études de théâtre dans à Oberlin College, un FAC dans l'Ohio, je me suis de plus en plus impliquée dans des pratiques expérimentales, après avoir remis en question le théâtre psychologique et le réalisme qui m'avaient été présentés au lycée. Ce déplacement a été façonné en partie par une expérience personnelle de maladie à dix-neuf ans, qui a nécessité des chirurgies du visage, suivie immédiatement d'une période d'études à Moscou. Là, j'ai rencontré à la fois des conditions matérielles difficiles et l'héritage de l'avant-garde russe, notamment les enseignements de la Biomécanique de **Vsevolod Meyerhold** et les techniques psycho-physiques de **Michel Chekhov**. Ces expériences ont réorienté ma relation à la performance.

Construire des psychologies fictives ou reproduire des situations humaines reconnaissables ne me semblait plus important. Je me suis plutôt investie dans la performance comme moyen d'examiner **la perception, la mémoire et le geste** — en particulier dans leur relation aux **formes historiques, aux médias et à la technologie**. J'en suis venue à comprendre la scène non pas comme un espace de contrôle et de simple représentation, mais comme un espace de conscience intensifiée, où la voix et le corps pouvaient servir de moyens pour **collectiviser la mémoire et l'imagination**.

Laboratory Theater Company 2001-2012

En 2001, j'ai déménagé à New York et cofondé la **Laboratory Theater Company** à Brooklyn avec le danseur Yvan Greenberg et le compositeur Corey Dargel. Travaillant dans des **conditions extrêmement modestes**, répétant souvent dans une chambre, nous avons développé une **pratique collaborative** intégrant texte, musique et chorégraphie. Notre travail s'appuyait fréquemment sur des matériaux appropriés issus des traditions modernes et postmodernes, que nous recomposons par la performance. Utilisant **un collage de**

récits et abordant des questions philosophiques et culturelles contemporaines, nos œuvres étaient bruyantes, colorées et traversées par une ironie queer.

Par exemple, notre première œuvre, intitulée *Seven Deadly Pleasures*, réunissait des répliques de la pièce *Woyzeck*, des imitations de chorégraphies de **Pina Bausch** et des chansons pop dont les paroles étaient adaptées de **poèmes de Goethe**. En 2003, la pièce a participé au Fuse Festival, « The NYC Celebration of Queer Culture ». Elle a été critiquée par Alisa Solomon du Village Voice, qui a écrit :

...*Seven Deadly Pleasures* du Laboratory Theater a peut-être été la pièce la plus queer vue la semaine dernière — du moins au sens que Stefan Brecht a inventé il y a environ vingt-cinq ans, lorsqu'il a forgé le terme « théâtre queer » pour décrire le travail ironique, étrange, expérimental, antidramatique et captivant d'artistes comme Ludlam, Jack Smith, John Vaccaro et Hot Peaches. Numéro de cabaret rendu fou par l'expressionnisme allemand (ou est-ce l'inverse ?), *Seven Deadly Pleasures* présente Heinrich (Corey Dargel) et Elsa (Sheila Donovan) en concert, en quelque sorte. Souvent, le duo agonisant n'arrive même pas à interpréter la chanson qu'il vient d'annoncer, plongeant plutôt dans une chorégraphie agressive à la Pina Bausch ou se ruant vers une bouteille de bourbon posée au sol pour avaler un shot. Quand ils restent effectivement aux micros, ils ne se souviennent pas des paroles ou ne parviennent pas à suivre l'enregistrement préenregistré. Et quand ils chantent vraiment — la musique motrice est de Dargel, les paroles adaptées de Goethe — ils s'interrompent vite eux-mêmes, comme si la beauté d'une seule phrase était trop à supporter. »

En plus du cinéma et de la performance queer d'avant-garde, nous étions également influencés par des compagnies expérimentales comme **le Wooster Group**. Nous avons testé notre propre interprétation de méthodes chorégraphiques développées par des praticiens de la danse moderne et postmoderne, telles que les opérations de hasard dans l'œuvre de **Merce Cunningham**, ou l'usage d'un langage simple pour documenter un mouvement abstrait, comme chez **Trisha Brown**.

En onze ans, nous avons créé huit œuvres, développant une approche qui privilégiait la précision du geste, du timing et de la composition plutôt que la virtuosité technique ou la valeur de production. Groupe véritablement collaboratif, comptant jusqu'à cinq membres à tout moment, nous lisions ensemble, partagions des écrits et expérimentations pour créer musique et chorégraphie tout au long du processus de répétition. Après avoir joué dans de nombreux lieux off-off-Broadway tels que **Dixon Place, Here Arts Center, PS122 et The Brick**, j'ai quitté le groupe en 2012 pour déménager à Los Angeles et me concentrer sur d'autres projets.

Collaborations en France 2012-présent

En 2012, j'ai commencé la collaboration avec **Phoenix Atala**, et nous avons créé *Talk Show*, une performance structurée comme un entretien mis en scène explorant les clichés culturels américains à travers une narration autobiographique, un recadrage de l'histoire de ma vie. Après avoir tourné la pièce et l'avoir jouée dans des lieux tels que **le Centre Pompidou, le MAC VAL et le festival TNT**, je me suis installée en France en 2013. À Paris, nous avons continué à travailler ensemble, créant une œuvre intitulée *Portrait du Groupe* au **T2G**

Théâtre de Gennevilliers, avec des performeur.euse.s amateur.e.s rencontré.e.s sur place. Cette œuvre explorait l'identité individuelle et l'identité de groupe à travers la création d'une chorégraphie simple illustrant les informations que nous avons recueillies au cours de notre atelier et de nos discussions durant d'une semaine.

Depuis, j'ai travaillé avec plusieurs artistes et compagnies, notamment **Marie Losier, Samir Ramdani, Vincent Lamouroux, Jérôme Bel et Pascale Murtin**.

Mon travail comme assistante de Jérôme Bel m'a introduite à un **cadre plus explicitement conceptuel**, ancré dans **l'histoire de la danse et attentif au regard du spectateur, à la durée et à l'histoire encodée de la représentation**. Pour la pièce *Gala*, j'ai participé au développement en tant qu'assistante chorégraphique et comme interprète dans la distribution parisienne. Puis, en voyageant avec une deuxième assistante, j'ai fait tourner la pièce à l'international pendant cinq ans avec des distributions locales, en faisant le casting à distance puis en remontant l'œuvre dans des villes comme **Düsseldorf, Salzbourg, Lisbonne, Moscou, Hong Kong, New York, Los Angeles**, entre autres. Après avoir travaillé dans ces différents contextes internationaux, en 2019, alors que la compagnie passait à des conditions de travail plus écologiques sans recours à l'avion, j'ai écrit **le protocole de Gala**. À la même période, j'ai commencé à travailler sur la pièce *Isadora Duncan* comme assistante chorégraphe et interprète, participant à son développement, puis en voyageant en train et en bateau à travers l'Europe et jouant avec la danseuse **Elisabeth Schwartz** dans des villes telles que **Berlin, Hambourg, Varsovie, Bergen et Oslo**.

Avec le travail de Jérôme Bel, **les processus de transmission d'une œuvre** sont devenus centraux dans ma pensée artistique et pédagogique. Ayant rencontré et travaillé avec tant de personnes venues du monde entier, ma communication est nécessairement devenue plus souple. Travailler en face à face au sein d'un groupe signifiait trouver un équilibre délicat entre instruire, proposer, faire et réagir. Le protocole, en revanche, devait se tenir seul sans enfermer l'œuvre dans une forme rigide. Il devait être un guide vers une expérience interprétable qui conservait néanmoins les intentions de l'artiste. Ce nouvel intérêt pour les protocoles m'a conduite à approfondir **mes recherches sur les partitions artistiques** et à commencer à les utiliser dans mes cours.

En parallèle, avec **Pascale Murtin**, j'ai écrit **des harmonies pour guitare et voix**, et j'ai été encouragée à performer mon étrangeté d'Américaine, dans des chansons basées sur les jeux de mots bilingues, les idiomes et les malentendus. Ensemble, nous nous sommes produites au **CND Pantin, aux Laboratoires d'Aubervilliers et au POC (Pôle Culturel d'Alfortville)**, entre autres lieux.

2019-présent : Pratique distribuée

Au cours des sept dernières années, je me suis concentrée sur une pratique individuelle. En 2019, je suis revenue à la musique et à la performance, tout en commençant à enseigner dans des institutions d'arts plastiques. Sans compagnie fixe, j'en suis venue à concevoir ma pratique comme distribuée et relationnelle.

Cela m'a conduite à formuler le concept de *Polyphony as Practice*, une performance-conférence avec voix diphonique, alto et piste musicale préenregistrée réalisée à partir de l'enregistrement d'un poème improvisé par ma fille **Aïcha Atala**. Dans cette pièce, je propose que la collaboration ne soit pas nécessairement un processus formel de création de groupe, mais qu'elle puisse être comprise comme un mode d'attention. En m'appuyant sur la notion musicale de **polyphonie** — plusieurs lignes mélodiques simultanées — je décris une manière de travailler dans laquelle faire et écouter sont inséparables. Ce que nous faisons est inévitablement lié à notre environnement, aux outils que nous utilisons, à nos histoires et aux autres êtres vivants avec lesquels nous partageons nos vies. Ce que nous produisons est donc toujours **situé** : façonné par **notre passé** et orienté **vers un futur spéculatif**. La pièce a été présentée à **Image/Imatge, à Bétonsalon, à l'Artothèque de Caen et aux Laboratoires d'Aubervilliers**.

Projet futur

Je me prépare actuellement à proposer une thèse en prolongeant ma recherche par un dialogue plus explicite entre **pratique artistique et enquête scientifique**, notamment en relation avec les questions de **corporéité, de perception et de production des savoirs**. Je suis de plus en plus attirée par des auteur·ices travaillant dans l'espace hybride art-science, tels que l'anthropologue **Tim Ingold**, l'artiste **James Bridle** et la biologiste **Robin Wall Kimmerer**, qui travaillent tous à la croisée de la recherche scientifique et culturelle.

Le projet de recherche-crédation que je proposerai interroge la manière dont les scientifiques qui étudient les animaux marins s'engagent non seulement dans des méthodes de collecte de données, mais aussi dans des formes d'attention, d'imagination et d'affect qui peuvent ne pas être pleinement reconnues dans les cadres scientifiques. Quels biais, quelles histoires et quelles expériences apportent-ils à ce travail, et comment leur travail est-il informé par leur subjectivité ? Comment la **subjectivité non humaine** est-elle abordée, implicitement ou explicitement ? Quelles sortes **d'expériences sensorielles et incarnées** façonnent ce travail ? Quelles formes **d'attachement** ou de projection émergent, même lorsque l'objectivité est priorisée ? Comment ces questions trouvent-elles des réponses dans le langage que les scientifiques utilisent pour décrire leur travail ?

En même temps, je suis intriguée par le statut de **la documentation scientifique** — telle que l'imagerie aérienne ou les enregistrements sonores d'animaux marins. Si ces formes de données ont des usages spécifiques dans les contextes de recherche, je suis curieuse de savoir comment elles pourraient être recontextualisées par la pratique artistique. Par exemple, j'ai été assez surprise, au début de ma recherche, en consultant à la fois les archives de la NOAA et celles de musées consacrés à la chasse à la baleine. J'ai vu le potentiel d'une comparaison entre des images de chasses à la baleine documentées, peintes ou dessinées par des artistes et des non-artistes qui accompagnaient les voyages, et des vidéos et photos contemporaines de baleines et d'expéditions de sauvetage de baleines.

Dans les peintures du XIXe siècle et des périodes antérieures, les chasses sont représentées comme des batailles héroïques entre l'homme et la nature, placées sur l'horizon. Au début du XXe siècle, la perspective

devient proche, psychologique, comme si l'artiste se trouvait à l'intérieur de la chasse à la baleine. À l'inverse, dans les images contemporaines collectées dans les centres de sciences marines à des fins d'identification et de protection, les baleines sont généralement photographiées seules ou par deux, à distance, par des drones ou par des personnes qui les rencontrent fortuitement. Le détournement du geste de l'artiste, visible dans le mouvement de perspective dans les peintures, est frappant ; la distance soudaine créée par la caméra semble à la fois respectueuse et voyeuriste.

Une vidéo de sauvetage de baleine documentant des scientifiques en pleine poursuite d'une baleine prise dans des cordages peut aussi ressembler à une chasse. Les scientifiques utilisent des tactiques empruntées à la chasse pour ralentir la baleine afin de la sauver, comme le « Nantucket Sleigh Ride », une méthode qui consiste à alourdir l'animal et à se laisser entraîner avec lui jusqu'à ce qu'il se fatigue et ralentisse. Autrefois utilisée pour permettre une mise à mort facile, cette pratique sert désormais à assurer la sécurité des sauveteurs et de la baleine pendant que ses entraves sont coupées.

Et enfin, le son capté par hydrophones et rendu disponible dans les archives est pollué par le bruit océanique et les glitches. C'est comme si l'on écoutait à travers une grande quantité d'interférences ; le son de la baleine est lui-même une sorte d'émergence à la surface (trad. breach). Le bruit transmet l'altérité du monde sous-marin. Les appels de la baleine franche ont reçu des noms comme « upcall » ou « gun shot ». Le terme gun shot est particulièrement frappant à travers le bruit sous-marin dense, car il évoque à la fois la violence et la rébellion.

À travers cette recherche, je veux examiner la capacité de la technologie à se métamorphoser et observer comment elle est utilisée pour blesser, nuire ou protéger. Comment les usages historiques de ces technologies résonnent-ils à travers le corps humain lorsqu'elles sont réappropriées à d'autres fins ? Comment ces images/sons pourraient-ils être comparés et interprétés de manières qui déplacent la perception, activent l'imagination ou reconfigurent notre relation à la vie marine ? Enfin, je cherche à développer davantage une approche pratique et théorique de la performance qui engage la pédagogie, la corporéité et les relations art/science comme des champs d'enquête entrelacés.

2. Son, le sublime et Static Funk

<https://x80.org/sheila/sound>

J'ai appris la musique en écoutant, en imitant et en expérimentant seule ou avec d'autres. D'abord au lycée, accompagnée par mon frère, j'ai commencé par la musique **folk**, qui parle de voyage, de tristesse, de joie, d'amour, de mort et de guerre.

À l'université, j'ai commencé à écouter davantage de **punk**, qui parle aussi d'amour, d'échec, mais également de lutte et de liberté. J'ai été adoptée par un groupe de filles qui, à l'époque, jouaient des reprises de *Bikini Kill* dans un groupe appelé Boobie Trap. Elles ont quitté ce groupe et nous avons monté un groupe de **reprises de Phil Spector** appelé *Mink Stole*, du nom de l'actrice présente dans **les films de John Waters**. J'étais la chanteuse du groupe.

En 2001, après avoir déménagé à New York, nous avons formé un groupe original appelé **Tallboys**, où j'ai pris la guitare et un nom de scène, Sheila16. Écrivant des chansons collectivement, nous jouions régulièrement dans des clubs locaux à New York et lors de tournées aux États-Unis, d'abord dans le Midwest puis sur la côte Est. Nous avons notamment tourné avec le groupe **Yeah Yeah Yeahs**. Avec ces filles, je me suis vraiment sentie libre d'apprendre à jouer, de créer des chansons par l'expérimentation et de performer de manière agressive avec tout mon corps. Aussi, pour le meilleur ou pour le pire, être dans ce groupe ressemblait à faire partie d'un gang ; c'était une identité. J'ai quitté ce groupe en 2006 après un conflit survenu pendant l'enregistrement d'un album, une dispute autour du contrôle créatif. Voici un exemple de paroles d'une chanson intitulée *Criminal*.

Rêves oubliés,
L'avenir de la radio
Tant de demande comprimée
Dis oui au Japon
Oh magie noire
Ce n'est qu'un gadget
Peux-tu goûter le sucre du sexe,
Oh, quel ennui
Ne l'achète pas,
Ne le consomme pas
NONONONONONONO,
ce n'était pas moi
C'est criminel,
Ça pourrait être fatal
Shangri-la,

Hystérie sans sommeil

Cette même année, j'avais commencé à jouer avec deux batteurs issus de groupes **expérimentaux**, Dave Nuss du **No Neck Blues Band** et Aaron Moore de **Volcano the Bear**. Avec eux, dans notre groupe **Amolvacy**, nous travaillions principalement par improvisation. J'ai pu libérer la voix et cesser de penser aux mots, simplement crier, chanter et jouer de n'importe quel instrument avec lequel je voulais produire un son. À l'époque, j'étais influencée par les voix de **Yoko Ono, Meredith Monk, Catherine Ribeiro et Yma Sumac**. Enfin, sans avoir à définir un genre musical, je pouvais échapper au langage et me concentrer seulement sur notre collaboration et notre son. Nous avons sorti deux albums, **Ho ho kus** (2007) et **A La Lu La** (2009). En 2009, nous avons effectué une tournée en Europe en nous produisant dans divers lieux alternatifs et festivals à Paris, Lyon, Marseille, Cologne, Bruxelles, Tilburg et Anvers.

J'ai quitté ce groupe après presque cinq ans, en 2011, en prévision d'un déménagement à Los Angeles. Pendant plusieurs années, alors que je changeais de villes et de pays et que je tournais avec des performances de danse, je n'ai pas eu d'autre projet musical, même si je jouais chez moi quand je le pouvais et enregistrais certaines chansons seule.

En 2016, j'ai commencé à pratiquer **le chant diphonique** après la naissance de ma fille en France. Me sentant isolée pendant mon apprentissage du français, je me suis souvenue d'une chanson de cow-boy américaine, *Lonesome Cowboy* d'**Arthur Miles**, dont j'ai réussi à imiter la technique vocale, une forme sifflée de chant diphonique. L'histoire est celle d'un homme qui tue son ami dans une jalousie passionnelle et doit errer seul pour toujours, fugitif de lui-même, une sorte de parabole sur la tragédie qui naît d'une colère non examinée.

Au même moment, j'étudiais les *Sonic Meditations* de **Pauline Oliveros**, que j'enseignais/pratiquais lors de cours que je donnais à l'École supérieure d'art Annecy Alpes. Chanter avec une double voix est devenu une méditation sonore personnelle avec alto et a mené à la performance *Polyphony as Practice*. La pratique de la répétition et l'attention portée au souffle ont entraîné de nouveaux changements sonores, parfois incontrôlés, ainsi que des sensations puissantes et profondes en moi-même. J'ai découvert que les fonctions naturellement présentes de mon corps, lorsqu'il lâche prise, pouvaient développer leur propre composition.

Dans ma pratique actuelle, sous mon nom de scène **Sheila xvi** (cette fois en chiffres romains), j'utilise des synthétiseurs pour créer des drones ou des rythmes. J'ai commencé à jouer avec des synthés modulaires et semi-modulaires en 2022. Mon instrument actuel est **le Soma Pulsar-23**, que je joue depuis 2024. Interactif et sensible, c'est une boîte à rythmes semi-modulaire qui ressemble à quelque chose issu de la nature, se déplaçant de manière subtile ou dynamique. Dans mon projet **Static Funk/émergences subliminales**, je travaille sur le seuil entre bruit et forme. En utilisant le cadre conceptuel d'un processus organique ou d'un processus de pensée, je crée la sensation qu'un rythme ou une mélodie a presque pris forme pour se perdre à nouveau dans le bruit, laissant place à de nouvelles/presque/autres formes. Je m'intéresse à la corporéité, en impliquant mon corps dans tout ce qui est créé par la recherche d'une sensation de mouvement. Je ne cherche pas toujours à contrôler mon instrument, mais à jouer AVEC lui, à écouter les surprises et à les laisser surgir dans un échange entre bruit et forme.

Je joue encore des instruments acoustiques tels que l'alto ou la guitare, et je chante. Il m'arrive de m'enregistrer au milieu du chaos des jeux de mon enfant, Aïcha. Parfois, si cela l'intéresse, elle participe. J'ai commencé à mixer des enregistrements de chansons folk avec des pistes de synthétiseur — un mélange étrange, une négociation difficile. Je suis inspirée par **Arthur Russell**, qui n'avait aucun problème à travailler avec des genres musicaux extrêmement différents : disco, expérimental et folk/country. Je veux développer davantage le lien entre les chansons folk américaines et le son préenregistré, les bruits en direct et le synthétiseur.

Mes diverses expériences avec le son me ramènent au concept du sublime. Certaines pratiques sonores que j'ai expérimentées, telles que le souffle, la répétition, l'émergence, façonnent ma manière de penser le sublime dans son contexte contemporain. Lorsque je pense au sublime au sens contemporain du mot/monde, je ne le pense pas au sens kantien d'un moment esthétique pur limité à une confrontation avec l'immensité de la nature. L'image d'une nature austère et d'humains se tenant loin d'elle, dans l'émerveillement et la peur, est fétichiste et dangereuse ; elle encourage une relation dans laquelle les humains cherchent à contrôler la nature, à la dominer. Beaucoup de choses dans la nature m'effraient et provoquent l'émerveillement, mais je préfère penser le sublime comme un sentiment débordante qui émerge à travers un processus de mise en relation et de remise à l'échelle de la perception. Et je crois qu'il émerge en nous dans un état contemplatif qui est souvent plus complexe et relationnel.

Je fais l'expérience du sublime lorsque je regarde ma fille de dix ans, au milieu de milliers de femmes, lever le poing pour la première fois lors d'une marche pour les droits des femmes. Je le ressens lorsque je vois un-e étudiant-e, qui a été en difficulté, faire une percée dans son travail. Kant distingue le sublime comme état d'admiration, de la beauté comme état d'amour, mais je suis absolument en désaccord. Je crois que le sublime doit venir d'un amour profond et d'un changement d'état perçu, à la fois intérieur et extérieur, comme une rencontre. Dans la nature, c'est une sensation de débordement, comme se confronter à un lieu où l'amour et la mort se rencontrent, en pensant : « J'aime ceci et un jour ceci/je disparaîtrai. » Mais cela arrive aussi dans la confluence de l'imagination et du présent. Enfin, je crois que le sublime se produit le plus souvent dans la musique.

Quand je pense à la musique dans son contexte contemporain et à la manière dont je veux la faire, je pense à une transformation qui traverse le sublime. La transformation est physique et psychique, et elle n'a pas nécessairement de langage. Un son mène à un autre, dans l'espoir de passer encore à autre chose, comme des questions qui suivent des questions. J'aime y penser comme à une manière de travailler qui affirme un moment, relie le passé au présent, et qui est expérimentale en ce qu'elle accueille le changement.

3. Pédagogie et corporéité

<https://x80.org/sheila/pedagogy>

J'enseigne dans l'enseignement supérieur depuis maintenant sept ans, d'abord à l'École supérieure d'art Annecy Alpes (ESAAA) et actuellement à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD). Pour moi, apprendre et enseigner vont de pair. Parce que lorsque j'apprends quelque chose de significatif, j'ai envie de le partager. J'ai enseigné dans différents contextes de travail : comme bénévole au lycée, tutrice à l'université, enquêtrice formant de nouveaux collègues, enseignante dans des programmes périscolaires, et chorégraphe transmettant des œuvres ou écrivant une partition.

Toutes ces expériences de travail, aussi modestes soient-elles, ont façonné ma manière d'enseigner dans l'enseignement supérieur. En tant qu'enseignante en art et en langue, j'essaie d'encourager et de faire émerger la curiosité latente des étudiant·es, et de soutenir la pensée critique en créant un environnement qui nourrit la réflexion et la discussion de groupe. J'utilise les matériaux qui me sont les plus familiers, tels que les protocoles d'artistes, les exercices chorégraphiques et théâtraux, la musique et les instruments de musique, la littérature de science-fiction et les textes théoriques dans les différents cours que j'enseigne. Ces outils créent un contexte et constituent des points de départ pour l'action et l'exploration.

Je considère l'enseignement comme un acte artistique et je choisis mes matériaux de manière curatoriale. Cela signifie que je rassemble des matériaux souvent à travers les disciplines, et que je réfléchis à la façon de les introduire dans un ordre qui ait du sens, comme une forme de dramaturgie qui clarifie leur relation et provoque une réponse. Je pense le temps passé avec les étudiant·es comme distribué entre différentes formes. Je propose quelque chose d'actionnable pour chaque cours, que cela soit articulé comme un protocole ou comme une expérience. Mon objectif est que les étudiant·es fabriquent et construisent des liens avec les matériaux et entre eux, tout en développant leur propre ligne de recherche et leurs moyens d'expression.

Par exemple : Écoute spéculative

Inspiré par le travail et les réflexions de Sun Ra, figure clé du développement de l'afrofuturisme, et par le concept de *Deep Listening* de Pauline Oliveros, ce cours propose une exploration non linéaire de l'histoire de la musique à travers des artistes et pratiques à la fois connus et moins connus.

Pendant quelques séances, par exemple, nous explorons le concept de l'acousmatique développé par Pierre Schaeffer dans la formulation de la musique concrète — écouter sans voir la source d'un son — l'objectif étant que les étudiant·es se familiarisent avec l'usage d'un vocabulaire intuitif pour décrire le son. Pendant plusieurs séances, nous nous concentrons sur le bruit et la musique concrète. Nous commençons par lire *L'Art des bruits* de Luigi Russolo et discuter à la fois

de son contexte historique et du vocabulaire que Russolo développe pour décrire les sons non musicaux.

Pour introduire l'expérience acousmatique, je dirige un exercice au cours duquel les étudiant-es ferment les yeux tandis que j'effectue une série d'actions sonores avec des objets déjà présents dans la salle de classe, par exemple en traînant une chaise sur le sol. Lorsque les étudiant-es ouvrent les yeux, il leur est demandé de décrire ce qu'ils ont entendu, en commençant par les qualités et la séquence des sons avant de spéculer sur les actions qui ont pu les produire.

Les étudiant-es sont ensuite invité-es à réaliser un enregistrement sonore et à l'apporter en cours. Au fil des séances suivantes, nous écoutons ces enregistrements ensemble, en essayant d'identifier leurs sources et leurs circonstances. Chaque étudiant-e est ensuite invité-e à expliquer son processus d'enregistrement et à discuter les choix effectués. Grâce à cet exercice, les étudiant-es deviennent plus attentifs aux manières dont les sons sont perçus, interprétés et contextualisés, tout en développant un vocabulaire plus riche pour l'écoute et la description.

Beaucoup de nos outils actuels d'interaction, tels que les réseaux sociaux et l'IA en particulier, lorsqu'ils sont vécus seuls et anonymement, peuvent être aliénants. Comme l'écrit James Bridle dans *Ways of Being* : « Nous utilisons nos machines, souvent sans vraiment comprendre ce qu'elles font, et nous acceptons sans esprit critique le monde qu'elles nous présentent. Elles finissent par définir notre réalité et par effacer la conscience que d'autres réalités existent même. » Ils peuvent simuler l'échange humain, offrir des représentations du désir comblé, nous divertir ou fournir une échappatoire inerte et temporaire à la solitude. S'ils sont exploités avec habileté, ils peuvent être utiles à la recherche et à l'apprentissage autodidacte. Mais ils ne peuvent pas remplacer le contact humain et l'échange créatif. Cette situation contemporaine est présente à mon esprit lorsque je formule des stratégies pédagogiques.

L'expérience de la corporéité est donc importante dans mon enseignement ; cette relation particulière d'avoir un corps en relation avec d'autres corps et avec des espaces à l'intérieur ou à l'extérieur de la salle de classe. Je crois que les expériences d'apprentissage incarnées, par une convergence des sens et par des actions significatives, peuvent enrichir notre perspective et notre langage. Faire l'expérience des choses ensemble nous donne l'occasion de relier la pensée et le langage à un moment partagé précis.

Par exemple : Rituels futurs

Le cours *Future Rituals* a été conçu pendant le confinement lié au COVID-19 comme un moyen pour les participant-es de travailler ensemble et de renouer avec le monde extérieur. D'abord centré sur l'exploration des relations entre rituel et art, intention et action, le projet a progressivement identifié certaines actions comme des formes potentielles de performance.

La première itération a pris la forme d'un combat ritualisé en un contre un, réalisé dans un espace créé et tenu par le groupe. Issu d'un désir de contact physique et d'un besoin de reprendre possession de nos corps après une période d'isolement, le projet s'est développé comme un site de corps-à-corps. Au cours du processus, les participant·es ont appris à s'engager physiquement les un·es avec les autres par la générosité, la communication et le consentement. La performance qui en a résulté, présentée au MAC Lyon, a fonctionné comme un rituel de guérison abordant l'expérience de la séparation et de la reconnexion.

Il est également important pour moi de rejeter les systèmes d'autorité et de domination dans l'éducation, tout en reconnaissant la dynamique de pouvoir inhérente qui traverse les relations entre enseignant·e et étudiant·e. Je crois que nous devons éviter les tactiques coercitives, prises à tort pour des outils de motivation, dans l'éducation. Je rejette une relation transactionnelle entre étudiant·e et enseignant·e, dans laquelle l'étudiant·e reçoit quelque chose d'un·e enseignant·e et doit le ranger afin de le répéter plus tard. Je crois que, par la corporéité, que ce soit à travers les sens, la voix ou le mouvement réel, les étudiant·es apprennent par une réflexion profonde qui répond au sentiment direct et à l'intuition.

Notre lieu est notre corps. Sans explorer ce point central depuis lequel les choses sont vécues, comment pouvons-nous nous abstraire ou nous projeter quelque part au-delà de lui sans nous perdre entièrement ? Le monde contemporain est mis en scène pour un état adaptatif de dissociation, le sentiment que nous devons nous séparer de nous-mêmes afin de nous protéger. L'éducation doit être enracinée dans la construction de relations de confiance avec d'autres humains et avec les autres êtres vivants de notre environnement, dans nos communautés, à travers l'expérience partagée.

Comme l'écrit **Paulo Freire** dans *Pédagogie des opprimés* : « L'éducation se refait ainsi constamment dans la praxis... l'éducation problématisante, qui n'accepte ni un présent "bien élevé" ni un futur prédéterminé, s'enracine dans le présent dynamique et devient révolutionnaire. »

Une grande partie de l'enseignement consiste à formuler des questions, et à enseigner comment formuler des questions, puis, plutôt que de fournir ou d'anticiper des conclusions, à permettre au groupe de suivre une ligne de pensée. Comme le souligne Freire, il ne s'agit pas d'atteindre un point fixe de permanence, un point final déterminé par un moment quantifié dans le temps ; il s'agit de permettre au sujet d'un cours de vivre sa propre vie à travers le groupe, de devenir actionnable ou de mener vers un autre sujet plus saillant, non pas de se terminer mais de créer de nouveaux commencements.

Par exemple : Action, temps, vision et sensation

Ce cours s'intitulait à l'origine *Who? What? When? Where? Why? How? (WWWWWH?????)*. Il est structuré autour de l'exploration du protocole ou de la partition de l'artiste. Les étudiant·es sont

introduit·es à un ensemble d'artistes, beaucoup associés au mouvement Fluxus, ainsi qu'à d'autres œuvres qui peuvent être abordées comme des partitions.

Par exemple, pendant plusieurs séances, nous explorons l'usage du plan au sol. Nous commençons par discuter de ce qu'est un plan au sol et de la manière dont il est utilisé en chorégraphie. Après avoir regardé un film de *Quad* de **Samuel Beckett**, les étudiant·es analysent la structure de l'œuvre, les directions de mouvement et le timing. Sur la base de cette analyse, ils créent une partition spéculative, soit notée graphiquement, soit textuelle.

Les étudiant·es dessinent ensuite le plan au sol à la craie et expérimentent en groupes jusqu'à ce qu'ils aient le sentiment de l'avoir reconstruit avec précision. Ils discutent des différences entre leur analyse initiale de l'œuvre et leur expérience incarnée de son exécution.

Lors de la séance suivante, les étudiant·es sont introduit·es au film et à la partition graphique de *Calico Mingling* de **Lucinda Childs**, une partition chorégraphique plus complexe. Ils discutent de la relation entre ce qu'ils observent dans la performance et son encodage graphique dans la partition. Chaque étudiant·e développe ensuite sa propre proposition de plan au sol et expérimente sa mise en acte, en dirigeant ses camarades tout en modifiant le plan en réponse à l'expérience.

L'objectif est d'encourager les étudiant·es à prendre des décisions délibérées sur ce qui est spécifié et ce qui est laissé ouvert à l'interprétation dans leurs partitions, et à réaliser une intention artistique précise.

En observant les autres travailler à travers un processus, nous cultivons la patience et remettons en question les perspectives fixes. Nous maintenons un espace pour une inspiration potentielle. La patience, dans un contexte pédagogique, est une attente attentive... c'est parfois être silencieux, laisser les choses advenir, un flux, observer qui mène, qui se cache, parfois ramener l'attention vers les sujets en posant une question, parfois permettre aux sujets de se déplacer ailleurs. Ils peuvent déterminer un objectif plus fort, peut-être un auquel l'enseignant·e n'avait pas pensé ou ne s'était pas préparé·e.

Dans *Anassignment Letters*, **Fred Moten** écrit : *Et si la pratique intellectuelle était irréductiblement chor(e)graphique ? Et si l'on devait bouger pour cartographier ? Et si la réflexion était aussi une affaire de réflexe ? Et si l'animation de la chair était fondamentale pour la réflexion ? Et si reflection et reflexion, refreshment et refreshment étaient une seule et même chose ? Plus profondément encore, et si le mouvement en question était, à la fois, collectif et de concert, mais aussi perturbateur ou déconstructeur de l'idée d'une certaine cohérence ou intégrité du corps/de l'être singulier ? — extrait de Stolen Life*

Dans cet essai, Moten aborde le problème du devoir dans l'éducation, la façon dont un devoir mène à un autre devoir, comme prétexte à une relation coercitive fixe qui remplit une fonction administrative et se révèle

aliénante. Il formule plutôt l'apprentissage comme fugitivité, quelque chose qui s'éloigne et reste ouvert, bougeant afin de cartographier. Comme Freire, il parle de la manière dont l'éducation peut rendre le changement possible. Là encore, le corps est central dans cet argument, mais il souligne ici que peut-être même le corps lui-même n'est pas singulier dans le contexte de l'apprentissage. Il formule une pratique d'enseignement qui ne rejette pas la subjectivité (celle de l'étudiant·e ou de l'enseignant·e), mais suggère qu'il y a peut-être quelque chose de plus, quelque chose de meilleur, dans quelque chose de commun.

Je mentionne Freire et Moten comme inspirations théoriques pour mon enseignement, mais je suis touchée et inspirée par tant d'autres enseignant·es et par leurs pratiques, artistes/théoricien·nes/enseignant·es qui me sont connus personnellement comme collaborateur·ices/ami·es/conseiller·ères, ou à travers leurs protocoles, leurs écrits, ou par leurs étudiant·es qui ont parlé d'eux avec affection. Pour n'en nommer que quelques-un·es : **Pauline Oliveros, Tony Conrad, Beth Stephens, Vir Andres Hera, Thom Donovan, Julie Portier, Maxime Thieffine, Anne Kawala, Jagna Ciuchta, Tim Shaw et Elisabeth Schwartz.**

4. La peinture comme témoignage, témoigner du témoignage

<https://x80.org/sheila/painting>

Animaux, baleines

chats et araignées domestiques ou de la maison

animaux anciens

Limule ou coquille Saint-Jacques

Arbres, plantes, herbe ou écorce

Ma fille

Mains, arrière de têtes, un torse

Appareils ménagers, ventilateurs, micro-ondes

Jouets

Un grand ventilateur

Fille endormie avec une limule sur le visage à la plage

En 2023, j'ai eu l'idée de faire des portraits de baleines. J'ai commencé à peindre des baleines en menant des recherches dans les archives en ligne de la NOAA et en trouvant leurs photos documentant des observations de baleines. J'avais l'idée que les portraits valident une identité singulière. J'aimais l'idée que cela serait difficile ou maladroit pour moi, puisque je n'avais jamais peint auparavant, peut-être comme une scientifique. J'ai commencé en réalisant mes peintures à partir de photos, non pas comme des copies, mais en pensant plutôt ce que je faisais comme une forme de témoignage (en tant qu'artiste) d'un témoignage (celui d'un scientifique), d'un témoignage (celui de l'animal qui perçoit le monde depuis son environnement), comme une forme de témoignage interprété. J'ai commencé à peindre sans aucune formation ni orientation formelle.

La peinture a rapidement ouvert pour moi un monde de fantaisie visuelle. Le processus d'apprentissage de la peinture était en effet sublime. Sublimer, comme verbe, est actif plutôt que passif ; c'est un passage avec un écart, tout comme l'apprentissage. En chimie, c'est un mouvement qui saute par-dessus un état d'être, du solide au gaz. Je constatais, d'une peinture à l'autre, que mes intentions devenaient plus fortes et ma vision compositionnelle plus claire. Quel rapport le verbe sublimer, ou « rendre sublime », entretient-il avec l'usage du mot sublime comme nom, lorsqu'il décrit notre manière de nous rapporter au voir, à l'entendre ? C'est un

déplacement du foyer, une attention attirée vers une sensibilité soudaine et intense. Le sublime est l'état du témoin qui a été changé, activé, déplacé depuis une trajectoire/pensée parallèle ou perpendiculaire, définitivement séparée ou croisée, vers quelque chose d'oblique, de questionnant, d'élevé ou de suspendu.

Avant de commencer à peindre, je ne pensais pas beaucoup au médium de la peinture. Non pas que je n'aimais pas les peintures, je ne me sentais simplement pas poussée à en savoir plus. J'étais émue par l'usage audacieux mais doux de la couleur chez Ethel Adnan, et par l'usage des flèches et des différentes textures dans l'œuvre de Paul Klee. Mais ma plus grande exposition à la peinture et aux peintres dans leur processus est venue de mon travail d'enseignante aux beaux-arts, où je voyais des étudiant·es apprendre à peindre et où j'étais témoin des conseils que mes collègues leur donnaient. Être témoin des étudiant·es dans ce processus a créé en moi un grand désir d'essayer. Et lorsque je l'ai fait, j'ai été surprise de constater la manière dont la peinture affectait mon corps, ralentissant ma respiration et exigeant une autre attention à l'espace. Mais aussi, mon esprit s'est éveillé à une imagination visuelle plus pleine et cela est devenu une préoccupation.

J'ai demandé des conseils sur ma peinture à un ami et collègue, l'artiste Maxime Thieffine, qui m'a encouragée à commencer à peindre sans utiliser de modèles. J'ai commencé à expérimenter différentes échelles et énergies. Il m'a aussi donné des références à des peintres comme **Katherine Bradford**, **Joan Browne** et **Forest Bess**. D'autres ami·es, en voyant mon travail, m'ont dit de regarder les surréalistes. J'ai trouvé que certains de mes thèmes et de mes gestes résonnaient avec ceux de **Toyen** (arrières de têtes, mains hors d'échelle) et de **Jacqueline Lamba** (mouvement tournant, coups de pinceau accumulés). Jagna Ciuchta m'a encouragée à regarder des peintres contemporains tels que **Nicole Eisenman**, pour son travail figuratif et narratif, et **Michael Armitage** pour son lien à ses matériaux et à son territoire. J'ai trouvé une parenté avec l'œuvre d'**Isa Genzken**, dans son usage du ruban adhésif et son exploitation du sol dans ses installations mais aussi dans la liberté qu'elle a à naviguer entre différents styles.

Dans ma méthode compositionnelle, j'ai commencé à combiner et à construire des relations entre figures, textures et paysages. Ces compositions se forment souvent dans ma tête, d'abord comme un éclair entre deux sujets en relation l'un avec l'autre, puis avec d'autres images envahissant la composition. Séparément, j'ai vu ces images, dans la vie réelle ou à travers différentes formes de médias. Mais leur réapparition dans mon imagination ressemble davantage à une rêverie qu'à un rêve nocturne ; elles suivent un processus de pensée et changent mon état émotionnel. Le déplacement sublime se trouve dans l'œuvre elle-même, dans le fait de les assembler comme une seule œuvre. Des multiples devenant un, un devenant multiple. Attacher ma conscience, ma mémoire, à sa vision originelle, au site ou à l'apparition de chaque chose.

Les figures dans ma peinture sautent dans un réseau de relations qui s'adapte à la page pendant que je travaille, exposant mon monde personnel d'interconnexion et de fantaisie. Par exemple, je commence à peindre l'arrière d'une tête, mais il se transforme en volcan ; une main géante le désigne, encadrée par une jungle traversée par une lumière blanche à travers les feuilles ; la mort, sous la forme d'un squelette, regarde depuis une serviette de plage au premier plan.

Dans beaucoup de mes peintures, nous sommes témoins de quelqu'un en train d'être témoin. Recréer la sensation de se confronter à quelque chose d'étrange et d'ambigu, ou d'essayer de deviner ce qu'un autre être pense en regardant quelque chose. Je pense que cela met en lumière la difficulté de communiquer l'expérience, de mettre les choses en mots. Je représente souvent les humains et les animaux tournés ailleurs, ou les yeux fermés ou cachés. Je ne veux pas que le spectateur formule une relation directe avec les sujets de la peinture, impose un affect ou crée un personnage.

À mesure que je continue, je m'intéresse à ce qui arrive aux surfaces, en ce qui concerne le papier et la peinture, mais aussi comme sujet des peintures. Comment une chose posée sur une autre la transforme. Une chose devient le paysage de l'autre ou devient ce qui la soutient dans la peinture. Peut-être est-ce une autre analogie de la polyphonie. Lorsque je peins, je décompose les surfaces bordées en leurs textures, leur mouvement implicite à travers le coup de pinceau. Parfois une surface s'étend, se déploie en éventail, tourbillonne ou émerge de quelque part en donnant une énergie directionnelle. Et parfois la surface se fragmente en lignes, tirets, et se sépare en parties par des bordures nettes, brisées ou floues. Ce sont des motifs irréguliers, la répétition se transformant à mesure qu'elle se répète.

5. Le film comme archive ; du fixe au mouvement

<https://x80.org/sheila/film>

Faire des vidéos est nouveau pour moi. Même si j'ai réalisé des vidéos de moi-même afin de documenter des expériences pendant le développement d'œuvres, je n'avais pas pensé ce médium comme un espace dans lequel je voudrais travailler et exposer avant 2025. C'est devenu une manière de réunir musique et image, une forme de curation utilisant des fragments que moi, ou d'autres, avons capturés sur mon téléphone ou mon ordinateur, et que je redécouvre plus tard. Le processus ressemble à la fabrication d'un collage à partir de mes archives personnelles, en détarrant du matériau que je n'avais trouvé aucune raison d'exposer auparavant, mais que je n'avais pas non plus décidé d'effacer. Ce que ces vidéos révèlent, ce sont les structures dans lesquelles j'habite et depuis lesquelles je crée, des hétérotopies telles que l'espace domestique où je fais mon atelier, ou un avion, ou le supermarché où ma fille photographie des emballages, ou les rues de mon quartier et les oiseaux qui les habitent. Je pense que mettre ces images en musique expose de nouvelles relations créées en reliant un temps à un autre.

La musique vient d'une réserve d'enregistrements domestiques et d'enregistrements sur téléphone que j'ai accumulés au fil du temps. Je sélectionne des morceaux parce qu'ils correspondent à la durée, au ton ou au rythme d'une vidéo, et l'association rehausse mutuellement leur valeur. Comme se souvenir de la sensation que l'on avait en prenant la vidéo, généralement une combinaison d'intrigue et de joie, et essayer de trouver la nuance précise de cette sensation dans le son.

Les photos et les vidéos que je prends sont capturées spontanément. Parfois je filme des vidéos qui jouent déjà sur un autre écran ou sur mon ordinateur — enregistrant une image une seconde fois, la recadrant, la traduisant d'une technologie à une autre, lui donnant une nouvelle texture, l'interprétant. Autre forme de témoignage, le document qui en résulte ne provient pas d'une source primaire mais d'une référence, d'une situation de visionnage. Cela devient une manière de documenter l'expérience de revoir quelque chose : quelque chose que j'ai peut-être oublié, maintenant rencontré autrement.

Je suis attirée par les cadrages instables — des images qui dérivent ou s'inclinent. Ils suggèrent une forme d'urgence, une forme d'attention liée au corps de la personne qui filme, qui se trouve hors champ, inattentive à la caméra. Cette méthode révèle aussi les conditions matérielles du regard : reflets, glitches, éclairs de lumière, poussière et traces de toucher sur l'écran.

Cela me semble honnête. C'est ce à quoi ressemble une archive — manipulée et imparfaite, bien que choisie, partiellement obscurcie, parfois dégradée, mais encore soignée et durable.

Conclusion

Le sublime n'est pas un sentiment que je dois chercher, ni un lieu que je dois occuper pour ressentir quelque chose de fort ; c'est une transformation qui émerge soudainement en moi et m'oblige à me réorienter. Cela peut signifier changer ma manière de faire les choses ou ma manière de parler de quelque chose. Et même si cela se construit sur une longue période, par un processus presque subconscient de mise en relation et de travail intuitif, lorsque quelque chose finit par se manifester, cela apparaît soudainement. Comme tout ce que nous jugeons mystique ou inconnaissable, c'est l'expérience de la création elle-même qui nous y conduit, comme acteur ou comme témoin.

Ainsi, ce concept de Sublime Analogique est enveloppé dans tout ce que j'ai fait ; il vient d'impulsions différentes qui se relient néanmoins par une énergie constante mais variable. Mes premières expériences de collaboration en groupe autour d'œuvres m'ont préparée à m'adapter à un autre pays, où l'enseignement de la communication et de l'art a approfondi mon engagement envers la recherche. Mon travail plus récent dans les médiums visuels est lié à mon besoin de travailler de manière indépendante et à l'inspiration que j'ai tirée en regardant mes étudiant-es apprendre. Travailler sur des peintures a changé ma manière de travailler avec le son, car j'ai commencé à penser davantage le son en termes de forme et de matériaux. Enfin, travailler sur le film est une manière d'aborder mon archive personnelle d'images et de sons accumulés.

Préparer la VAE m'a été extrêmement précieux, car cela m'a donné l'occasion de regarder l'ensemble de ma vie de travail dans l'art et de penser à la manière dont je voudrais poursuivre. J'ai souvent eu le sentiment de faire de l'art en mode survie, tout en naviguant dans l'économie personnelle et les relations humaines, avec peu de temps pour réfléchir à la progression entre différentes formes et idées. Mais grâce à ce temps consacré à l'écriture sur mon expérience, j'ai acquis une compréhension plus profonde du chemin qu'a pris mon travail et de la manière dont j'aimerais continuer dans ma thèse. J'ai le sentiment de mieux comprendre l'importance de la synergie entre vivre et faire de l'art qui se produit dans mon travail, et que j'aimerais continuer à intégrer dans ma pratique.

Remerciements

Je souhaite adresser mes plus sincères remerciements à toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, sont entrées dans ma vie et m'ont soutenue au cours de cette dernière année, durant laquelle j'ai rassemblé l'ensemble de ce travail.

Avant tout, je tiens à remercier ma fille, Aïcha Atala, d'avoir partagé sa vie avec mon travail, de me dire avec tant de franchise ce qu'elle en pense et de m'aimer avec une générosité sans limite. À Jagna Ciuchta, qui a dirigé ma VAE, j'adresse toute ma gratitude pour ses encouragements inlassables, l'intérêt qu'elle a porté à mon travail, la confiance qu'elle m'a témoignée et, bien sûr, pour son amitié. À mon compagnon, Emilio Jesús Gallego Arias, qui m'a soutenu dans les moments de doute, qui a été une ressource constante pour les aspects techniques de ce travail et dont l'esprit aventureux et profondément aimant nourrit mon imagination. À Maxime Thieffine, dont l'amitié et les échanges autour de la pratique artistique m'ont été infiniment précieux. À Anne Kawala, qui, avec générosité et bienveillance, m'a aidé à démêler mes pensées les plus abstraites afin d'y trouver clarté et intention. À Vir Andres Hera, dont la positivité et la vivacité d'esprit m'aident toujours à trouver des solutions aux difficultés. À Julie Portier, dont l'humour subtil et l'écoute attentive me permettent toujours de puiser une force supplémentaire dans le rire. À Silvia Pazos, avec qui j'ai partagé de nombreuses expositions et discussions, et qui m'a apporté une aide précieuse dans la relecture de ce texte. Enfin, à mon frère, Thom Donovan, qui a toujours partagé généreusement ses idées avec moi et qui a été une source constante de découvertes d'écrits contemporains américains qui continuent de m'inspirer.

Je tiens également à remercier chaleureusement Nicolas Charbonnier pour son aide technique dans la préparation du DNSEP, ainsi que Nadine Le Rigoleur, la bibliothécaire à Cergy, Lydie Pacilly pour son soutien technique, et les administratrices Nadège Coret et Marie-Lise Dumesnil pour leur accompagnement et leur disponibilité.

Bibliographie

Eduard Braun. Meyerhold: A Revolution in Theatre. Iowa City: University of Iowa Press, 1995.

Michael Chekhov. On the Technique of Acting. New York: Harper Perennial, 1991.

Merce Cunningham. "Four Events That Have Led to Large Discoveries." In Merce Cunningham: Fifty Years. New York: Aperture, 1993.

Bruno Latour. "How to Talk About the Body: The Normative Dimension of Science Studies." Body & Society 10, no. 2–3 (2004): 205–229.

Tim Ingold. A Brief History of Lines. London: Routledge, 2007.

James Bridle. Ways of Being: Beyond Human Intelligence. London: Picador, 2022.

Robin Wall Kimmerer. Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

Pauline Oliveros. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. Lincoln, NE: iUniverse, 2005.

Martha Mockus. Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality. New York: Routledge, 2007.

Immanuel Kant. Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime. 1764. Various modern editions.

Brian Kane. Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Luigi Russolo. The Art of Noises. Translated by Robert Filliou. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1986.

Audre Lorde. "The Uses of the Erotic: The Erotic as Power." In Sister Outsider: Essays and Speeches. Freedom, CA: Crossing Press, 1984.

Paulo Freire. Pedagogy of the Oppressed. New York: Continuum, 1970.

Fred Moten. Stolen Life. Durham, NC: Duke University Press, 2018.

Gilles Deleuze and Félix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Michel Foucault. Of Other Spaces. Translated by Jay Miskowiec. *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 22–27.

Références et ressources en ligne

<https://oceanoday.noaa.gov/whalerescue/>

<https://tallboys1.bandcamp.com/album/scallywag-tag>

<https://freemusicarchive.org/music/Amolvacy/>

Yoko Ono, *Why?* https://www.youtube.com/watch?v=VIY4oxfma_Y

Meredith Monk, *Do you Be*

https://www.youtube.com/watch?v=89I-4wtz3uU&list=RD89I-4wtz3uU&start_radio=1

Catherine Ribiero + Alpes, *Ame Debout*,

<https://www.youtube.com/watch?v=mHdAKbjh-8c&list=PLC09F574D67B54BAC>

Yma Sumac, *Birds* https://www.youtube.com/watch?v=-JnQjG0wujk&list=RD-JnQjG0wujk&start_radio=1

Arthur Miles, *Lonesome Cowboy* <https://www.youtube.com/watch?v=XyhmdYlXFto>

Wild Combination: A portrait of Arthur Russell, Matt Wolf, Polari Pictures, 2008

Arthur Russell, *The Platform on the Ocean* <https://www.youtube.com/watch?v=zYkTCe0MQVM>

https://www.soundportraits.info/wp-content/uploads/2019/06/Oliveros_Pauline_Sonic_Meditations_1974.pdf

*Le texte original a été rédigé par l'autrice en anglais. La traduction française a été réalisée avec l'assistance d'un outil d'intelligence artificielle, puis relue et révisée par l'autrice qui en assume l'entière responsabilité.