

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MONDES POSSIBLES :
LA CYMATIQUE COMME EXPÉRIENCE ARTISTIQUE UNIVERSELLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
CHARLÈNE GILBERT

DÉCEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mon cher Mathieu, sans qui ce parcours aurait été beaucoup plus tortueux. Pour m'avoir permis, dans ce chaos de vie, de m'accorder un temps pour moi, une grande réflexion et un moment créatif.

Je remercie mon directeur, M. André Éric Létourneau, pour sa grande ouverture d'esprit, sa sagesse et sa folie. J'apprécie énormément la grande liberté qu'il m'a allouée dans ce processus, qui était essentielle à mon cheminement. Je remercie également les membres du jury, Jean-François Renaud et Yan Breuleux, qui ont rapidement cerné mes aspirations et qui ont su m'encadrer avec justesse. À tous les professeurs et chargés de cours rencontrés lors cette expérience, Marjolaine Béland, Dany Beaupré, Thomas Frederick Ouellet, Michèle Isis Brouillet, Fabien Dumais et Jean-François Renaud, un grand merci pour tout que ce vous m'avez transmis et pour toutes les discussions et réflexions que vous avez suscitées. Vous avez grandement enrichi mon parcours. À tout le personnel technique de l'École des Médias, vous êtes des perles et votre travail est très précieux, merci pour tout. Un merci spécial à Simon-Pierre Gourd pour sa confiance, sa patience et sa grande générosité.

Un grand merci à mes proches, ma famille et mes précieuses amies, qui m'appuient et me comblent d'amour, de réflexions et d'authenticité.

Merci à mes deux amours Loralie et Mahilo, qui me poussent constamment à me dépasser.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ DE L'ŒUVRE	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	4
MÉTHODOLOGIE.....	4
1.1. Les cercles heuristiques.....	4
1.2. Méthodologie de création.....	6
CHAPITRE II.....	7
INTENTIONS	7
2.1. Personnelle : exprimer ce qui ne s'exprime pas.....	7
2.2. Pratique : m'approprier une méthode de création biomorphique.....	8
2.3. Théorique : mettre en lumière le caractère universel des formes générées par la cymatique et les phénomènes de la perception qu'elles engendrent.	8
CHAPITRE III	9
ANCRAGE CONCEPTUEL	9
3.1. Le biomorphisme : une tendance artistique	9
3.1.1. Les origines	10
3.1.2. La cymatique comme méthode de création biomorphique	12
3.2. L'imagination synthétique de Durand.....	15
3.2.2. Harmonisation des opposés.....	17
3.3. L'inconscient collectif et les images originelles chez Jung	18
3.4. Les gestalts	19
3.5. La forme chez Piwnica.....	22
CHAPITRE IV	24
CADRAGE DE L'ŒUVRE.....	24
4.1. Vers une harmonisation des pratiques.....	24

4.2.1. Bringing matter to life with sound de Hans Jenny	26
4.2.2. Les Jardins chimiques & Cymatic de Stéphane Querbes	28
4.2.3. You could sunbath in this storm de Alice Dunseath	31
CHAPITRE V	34
L'ŒUVRE.....	34
5.1. Le support cinématographique.....	34
5.2. L'image	38
5.2.1. Les filtres.....	39
5.3. Le montage.....	41
5.4. Le son	42
5.5. Le contexte de diffusion.....	43
CONCLUSION	45
RÉFÉRENCES.....	49

LISTE DES FIGURES

- Figure 3.1** *Configuration*, peinture sur bois, 1932.
- Figure 3.2** Illustration n° 85 *Ascidacea* tirée de *Formes artistiques de la nature*, 1904.
- Figure 4.1** Images extraites du film *Bringing matter to life with sound*, 1960.
- Figure 4.2** Photographies des *Jardins Chimiques*, 2009, 2016.
- Figure 4.2** Photographie tirée de *Cymatic*, 2010.
- Figure 4.3** Images tirées du film *You could sunbath in this storm*, 2014.
- Figure 5.1** Images tirées du film *Mondes possibles*.
- Figure 5.2** Images tirées du film *Mondes possibles*.
- Figure 5.3** Installation pour la captation des tableaux de *Mondes possibles*.
- Figure 5.4** Comparaison avant et après la colorimétrie.
- Figure 5.5** Comparaison avant et après le flou vectoriel.

RÉSUMÉ DE L'ŒUVRE

L'oeuvre, *Mondes possibles*, consiste en un film d'art dévoilant la complexité visuelle du son. Ce court métrage est composé de reconstitutions d'environnements fantastiques et d'univers oniriques, créés à partir de matières plastiques traditionnelles soumises à des vibrations sonores. À travers maints plans exposant les phénomènes de la cymatique dans divers fluides, les tableaux se révèlent et se transforment, en harmonie avec musiques et ambiances sonores. En exposant ces mondes biomorphiques, qui émanent à la fois de mon imaginaire et des structures organiques universelles révélées par la cymatique, je tente d'atteindre l'autre dans son imaginaire.

En utilisant les phénomènes de la cymatique, je génère des formes qui révèlent les processus de structuration de la matière et qui deviennent des gestalts familières au vivant, des formes communes à la psyché. Il ne s'agit pas ici d'utiliser avec précision les figures acoustiques de Chladni, physicien précurseur de la cymatique, mais plutôt d'utiliser la même source génératrice, soit les ondes sonores, afin de laisser les liquides se mouvoir et créer ces féeries organiques. Mes travaux se rapprochent beaucoup plus de ceux d'Hans Jenny, père de la cymatique, qui observa, entre autres, le mouvement des ondes sonores dans divers fluides tout en constatant la beauté et l'universalité de ces formes.

Les ondes sonores servant à générer les images sont ensuite rendues audibles pour créer une ambiance sonore plus complexe, qui vient appuyer le caractère poétique de l'image. En créant un produit audiovisuel complètement personnel, je me réapproprie mes passions artistiques premières, soit les arts visuels et la musique, et les canalise dans cette oeuvre filmique. Pouvoir utiliser le son afin de générer des images biomorphiques, des formes qui me rappellent que je vis dans un corps qui limite la communication de mon intérieur avec l'autre, me permet de transgresser cette limite l'espace d'un instant. *Mondes possibles* devient ainsi un hommage au corps et une tentative de dépassement de ce dernier. Je souhaite ainsi que le spectateur se laisse emporter dans ces mondes possibles et qu'il puisse y trouver un écho à ses propres mondes intérieurs.

Mots clés : cymatique, biomorphique, universel, inconscient.

INTRODUCTION

Je vis seule dans mon corps, seule dans mes pensées. Je voudrais parfois qu'une parfaite fusion entre mon esprit et celui de l'autre me fasse oublier cette fatalité des limites corporelles. Les mots ne suffisent pas à cette communion, à l'expression de mes contenus. Je les sens limitatifs, inhabités, appartenant à un registre quelque part trop cartésien, trop loin des sensations que je voudrais partager. L'expérience créatrice, visuelle et sonore, me rapproche de ce rêve d'étreinte psychique hors des mots.

Le pouvoir de l'art est de permettre de mettre de l'ordre dans le chaos des sentiments et des impulsions intérieures d'une part, et la masse confuse des impressions venant de l'extérieur d'autre part. Et ce, en établissant des relations entre ces deux entités, le soi et le monde, pour leur permettre de se fusionner en une nouvelle entité. (Hamel, 1995)

Je représente visuellement ce mystère qui m'habite, cette condition de la vie physique qui limite mon contact avec l'autre, en m'inspirant du corps humain, de l'imagerie microscopique cellulaire et de l'esthétique émanant de l'organisation de la matière. Ironiquement, je suis prisonnière de ce corps, que je tente de reproduire, d'exorciser, dans sa beauté la plus fondamentale.

As design scientist, the artist discovers and perfects language that corresponds more directly to experience. [...] This language is the experiential information of aesthetic conceptual design; it is addressed to what Wittgenstein termed the "inarticulate conscious," the domain between the subconscious and the conscious that can't be expressed in words but of which we constantly are aware. The artist does not point out new facts so much as he creates a new language of conceptual design information with which we arrive at a new and more complete understanding of old facts, thus expanding our control over the interior and exterior environments. (Youngblood, 2001)

Le corps humain devient cette double donnée, celle d'une limite frontière avec l'extérieur, d'une prison pour l'esprit, mais également ce modèle de beauté, cette organisation vivante au caractère universel, qui répond au concept de vie dont nous sommes habités et dans lequel nous habitons tous. Ces cellules qui nous séparent, mais qui représentent un modèle physique auquel nous sommes tous reliés. Inspirée par la beauté du corps humain, j'aspire à faire le pont avec l'autre, en générant par la cymatique ces formes cellulaires au caractère universel, « qui concerne la totalité des individus ». (Robert, Paul; *et al.*, 2016) Je traite de l'*universel*, au sens où j'oppose le particulier au général, l'unique au commun, où la cellule singulière se construit sous une structure universelle, où ma création singulière et subjective, pourrait concerner le commun, pourrait concerner quelque chose qui me dépasse et qui de ce fait, impliquerait l'autre. Je souhaite ainsi faire la lumière sur le caractère universel de l'expérience artistique de la cymatique. En m'appuyant sur plusieurs auteurs, je révélerai comment ces formes sont pourvues d'un potentiel unifiant, tout en mentionnant les phénomènes de la perception qu'elles engendrent et qui nous relient tous.

En accord avec la vision holistique de Jenny, j'articulerai cet enjeu communicationnel autour du *paradigme de la complexité* de Morin. Visant à ne pas réduire l'analyse de l'expérience de *Mondes possibles* à une seule posture épistémologique, j'aborderai le phénomène de différents points de vue, celui de l'art, de la philosophie, et de la psychanalyse.

Par opposition à la réduction, la complexité demande que l'on essaie de comprendre les relations entre le tout et les parties. La connaissance des parties ne suffit pas, la connaissance du tout en tant que tout ne suffit pas, si on ignore celle des parties ; on est donc amené à faire un va-et-vient en boucle pour réunir la connaissance du tout et celle des parties. Ainsi, au principe de réduction, on substitue un principe qui conçoit la relation d'implication mutuelle tout-parties. (Morin, 2005)

Ce mouvement en boucle se fera par la méthodologie des cercles heuristiques (Paquin, 2014). Je construis ce nouveau regard sur la création avec la cymatique à travers ce mouvement de circularité entre moult points de vue et itérations diverses. Sans distinction entre les paradigmes, je laisse simplement les concepts tactiques se construire autour du phénomène créatif, afin de rendre possible l'atteinte de l'autre, par cette universalité que proposent les formes générées par le son.

CHAPITRE I MÉTHODOLOGIE

1.1. Les cercles heuristiques

Cette recherche-création s'organise sous la méthode des cercles heuristiques de Paquin (2014), dans la mesure où mon processus se construit autour de plusieurs allers-retours entre pratique et théorie. Comme Paquin le suggère, il s'agit « d'alterner les cycles d'atelier et de réflexions » afin de « développer un cadre théorique » (Paquin, 2014) entourant la pratique et de s'en imprégner pour orienter ensuite la création. Depuis plus de 2 ans, je me consacre à ce projet de recherche-création, où à travers plusieurs itérations créatives et théoriques, je me suis permis de me perdre, d'explorer des avenues non préméditées, qui enrichissent grandement mon processus. Les cercles heuristiques me permettent de « comprendre le tout à partir du particulier, et le particulier à partir du tout, dans un mouvement circulaire ». (Schleiermacher et Berner, 1987) C'est un constant changement de perspective qui permet une certaine objectivité et un dépassement de mes croyances et de mes pratiques.

Aussi, je crois qu'il faudra arriver de plus en plus à une connaissance scientifique intégrant la connaissance de l'esprit humain à la connaissance de l'objet que saisit cet esprit et reconnaissant l'inséparabilité de l'objet et du sujet.[...] Ainsi peut être rétabli le tissu commun entre l'humain, le vivant et l'Univers, ce qui implique une conception complexe capable à la fois de distinguer l'humain du naturel et de l'y intégrer. (Morin, 2005)

En accord avec la théorie de la complexité de Morin, je me suis permis d'explorer plusieurs paradigmes entourant le phénomène de la cymatique, en passant par la philosophie, les arts et la psychanalyse jungienne, je dresse un portrait heuristique de mon exploration avec les formes de la cymatique et donc, un portrait également teinté de ma subjectivité.

Il faut avancer également le principe hologrammique ou hologrammatique, selon lequel non seulement une partie est à l'intérieur d'un tout, mais aussi le tout est à l'intérieur de la partie ; de même que la totalité du patrimoine génétique se trouve dans chaque cellule de notre organisme, que la société en tant que tout avec sa culture est à l'intérieur de l'esprit d'un individu. (Morin, 2005)

Dans ce contexte de métissage des paradigmes, je réalise m'être également laissé inspirer par l'approche autoethnographique, où la subjectivité du chercheur praticien est au cœur de la démarche. Je suis devenu le principal point de vue de ma création dans son analyse et tout ce que je vis, ressens, analyse et apprends peut faire partie des données pertinentes à mon analyse. Fortin considère que « l'autoethnographie [...] se caractérise par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. » (2006) Cette posture est également très pertinente à la méthodologie des cercles heuristiques puisque l'on conçoit toujours ce mouvement de circularité entre deux états, entre deux mondes, celui de la subjectivité et celui à l'extérieur de soi. C'est en faisant le tri entre mes visions et intérêts personnels relatifs à la création de *Mondes possibles*, que je ferai le pont avec l'autre, avec le monde extérieur, afin de comprendre comment l'atteindre, via cette expérience de la cymatique. Ainsi, mon approche « s'insère dans une tentative de diffusion des savoirs par des formes d'écriture évocatrice où le récit ne vise pas à rapporter des faits, mais devient plutôt un acte de communication pour toucher l'autre. » (ibid). Ainsi, je souhaite trouver ce lieu où ces mondes témoigneront d'une

complémentarité unifiante, telle que suggérée par Bohr, (Le Coguiec *et al.*, 2006) et pourront se rejoindre dans cette circularité heuristique suggérée par Paquin.

1.2.Méthodologie de création

D'un point de vue purement pratique, je travaille également en mouvement circulaire. J'expérimente avec la cymatique, de manière analogique, pour ensuite travailler numériquement les couleurs et les compositions visuelles dans After Effects. Je laisse ce processus de postproduction m'inspirer et je retourne ensuite à la production de nouveaux tableaux. Je poursuis ainsi ces cycles jusqu'à ce que je sois relativement satisfaite. J'ai d'abord expérimenté avec des fréquences pures dans l'eau claire pour déterminer les formes possibles et le champ de fréquences utilisables. Ensuite j'ai intégré de nouveaux supports, de nouvelles couleurs et différents types de liquides. Au fur et à mesure que je poursuis mes expérimentations, les couleurs obtenues en postproduction inspirent mes compositions analogiques, j'améliore mes éclairages et la netteté de mes captations et je diminue les étapes de postproduction. J'utilise maintenant des fréquences pures ainsi que des créations sonores plus complexes. Les fréquences utilisées pour générer les images inspirent ensuite les créations sonores qui appuient les images. Tout comme les musiques de certains tableaux, qui enrichissent mon imaginaire et me permettent de visualiser de nouvelles ambiances et mondes possibles pour la création de futurs environnements. La circularité et donc l'interinfluence de chaque aspect technique de la création sont ainsi à la base de mon processus créatif.

CHAPITRE II INTENTIONS

2.1. Personnelle : exprimer ce qui ne s'exprime pas.

Ce conflit m'habite et me suivra toute ma vie. Je souhaiterais rendre avec fidélité ces contenus qui ne s'expriment pas. En accord avec la vision d'Huxley, je n'ai pas la naïveté d'y arriver. Bien que « *la sensation pure* » ne s'exprime pas, je sais que cette constante insatisfaction face au résultat, ce manque de justesse, est ce qui me pousse continuellement à créer.

Depuis la sensation pure jusqu'à l'intuition de la beauté, depuis le plaisir et la douleur jusqu'à l'extase mystique, jusqu'à la mort, toutes les choses qui sont fondamentales, toutes les choses qui, pour l'esprit, sont le plus profondément significatives, ne peuvent qu'être ressenties par l'expérience et non pas exprimées. Le reste est toujours et partout silence. (Huxley, 1948)

Mes créations ne seront jamais parfaitement à l'image de ce qui m'habite, à la hauteur des formes, des couleurs et des musiques qui hantent mon esprit et qui se meuvent au fil de mes pensées, mais à chaque instant, elles me permettent de me rapprocher de cet idéal de fidélité. Cette quête est nourrie d'un désir de dépassement des limites du corps, d'un rêve où l'autre pourrait directement accéder aux contenus de mon imaginaire et les partager avec moi, l'espace d'un instant. Ce désir de communion avec l'autre, de fusion momentanée des esprits accompagne ce projet et chaque expérience créative que j'entreprends en sera toujours empreinte.

2.2. Pratique : m'approprier une méthode de création biomorphique.

Ce projet est d'abord né d'une intention de développer une technique, de trouver une méthode automatiste, où il n'y aurait que peu ou pas d'intervention directe sur la matière de ma part, afin de créer des œuvres biomorphiques plus fidèles à la réalité. Je souhaitais que la peinture réagisse sur mes toiles à la manière dont le font les cellules dans le corps humain, ou certaines matières organiques dans la nature, soit en s'agglomérant de manière à créer des structures circulaires et géométriquement répétitives. La découverte de la cymatique m'a permis d'atteindre cet objectif. En accord avec mes tendances biomorphiques, je poursuis ma démarche artistique en gardant cet esprit automatiste, ce détachement envers l'anticipation du résultat au niveau des formes, tout en exerçant un certain contrôle au niveau des couleurs et de l'équilibre des compositions visuelles. Ainsi, je souhaite maîtriser et approfondir davantage cette nouvelle méthode afin que les résultats s'approchent toujours plus de mes aspirations esthétiques biomorphiques, des contenus de mon imaginaire.

2.3. Théorique : mettre en lumière le caractère universel des formes générées par la cymatique et les phénomènes de la perception qu'elles engendrent.

Par le métissage de paradigme et la réunion d'auteurs épars, je souhaite expliquer comment la cymatique permet la création d'œuvres pourvues de formes universelles et comment ces formes, dans leur sens commun et unifiant, ainsi que par les mécanismes de la perception qu'elles provoquent, me permettraient d'atteindre l'autre et de dépasser, l'espace d'un instant, les frontières physiques de l'esprit. Le prochain chapitre permettra ainsi de mieux comprendre les apports des différents auteurs issus des disciplines que sont les arts, la philosophie et la psychologie à cette analyse.

CHAPITRE III ANCORAGE CONCEPTUEL

Dans cette section, j'aborderai les concepts qui m'habitent et qui influencent mon esprit. Il ne s'agit pas de dépeindre une vérité absolue, mais plutôt d'évoquer les théories qui animent mes pensées et motivent ma création. Inspirée par Morin, c'est par l'entrecroisement de connaissances relevées à travers diverses décennies et courants, que je construirai cette vision nouvelle de la création avec la cymatique. Ainsi, à travers les trois disciplines que sont les arts visuels, la philosophie et la psychologie, je révélerai le caractère universel de l'œuvre *Mondes possibles*.

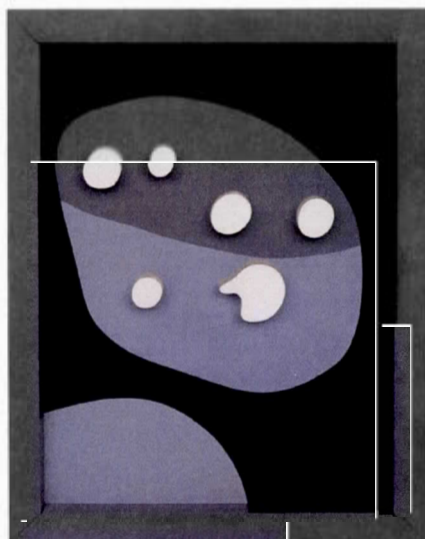
3.1. Le biomorphisme : une tendance artistique

Les formes issues de la création avec la cymatique s'inscrivent dans les tendances du biomorphisme. À la fois par leurs caractéristiques formelles, mais également dans ma vision du corps et de ses contenus, à la fois physique, cellulaire, et psychique. Pakesch soutient en effet que cette tendance est soutenue par « the fascination of penetrating unknown microworlds and investing these with meaning, interpreting them as mythical spaces. » (Pakesch, 2008) J'établirai ici un portrait du biomorphisme permettant de mieux cerner les caractéristiques sous-jacentes à ce courant non officiel, afin d'expliquer comment les structures révélées par la cymatique s'ancrent convenablement à cette tendance.

3.1.1. Les origines

Le terme est pratiquement absent de la majorité des ouvrages de référence et dictionnaires francophones, ce qui donne lieu de se questionner sur son étymologie. Le biomorphisme réfère directement à biomorphique, bio du grec ancien bios comme « désignant la vie en tant que phénomène organique » et morphique, du grec ancien morphé pour ce qui est relatif à la forme et donc, « qui représente les caractères de la vie » (CNRTL, 2012). Le terme *biomorphique* est à la fois associé à une tendance artistique sous-jacente à l'Art nouveau, le biomorphisme, et à un vocabulaire formel, utilisé pour caractériser l'utilisation de formes inspirées de la nature, de formes organiques, sphériques et parfois embryonnaires. L'appellation a parfois été remplacée par « abstraction non-géométrique » que certains trouvent réductrice et beaucoup moins révélatrice de cette « [...] présence de formes aux contours souples, plus ou moins complexes et évoquant la sphère biologique [...] (Maldonado, 2006) que représente le biomorphisme. On notera entre plusieurs autres, le travail de Jean Arp en termes de référence au biomorphisme du début du XXe siècle.

Figure 3.1 *Configuration*, peinture sur bois, 1932.



Les écrits sur le biomorphisme font souvent mention de l'apport de la science à la tendance. En partant du romantisme, qui met de l'avant l'art sensible de l'irrationnel et de l'imaginaire, en passant par le naturalisme, la naissance de la biologie et par les travaux de plusieurs scientifiques dont Darwin, des ruptures ont découlé de grands progrès qui ont teinté l'imaginaire collectif. « À l'époque de l'Art nouveau, des beautés inconnues de la nature étaient révélées : la découverte des fonds sous-marins, l'examen au microscope de micro-organismes fournissaient des motifs d'inspiration inédits. » (Aubry, 2000) On parlera également de biocentrisme, comme étant un phénomène ayant aussi provoqué l'effervescence du biomorphisme de l'époque. « Le biocentrisme exprime les acquis de la biologie, en particulier la théorie de l'évolution et la biologie cellulaire, et les pratiques nouvelles comme la microbiologie ou l'observation à l'aide des rayons X et la photographie scientifique. » (Diner, 2007) Mentionnons entre autres l'influence du travail du biologiste Ernst Haeckel sur ce mouvement artistique inspiré par la nature. Il réalisa plusieurs représentations de microorganismes marins révélant en images un microcosme auparavant méconnu.

Figure 3.2 Illustration n° 85 *Ascidiacea* tirée de *Formes artistiques de la nature*, 1904



Ces formes en fascineront plus d'un et le monde organique deviendra source d'inspiration pour plusieurs scientifiques et artistes de l'époque. « The tendency to favour ambiguous and organic shapes in apparent movement, with hints of the shapeless and vaguely spherical forms of germs, amoebas and embryos, can be traced to the plant morphology of Art Nouveau at the end of the 19th century. » (Lichtenstern, 2015) Les influences des découvertes des siècles précédents semblent ainsi converger et se matérialiser à travers l'art biomorphique de la fin du XIXe siècle et fort probablement perdurer jusqu'à notre époque, comme en témoigne, entre autres, le travail créatif avec la cymatique. Les formes biomorphiques de *Mondes possibles* constituent ainsi une projection de mon intériorité, tel que je l'imagine au niveau cellulaire.

3.1.2. *La cymatique comme méthode de création biomorphique*

Le mot *cymatique* serait tiré du grec *ta kamatika* « matters pertaining to waves ». (Jenny, 2001) Hans Jenny, père de la cymatique, la définira comme « a study of wave phenomena and vibration. » (*ibid*). Physicien naturaliste inspiré par les phénomènes entourant la construction des formes présentes dans la nature, Jenny étudiera le comportement de la matière soumise aux vibrations sonores. Ses expérimentations lui révéleront que la cymatique est un mode de construction de la nature, une explication à l'origine de la structure organique des éléments. « En fondant la cymatique, le médecin suisse Hans Jenny visait ainsi à bâtir une théorie générale de l'Univers et par là même, de la Vie, à travers les vibrations de la matière fluide. » (Eastes et al., 2010) Son travail permettra de recréer diverses formes et motifs présents dans la nature et ainsi de mettre en image ces processus d'organisation structurelle, tel qu'en fait mention Volk :

There were [...] images which mirrored biological forms and natural processes, as well as flowers, mandalas and intricate geometric designs – all this the result of audible vibration. These experiments seemed to reveal the hidden nature of creation, to lay bare the very principle through which matter coalesces into form. » (2001)

L'œuvre *Mondes possibles*, créée par la cymatique, s'inscrit très bien dans les tendances du biomorphisme. D'abord par l'apport de la science à la méthode, mais définitivement par les qualités plastiques des formes révélées par les vibrations. Le biomorphisme contemporain nous propose parfois de transposer la philosophie à la méthode créative elle-même, soit en n'intervenant pas directement sur le résultat final, mais plutôt en recréant les environnements propices à la reproduction des formes désirées. « The architect, (the artist), thus acts as a *director*, who no longer designs the forms directly but specifies the conditions and rules that govern the genesis of the forms and patterns of behaviour. » (Pakesch, 2008) Cette vision de la création s'applique également à la cymatique, où l'on conçoit un générateur de forme qui nous permet de choisir certaines fréquences sonores ou musique, qui transformeront la matière en formes prédéfinies. L'artiste peut ainsi intervenir indirectement sur le résultat final, sans manipulation directe de la matière. Les formes ainsi générées peuvent ensuite être captées, manipulées ou simplement servir à moult inspirations créatrices. « Let these cymatic experiments inspire your imagination to deeper insights into the universal principles of Nature. » (Jenny, 2001)

En évoquant un certain désir de proximité avec la nature, le biomorphisme nous ramène également à la quête de la compréhension de la vie. Investiguer les mondes invisibles et représenter leurs formes fondatrices permet d'assouvir partiellement cette fascination, tout en alimentant cette recherche de la vérité.

Tous les hommes ont évidemment besoin de nourriture. Et aussi d'amour et de tendresse. Mais il y a autre chose dont nous avons tous besoin : c'est de savoir qui nous sommes et pourquoi nous vivons. [...] Celui qui se pose ce genre de questions rejoint en cela les préoccupations de toutes les générations qui l'ont précédé. L'origine du cosmos, de la Terre et de la vie est un problème autrement plus crucial [...]. (Gaarder *et al.*, 1995)

Cette quête, parfois spirituelle, parfois scientifique ou philosophique, reste donc universelle. Elle demeure un enjeu fondamental pour l'homme et son intemporalité demeure. L'intérêt pour la nature, l'organique et le vivant n'a jamais cessé et le désir de la représenter, sous toutes ses formes et sous toutes ses échelles ne meurt point. Il est peu probable que l'homme se lasse un jour d'être fasciné par la vie et par les phénomènes naturels qui l'entourent, simplement puisqu'ils contiennent plusieurs énigmes encore inexplicables. Tout en évoquant ce mystère intangible relevant du monde du vivant, le biomorphisme porte également en lui cette charge de l'inconnu et de l'indescriptible et ce besoin collectif de se le représenter.

[...] la ligne courbe libre, non pas simple, mais sinueuse, se refermant pour créer des formes souples aux contours lisses et doux, mais irréguliers, paraissant toutes issues d'une même matrice et saisies à différents stades de l'évolution, simples et tendant vers la complexification et enfin évocatrices, ouvertes aux interprétations. Impossible en effet de caractériser ces formes autrement que par des associations avec le corps humain, le monde de l'inconscient, la nature visible ou encore la microbiologie ; et même alors on n'en a finalement rien dit : la fascination qu'elles exercent tient principalement à leur caractère fuyant ; elles ne sont jamais ce que l'on dit qu'elles sont, elles ne se trouvent jamais à la place qu'on leur assigne, elles sont toujours autre chose et ailleurs, cellule ou forme plastique ou encore entre les deux et les deux à la fois ; la définition, qu'elle soit formelle ou interprétative, ne parvient pas à les épuiser, car elles se caractérisent essentiellement par la non-coïncidence et l'oscillation entre données formelles et processus analogiques. (Maldonado, 2006)

Le biomorphisme représente à la fois la vie, mais devient également la métaphore de son mysticisme. Ces formes devant lesquelles les mots ne suffisent pas, où la catégorisation reste muette sont bel et bien à l'image de cette incertitude universelle entourant l'existence de l'être.

3.2. L'imagination synthétique de Durand

Pour le philosophe Gilbert Durand, ce désir intemporel de représenter la vie relève des structures synthétiques de l'imaginaire, qui tendent vers une harmonisation des contraires. « [...] Les structures synthétiques éliminent tout choc, toute rébellion devant l'image, même néfaste et terrifiante, mais au contraire harmonisent en un tout cohérent les contradictions les plus flagrantes. » (Durand, 1992) Ainsi, les créations biomorphiques révéleraient une structure de l'imagination déployant une réponse en contraste avec cette fatalité qu'est la mort, avec le vide laissé par l'incompréhension de l'existence et de notre état. Il est le propre de l'homme de se questionner sur les origines de la vie et sur le sens de la mort, mais face à l'inconnu, à l'absence de certitudes naît parfois l'angoisse et l'inquiétude. Durand explique que l'imagination fonctionne souvent en opposition avec les conflits qui l'habitent. Il mentionne la propension de l'imaginaire à exercer un « refus fondamental de la mort » (Durand, 1992) en fonctionnant par contraste. En dessinant la vie, en figeant ces instants symbolisant la vie, la création biomorphique permettrait de figer le temps, de fuir ce destin vers la mort, de fuir cette prison corporelle, d'une manière métaphorique et fantastique. « C'est contre le néant du temps que se dresse la représentation tout entière, et spécialement la représentation dans toute sa pureté d'anti-destin [...]. L'imaginaire, par la voix de la création, aurait le pouvoir de transformer le monde de la mort et des choses en celui de l'assimilation à la vérité et à la vie » (Durand, 1992). Ainsi, la création avec la cymatique aurait le potentiel d'atteindre l'autre dans ce

« refus fondamental de la mort », simplement par le fait qu'elle me permet de créer des formes représentant la vie, des formes salvatrices à ce conflit universel.

3.2.1. Le syncrétisme

Le syncrétisme rejoint les théories d'harmonisation de Durand, dans ce sens où l'on conçoit la perception visuelle comme un phénomène qui unit toutes les formes disparates, toutes les diverses Gestalts du champ visuel, en un grand tout harmonieux. De manière plus générale, on mentionne simplement « faire cohabiter des éléments abstraits disparates ». (CNRTL, 2012) Le théoricien Gene Youngblood, dans son analyse du cinéma en tant qu'art plutôt que divertissement, aborde ainsi le syncrétisme :

The harmonic opposites of synaesthetic cinema are apprehended through syncretistic vision. [...] Syncretism is the combination of many different forms into one whole form. Persian tapestries and tile domes are syncretistic. Mandalas are syncretistic. Nature is syncretistic. (Youngblood, 2001)

Il conçoit que le cinéma expérimental suscite la perception syncrétique, qui permettrait au cerveau d'unir des formes, au caractère plus ou moins hétérogène, en un contenant unificateur, de la même manière que le suggère Durand par l'imagination synthétique. Youngblood poursuit :

There's no conflict in harmonic opposites. Nor is there anything that might be called linkage. There is only a space-time continuum, a mosaic simultaneity. Although composed of discrete elements it is conceived and edited as one continuous perceptual experience. A synaesthetic film is, in effect, one image continually transforming into other images: metamorphosis. It is the one unifying force in all of synaesthetic cinema. The notion of universal unity and cosmic simultaneity is a logical result of the psychological effects of the global communications network. (Youngblood, 2001)

De ce point de vue, cette propension universelle qu'aurait l'homme à unir les formes en mouvement serait à l'œuvre lors du visionnement de *Mondes possibles*. Le cerveau procéderait ainsi à l'harmonisation des contenus du film en un tout, en une forme commune. Le fait que les images soient en mouvement exciterait également cette fonction puisque la métamorphose constante des formes donnerait naissance à cette force unificatrice de la perception.

3.2.2. *Harmonisation des opposés*

Mondes possibles devient ainsi une forme de représentation de cette structure d'harmonisation des contraires. En utilisant comme matière de base l'eau et l'huile, je crée, avec deux substances hétérogènes, en opposition. À travers mon travail avec la cymatique, j'arrive à créer des environnements où ces deux corps parviennent à cohabiter et même à s'associer pour révéler une certaine beauté, une harmonie. Par harmonie, j'entends un « agencement convenable des différences et des contraires, » (Durand) une « combinaison spécifique formant un ensemble dont les éléments divers et séparés se trouvent reliés dans un rapport de convenance, lequel apporte à la fois satisfaction et agrément [...] », qui génère un « état de sérénité et de bonheur paisible. » (CRNTL) Je conçois ainsi que les structures harmonieuses de *Mondes possibles* puissent être des touts, des représentations unificatrices qui pourraient en apaiser certains. Pouvoir représenter ces structures dans le monde réel me donne l'impression de matérialiser les contenus de mon esprit d'une manière encore plus fidèle que celles réalisées jusqu'à maintenant, et de sentir que je fais un pas vers cet objectif du partage de mon essence profonde.

C'est le monde de l'eau où plane, suspendu, tout ce qui est vivant, où commence le royaume du sympathique, âme de tout ce qui vit, où je suis inséparablement ceci et cela, où je ressens l'autre en moi et où l'autre me ressent en tant que moi. (Jung, C. G., 1998)

3.3. L'inconscient collectif et les images originelles chez Jung

Pour le psychanalyste Carl G. Jung, les contenus des créations artistiques sont d'abord composés de symboles émanant de l'imaginaire inconscient, mais il existerait deux niveaux à cet inconscient, un personnel et l'autre collectif.

Il semble qu'il existe, outre l'inconscient purement personnel supposé par Freud, un niveau inconscient plus profond. Ce dernier se manifeste par des images archaïques et universelles qui se manifestent dans les rêves, les croyances religieuses, les mythes et les contes. (Jung, C. G., 1968; Jung, C. G. et Cahen, 1971)

Il y aurait d'abord la partie la plus subjective de l'inconscient, où l'individu accumule des contenus que le conscient n'est pas apte à assumer, à réaliser, et qu'il exprime à travers multiples manifestations symboliques et cet inconscient collectif, constitué d'*images originelles*. Les images originelles «ont leur existence fondée dans les particularités mêmes des systèmes vivants, [...] ils sont purement et simplement une expression de la vie, manifestation dont l'existence et la forme échappent à toutes les tentations d'explication. » (Jung, C. G., 1998) Ainsi, comme l'explique Thibaudier, « [...] l'inconscient collectif n'est (pas) [...] un réservoir d'images dont nous aurions hérité. [...] Il contient la mémoire humaine des origines qui nous met en relation avec l'expérience des hommes depuis les débuts de l'humanité, mais cela, seulement *virtuellement*. » (2011) Pour Jung, il s'agissait d'un bagage commun à tous les hommes, une forme de lien universel nous unissant tous par l'inconscient. Ce sont « les formes représentatives les plus générales et les plus reculées dont dispose l'humanité. Elles sont tout autant sentiments que pensés; elles ont même quelque chose comme une vie propre, indépendante et autonome; elles sont en cela un peu analogues à des âmes parcellaires, » (Jung, C. G., 1998) « tels des fragments de personnalités détachées d'un ensemble. » (Mucchielli, 1971)

Cette notion d'images originelles me touche beaucoup, dans la mesure où elle me permettrait de me rapprocher de cette quête éternelle de communion avec l'autre, de transgression des barrières corporelles d'une manière « virtuelle ». « Là, dans l'inconscient collectif, je suis à ce point relié au monde dans une liaison tellement plus immédiate que je n'oublie que trop facilement que je suis en réalité. » (Jung, C. G., 1998) De plus, je vois un parallèle entre ces structures fondamentales collectives et les structures microscopiques que je tente de reproduire dans mes œuvres. Ces motifs de l'âme décrits par Jung me semblent si près des motifs qui composent le corps humain et la nature. Comme si chaque cellule du corps humain contenait en elle le plan structural sous lequel elle devait s'assembler, et que ces structures correspondaient aux mêmes modèles sous lesquels les archétypes décrits par Jung étaient construits. Les structures de *Mondes possibles* m'apparaissent ainsi comme ces manifestations de la vie et ces modèles d'organisation de la matière qui obéissent à des lois universelles. Je les conçois comme des structures collectives qui habitent à la fois corps, esprit et matière. Je rejoins également les pensées de Jenny à ce niveau, qui considère que la cymatique permet justement de révéler les formes fondatrices de l'univers.

L'unité de l'homme [...] signifie [...] la possibilité de produire aussi l'unité avec le monde, non pas avec la réalité multiple que nous voyons, mais avec un monde potentiel qui correspond au fondement éternel de toute existence empirique. (Jung *et al.*, 1982)

3.4. Les gestalts

Ces formes originelles mentionnées par Jung ont également plusieurs points en commun avec les gestalts proposées en psychologie de la forme. En effet, en Gestalttheorie, on affirme que les « formes sont les données premières de la psychologie » (CNRTL, 2012) d'une certaine façon, au même titre que le sont les

images archaïques pour Jung. On entend par gestalt, un « ensemble structuré dans lequel les propriétés des parties ou des processus partiels dépendent du tout », (Robert, Paul *et al.*, 2015) une forme régulière, simple et forte, (...) qui dégage une énergie unifiante. (Saint-Martin, 1990) Ce concept d'unification par la forme rejoint aussi le syncrétisme, bien que certains théoriciens placent d'abord les deux phénomènes en opposition. En effet, certains considèrent que le syncrétisme est plutôt une "Gestalt-free perception" (Youngblood, 2001), mais le fait intéressant dans cette analyse relève de cette tendance universelle à harmoniser par enveloppement.

En psychologie de la forme, on a établi l'hypothèse que le cerveau tend à isoler certains éléments de son champ visuel en les associant à des structures géométriques simples.

Ainsi, la perception tend à « envelopper » des régions, même floues, d'un contour externe dont les caractéristiques sont les plus rapprochées possible des gestalts visuelles les plus fortes. Cette forme contenante et englobante permet d'interpréter les structures internes de régions multiples sur le modèle des gestalts fortes, qui sont le plus souvent, comme nous l'avons déjà mentionné, les formes géométriques simples et régulières. (Saint-Martin, 1990)

Tandis que les figures de Chladni correspondent assez bien à ce type de structure, les formes parfois plus organiques de la cymatique dans les liquides poussent plus loin la réflexion. Bien que *Mondes possibles* révèlent parfois certaines figures géométriques de Chladni, elles sont généralement contenues dans des formes enveloppantes au caractère beaucoup plus abstrait que géométrique. Le philosophe Marcel François nous transporte dans cette explication où la forme organique pourrait aussi faire office de Gestalt :

Par contre, dans le domaine organique, la forme (Gestalt) est aménagée de telle sorte qu'en chaque partie se manifeste la totalité de *ladite forme*, et non pas que chaque partie en soit compréhensible à l'entendement au seul vu du Tout. D'où il résulte que, chez le Vivant, chaque point de la périphérie est le Tout, ainsi que je le ressens en

chaque partie de mon corps. De là vient justement que la forme (Gestalt) de l'organique ne repose pas sur des lignes droites et sur les plans, car ceux-ci ne relèvent que de l'orientation du Tout vers l'abstrait, ne sont pas en soi des totalités. Nous avons au contraire, dans la forme vivante, des courbes, parce que chaque partie d'une courbe ne peut être *rationnellement comprise* qu'à partir de la loi de la courbe dans son intégrité. (François *et al.*, 1970)

Chacune des parties de ces formes abstraites contenues dans *Mondes possibles* pourrait ainsi représenter un tout unifiant faisant office de gestalt, d'ensemble structuré et harmonieux auquel le cerveau réfère comme forme première.

À un plus haut niveau d'abstraction, la bonne forme réunissant une multiplicité visuelle correspondra à un schéma spatial plus familier, toujours géométrique, puisque les structures spatiales sont justement définies par divers types de géométrie. Parallèlement, les schémas minimaux suffisants, mais nécessaires afin que le perceuteur identifie des stimuli visuels à des objets de son expérience du monde externe, feront office de bonnes formes. La bonne forme est donc une image perceptuelle mémorisée, préalable à une perception donnée, où se mêlent des schèmes conceptuels, des connaissances socioculturelles acquises et des résidus mnémoniques de divers percepts. Elle constitue une norme « minimale », en même temps qu'une totalité organisée, qui polarise vers son « unité gestaltienne », des stimuli plus ou moins incomplets ou hétérogènes. Comme l'exprimait J.-F. Lyotard, cette gestalt constitue « un tracé régulateur, que d'habitude nous ne voyons pas, mais qui nous fait voir » (1974). Cette bonne forme constitue la matrice fondamentale à laquelle renvoie l'image dite iconique ou mimétique. (Saint-Martin, 1990)

Les théories de la gestalt viennent en quelque sorte rejoindre cette idée d'inconscient collectif, où certaines formes géométriques feraient office de références archaïques communes aux humains. Sans parler de contenus de l'inconscient dans lequel il est possible d'aller piger une forme, on fait plutôt référence à la propension du cerveau à faire des liens entre les formes qu'il voit à l'extérieur et les formes constituant son propre système. Dans cette optique, il est pertinent de concevoir que les images cellulaires dans leurs configurations représentent une gestalt, une image familière au

cerveau humain et à son système de perception et donc, que d'une certaine manière, ces images témoignent d'une universalité unificatrice.

3.5. La forme chez Piwnica

Le philosophe Jean Piwnica témoigne aussi de cette universalité des symboles perçus, en expliquant ce point de vue sur le phénomène de la perception de la forme chez l'homme : « Autrement dit, ce phénomène est la manifestation de l'esprit qui, à travers l'expérience, conduit à la forme du vrai. L'individu se pose comme l'élément universel de la réalité effective qui « est », et le sens qu'il lui attribue a valeur d'ordre universel. » (Piwnica, 2012) Le seul élément universel dans la réalité subjective pour l'individu est lui-même. L'essence de ce qui est perçu devient ainsi universelle à son tour. Ce que l'individu perçoit est à l'image de ce qui l'habite, il fait des liens entre ces références et le monde qu'il perçoit à l'extérieur. Les images cellulaires de *Mondes possibles* pourraient ramener l'individu à son corps, à sa constitution première et ce phénomène à une valeur universelle dans le sens où les associations faites par l'individu, au retour vers son corps sont universelles chez l'homme.

Le corps vivant est comme un centre qui projette sur les objets environnants l'action que ces objets exercent sur lui-même. Exposé à l'action extérieure, il ne se borne pas à réfléchir l'action du dehors, il absorbe quelque chose de cette action. En fait, ce que nous mêlons de notre corps à l'image des corps extérieurs favorise une reconnaissance dans l'instantané dont seul le corps est capable, sans qu'aucun souvenir n'intervienne. (Piwnica, 2012)

L'individu, le Moi, devient ce *singulier universel*, cette entité corporelle et psychique qui nous divise, mais qui nous unie dans sa multiplicité singulière. Piwnica rejoint ainsi la plupart des auteurs mentionnés dans ce chapitre, puisqu'il considère que

l'individu possède en lui cette universalité, de par sa constitution même, par sa singularité, par sa position dans la réalité ainsi que par ses référents.

Non seulement toute loi de la nature prend pour notre pensée une forme universelle, mais de plus elle est représentée par un enchaînement de symboles universels et spécifiques. C'est le principe fondamental qui veut que l'universel est une intuition du particulier et que le particulier ne peut se penser que dans la perspective de l'universel. Le contenu constitutif de l'esprit ne se révèle en effet que par son extériorisation, c'est-à-dire par la forme des signes sensibles qu'il utilise pour s'exprimer. (Piwnica, 2012)

Le partage du sensible, du ressenti qui m'habite lors de ma création serait un phénomène générateur de symboles universels. Cette expression permettrait effectivement d'atteindre l'autre lors de son regard sur l'œuvre. « L'expérience d'une forme correspond à la traduction par la pensée du vécu de sensations liées à la singularité de notre corps dans sa dépendance au monde. » (Piwnica, 2012) *Mondes possibles* permet ainsi un double rapport au corps, à l'intériorité, qui permettrait potentiellement au spectateur de voyager dans les profondeurs de son âme et d'atteindre le sensible, peut-être même son inconscient, personnel ou collectif.

CHAPITRE IV CADRAGE DE L'ŒUVRE

Mondes possibles est un film de tableaux abstraits en mouvement, qui ancre ses caractéristiques formelles à l'esthétique du biomorphisme. Ce rapport au corps, je l'ai mentionné à plusieurs reprises, devient un des pôles centraux de la démarche, mais il convient aussi de situer ce travail dans le courant plus officiel de l'abstraction, duquel est issu le biomorphisme.

4.1. Vers une harmonisation des pratiques

L'abstraction prend sa source dans la peinture romantique du 18^e siècle qui, dans sa représentation de la nature, exalte passions et imagination, la « reine des facultés » selon Delacroix. Proches de la musique qui favorise leur lyrisme et leur spiritualité, les romantiques rêvent d'une œuvre d'art totale. [...] À partir de l'époque romantique surtout, des peintres et des musiciens refusent la séparation arbitraire des arts pour un retour à l'unité originelle de la création, une œuvre intégrale appelant tous les sens. (Duplaix *et al.*, 2004)

Mes aspirations artistiques rejoignent pleinement ce courant, où je me laisse d'abord inspirer par mon ressenti, mon vécu personnel, tout en me laissant transporter dans mon imaginaire. Cet univers onirique, doté d'images et de structures rappelant le microcosme organique, me permet d'extérioriser les conflits qui m'habitent et de les transposer à l'extérieur. Ces sensations que j'exprime à travers mon art, je voudrais les voir se sublimer en un tout, en un objet totalitaire qui représente parfaitement leurs essences. Ainsi, étant peintre et musicienne, il devient pour moi essentiel que la fusion artistique de l'image et du son soit une base à mes aspirations.

Mes pratiques artistiques étaient d'abord bien distinctes. Le travail sonore d'un côté, et les arts visuels de l'autre. Une pratique sonore et musicale où l'instrumentation analogie et numérique se côtoyaient et une visuelle, où les médiums plastiques traditionnels avaient l'exclusivité. Ces deux pratiques n'avaient de commun que moi. En découvrant la cymatique, j'ai appris à réunir ces deux sphères bien distinctes de ma création. D'abord les ondes sonores devinrent au service de la représentation visuelle, mais ensuite, la représentation visuelle venait influencer ma création sonore, dans le but d'appuyer ces nouvelles images. La création devient cette porte vers le monde extérieur et vers autrui, par laquelle il devient possible de construire un produit en accord avec « l'unité originelle » qu'elle contient. En alliant les deux systèmes vibratoires que sont la musique et les couleurs, je me permets de mettre de l'avant mes passions premières, tout en proposant d'atteindre les sensations de l'autre.

Entre le 18e et le 19e siècle, des scientifiques, tels que David Hartley et William Nicati, prouvent que sons et couleurs sont constitués de vibrations. Ces fréquences vibratoires seraient transmises au cerveau, par les mécanismes neurologiques, sous forme de sensations. Sur le plan physiologique, on distinguerait alors impression et sensation. L'impression, passive, favoriserait l'imitation, tandis que la sensation, active, puisqu'elle fait intervenir le système nerveux, encouragerait la subjectivité de l'artiste. (Duplaix *et al.*, 2004)

En plus d'allier images et son, je découvrais l'apport des technologies numériques dans mon travail visuel. Bien que l'équilibre entre audio numérique et analogique allait de soi dans ma pratique, je craignais une perte de chaleur et de profondeur si je quittais la pratique de la peinture sur toile, un média plus traditionnel. En découvrant la cymatique, je me suis approprié une méthode qui demeure analogique, où les couleurs et les médiums plastiques sont toujours à l'origine de ma création, mais où la captation vidéographique et le traitement numérique me permettent de poser un nouveau regard sur ma création visuelle. Cette harmonisation entre les méthodes

analogiques et numériques au cœur de ma démarche est pour moi très révélatrice et m'a permis de créer un produit unifiant mes passions.

4.2. Corpus d'œuvres

Les œuvres proposées dans cette section constituent autant des référents historiques que des créations inspirantes dans mon cheminement. Elle se rapproche toute de manières distinctives de l'esthétique que je souhaite représenter et chacune d'elle possède une technique ou une méthode de travail que j'emprunte lors de mes expérimentations.

4.2.1. *Bringing matter to life with sound de Hans Jenny*

Cette œuvre vidéographique de Jenny est d'abord et avant tout une documentation de ses expérimentations scientifiques. Son but premier n'étant pas esthétique, il consiste simplement à documenter la façon dont la matière réagit aux vibrations sonores :

There were other images which mirrored biological forms and natural processes, as well as flowers, mandalas and intricate geometric designs – all this the result of audible vibration. These experiments seemed to reveal the hidden nature of creation, to lay bare the very principle through which matter coalesces into form. (Volk, 2001) de (Jenny, 2001)

On assiste à plusieurs séquences qui défilent les unes après les autres, de plans fixes sur chacune des expériences de Jenny, sans aucune transition artistique ou montage esthétique. Il utilise plusieurs techniques pour créer les motifs et formes qu'il nous explique simultanément lors de la captation vidéographique.

Figure 4.1 Images extraites du film *Bringing matter to life with sound*, 1960.



Bien que mes intentions premières quant à la motivation du projet divergent de celle de Jenny, je m'inspire de ses expérimentations, que je refais à ma manière, dans un contexte artistique et non scientifique. Ainsi, les méthodes de la cymatique, appliquées aux liquides, sont les techniques de base de la création des tableaux

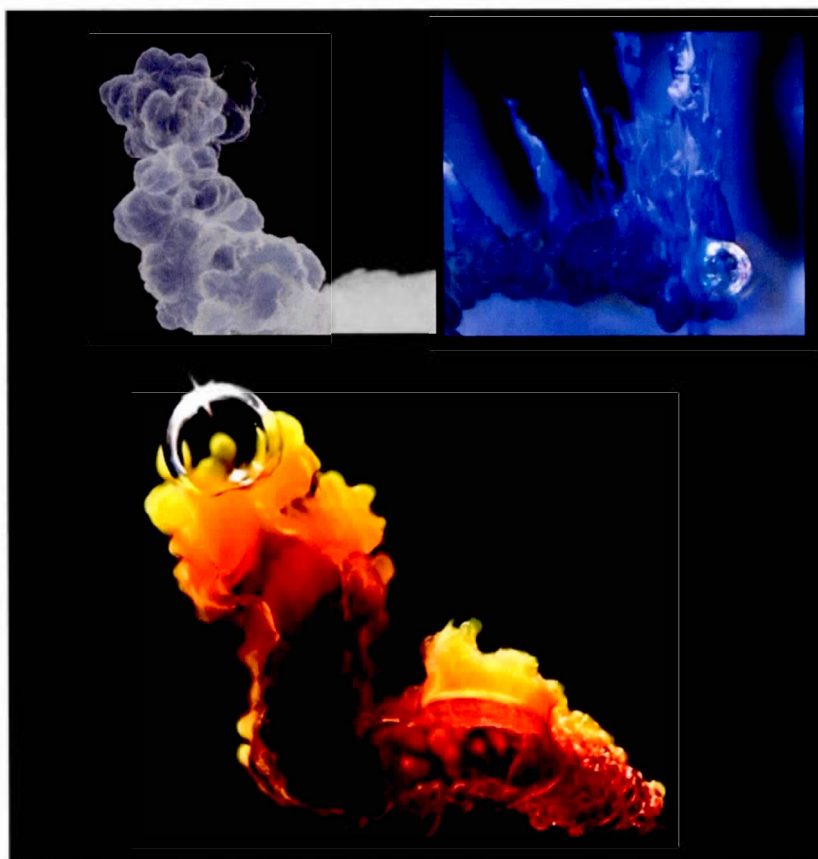
constituants *Mondes possibles*. J'utilise colorants, liquides de diverses densités tels l'eau, l'alcool, l'huile, la glycérine, l'acrylique et la peinture à l'huile qui pour la plupart, furent également testés par Jenny. Par contre, il n'a pas beaucoup travaillé les couleurs et ne cherchait pas non plus à créer des tableaux esthétiques et des compositions équilibrées, tandis que c'est ce qui constitue ma préoccupation première. Les supports et les médiums seront souvent similaires, autant dans la sphère analogique de mon travail que numérique puisque l'on parle d'abord de captation vidéo, mais le rendu nous transportera ailleurs. Le support étant la vidéo dans les deux cas, j'ai l'avantage d'avoir accès aux avancées technologiques numériques de mon époque et d'ainsi rendre avec une plus grande précision les beautés de la cymatique. Le traitement en post production dans After Effects constitue l'un des aspects techniques qui distingue ma démarche de celle de Jenny. Il me permet de dépasser la première image du phénomène et de la métamorphoser en produit numérique inspiré par l'imaginaire, en une hallucination programmée. La recherche d'une certaine narrativité dans le travail du montage distingue également mon travail de celui de Jenny. La trame sonore est aussi un élément important de mon court métrage, accompagnant d'une manière poétique les images, elle supporte davantage l'ambiance et les mondes fantastiques que je tente de recréer, en opposition à la trame sonore de Jenny qui ne constituait qu'une narration informative et descriptive des images.

4.2.2. *Les Jardins chimiques & Cymatic de Stéphane Querbes*

Querbes s'inspire principalement du travail de Stéphane Leduc, mais également de celui d'Hans Jenny dans ses photographies. Stéphane Leduc fut un médecin français qui tenta de synthétiser le vivant à l'aide de la chimie, plus précisément avec des sels métalliques. « Les jardins chimiques et les cellules de Stéphane Leduc, ce sont

d'abord des croissances osmotiques particulières, où se mêlent effets de concentration, réactions acido-basiques, phénomènes de précipitation et de complexation. » (Eastes *et al.*, 2009) Inspiré de ces expérimentations et de celles de Jenny, il recrée des mondes organiques qu'il photographie.

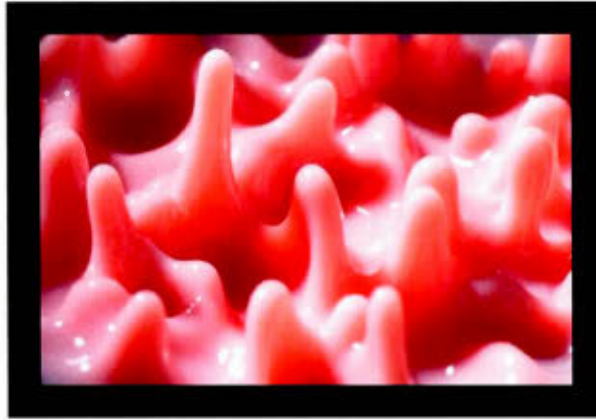
Figure 4.2 Photographies des *Jardins Chimiques*, 2009, 2016.



Sa démarche ressemble beaucoup à la mienne, aussi bien en raison des références esthétiques que du sujet traité dans l'œuvre, soit la reproduction des systèmes structuraux organiques. Querbes a un penchant pour le sculptural et la 3D tandis je reste généralement dans des représentations 2D se rapprochant de tableaux ou de

photographies. Ainsi, bien qu'il présente les résultats finaux de ses expérimentations par le biais de la photographie, ses créations premières sont d'abord sculpturales. Mon travail avec la captation vidéographique distingue dans ma démarche. Pour ses créations biomorphiques, il utilise principalement des substances et réactions chimiques afin de créer ses sculptures, tout en reproduisant certaines méthodes scientifiques de Leduc, ce qui est bien loin de mon travail. Les seules notions de chimie considérées lors de mon travail consistent à tenir compte de la densité des liquides et leur caractère hétérogène. Par contre, Querbes travaille beaucoup la couleur, les formes et l'harmonie dans ses compositions, ce qui est au cœur de ma démarche. Ses techniques en matière de cymatique requièrent généralement des changements rapides entre différentes fréquences et leurs amplitudes, comme dans un arrangement musical par exemple. Bien que j'emploie parfois cette méthode, je préfère expérimenter avec des amplitudes généralement basses, afin que les liquides n'atteignent pas beaucoup de hauteur. Mon travail est également en trois dimensions, mais le résultat reste beaucoup plus subtil en terme de déplacements et de déploiement en hauteur des liquides. La manipulation de fréquence pure et les modulations délicates des amplitudes me permettent ainsi la création de mouvements plus subtils et de formes qui ne se retrouvent pas dans les œuvres de Querbes.

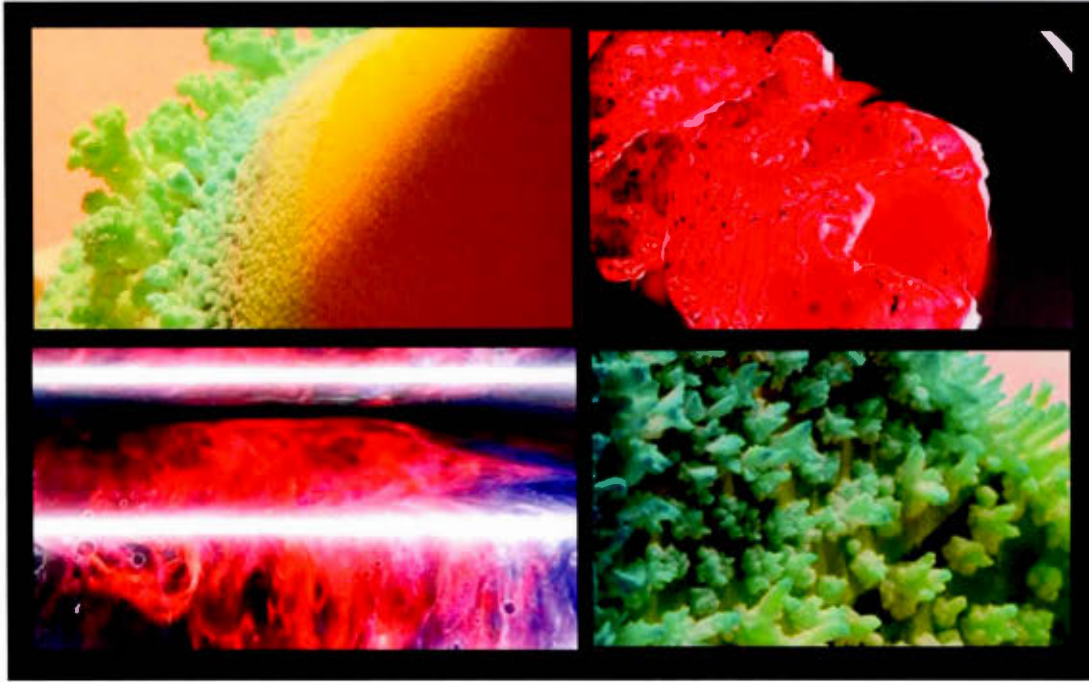
Figure 4.2 Photographie tirée de *Cymatic*, 2010.



4.2.3. *You could sunbath in this storm de Alice Dunseath*

Ce court métrage est constitué de plusieurs séquences de matières et de matériaux en mouvement. Parfois il s'agit de constructions plutôt géométriques, qui se créent et se déconstruisent, ensuite on assiste à de la matière pure, sans forme prédéfinie, qui se meut de façon abstraite. Un amalgame de forme, de couleurs et de sons crée une atmosphère étrange et méditative, où le thème de l'organisation de la matière prend tout son sens. Les quelques mots de Dunseath en disent long sur sa création : « Space, forms, colours, and sounds symbolise a recognisable world. New beginnings put an end to familiar patterns. Do we shape as much as we are shaped? » (Dunseath, 2014) Par ses créations, elle souhaite créer une « poésie visuelle dans laquelle elle encourage les spectateurs à contempler ce qui est plus grand que nous. » (Trad libre. Dunseath, 2014)

Figure 4.3 Images tirées du film *You could sunbath in this storm*, 2014.



Le court métrage d’Alice Dunseath s’inscrit dans une démarche qui semble d’abord très semblable à la mienne. Elle capte sur vidéo les mouvements de la matière, utilisant différents médiums tels la peinture, les colorants, divers fluides, ainsi que le plâtre et les cristaux. La diversité de médiums est beaucoup plus grande que chez moi, puisque je limite mes tableaux aux liquides. Dunseath utilise également des formes géométriques, qu’elles modifient parfois sans l’intervention de fluide donc l’étendu des expérimentations filmées est beaucoup plus élargis que dans mon cas, où je reste très spécifique avec la cymatique. La trame sonore joue également un rôle très important pour Dunseath, bien qu’elle ne l’utilise pas en premier plan, afin d’intervenir directement sur la matière, elle appuie les images avec brio et permet de créer une ambiance d’une profondeur mystique. La cymatique n’est pas une méthode utilisée pour ses rendus, bien qu’ils soient parfois très près de ceux obtenus lors de mes démarches, les ondes sonores ne sont qu’au service de la trame musicale en

postproduction. Finalement, Dunseath paraît investie d'une intention poétique et esthétique évidente, inspirée par quelques idées philosophiques sur la conception du monde et l'origine des choses, tel que sous-entendu dans ses propos accompagnants le film. Une poésie qui me touche et que je sens faire écho à la mienne.

4.2. L'originalité de la démarche

Chacune des œuvres présentées dans le corpus détient une parcelle du contenu, de la technique ou des motivations constituant *Mondes possibles*, mais ne sont en leurs totalités aucunement similaires. Mon essence imprègne ce projet, mon imaginaire et mes préoccupations philosophiques, esthétiques et psychologiques ont teinté le produit final d'une manière bien singulière. Mon entière implication à chacune des sphères de la réalisation, le fait que je crée moi-même tout le contenu de *Mondes possibles* permettrait ainsi une transmission de mon imaginaire à travers la globalité de l'œuvre. La recherche d'une esthétique biomorphique par la cymatique, la création de tableaux artistiques en mouvements à travers une quête de représentation la beauté fondamentale de la vie est à la base de l'originalité de ma démarche. Allier les caractéristiques vibratoires du son à la création de tableaux esthétiques en mouvement, tout en soutenant l'hypothèse que les formes ainsi générées nous concernent tous, constitue une orientation nouvelle, qui permet de créer un nouveau métissage entre diverses théories et points de vue provenant de domaines bien distinctifs. Le contexte de production de l'œuvre, soit la recherche-crédation, permet ainsi cette richesse de sens et d'intentions portée par l'œuvre.

CHAPITRE V L'ŒUVRE

La réalisation de *Mondes possibles* avec la cymatique me permet de recréer avec une plus grande justesse la vision des formes cellulaires qui habitent mon esprit. Donc de me rapprocher quelque peu de ce désir de partage authentique et de transparence avec l'autre. C'est à travers les différents aspects techniques de l'œuvre que les concepts évoqués précédemment ont pu prendre forme. J'aborderai ici les principales composantes de l'œuvre, soit le support cinématographique, l'image, le montage, le son et le contexte de diffusion.

5.1. Le support cinématographique

Dans l'optique où je souhaite que l'autre puisse comprendre les réalités qui m'habitent et voyager dans mon esprit, le médium cinématographique me semble approprié pour la représentation de *Mondes possibles*. « Le cinéma est à la fois expérience collective et voyage personnel dans les méandres de l'inconscient et au seuil du subconscient. » (Gilly, 2015) Il me permet de partager cette poésie qui m'habite, ces visions hallucinatoires de mon imaginaire, de transmettre un brin ma folie par une fusion entre l'image et le son, entre les arts visuels et l'audio. Comme le dit si bien Youngblood : « Film is a way of seeing. We see through the filmmaker's eyes. »(2001) À travers mes yeux, je partage un point de vue sur le monde où la nature du support filmique permet l'union de mes passions visuelles et sonores.

Le cinéma est puissant et moteur. Les images chargées d'affects touchent profondément, elles illuminent notre for intérieur et modifient notre façon de voir le monde. Des images sommeillent en

nous, les images animées les réveillent. Le cinéma impulse du mouvement, suscite l'émotion, nourrit nos perceptions, dope l'existence. (Gilly, 2015)

Le médium vidéographique, porte en lui cette capacité d'atteindre l'autre par l'art, permet l'expression et le partage du sensible. Par une narration qui s'articule autour du montage visuel et de la trame sonore, le spectateur peut construire sa propre interprétation narrative et y transposer ses référents, ou peut simplement se laisser aller dans les sensations provoquées par le visionnement. Cette idée de communion avec l'autre, ce concept de fusion entre les éléments, se transpose également dans le montage, où la superposition dans les transitions est à l'honneur, où le concept de métamorphose dépasse la forme elle-même et est contigu entre les tableaux. Youngblood mentionne d'ailleurs que c'est par ce procédé de superposition que le film d'art devient un produit homogène en constante métamorphose:

It is through this process that a synaesthetic film becomes, in effect, one image constantly manifesting. And finally we're forced to admit that the pure art of cinema exists almost exclusively in the use of superimposition. In traditional cinema, superimposition usually gives the impression of two movies occurring at once in the same frame with their attendant psychological and physiological connotations coexisting separately. In synaesthetic cinema they are one total image in metamorphosis. (2001)

Il suggère également que cet effet soit encore plus efficace lorsque l'on superpose la même image sous différentes perspectives, échelles, couleurs ou tonalité, tout comme dans certaines séquences de *Mondes possibles*. Les masques d'écrêtage en forme de cercle utilisés dans le montage rappellent cette forme organique de la cellule et les lignes courbes, tout autant que l'oculaire d'un microscope, dans lequel des phénomènes semblables sont généralement observables. Les supports dans lesquels les liquides se meuvent sont également de forme ronde, de manière à ce qu'ils

s'adaptent plus facilement à la forme du haut-parleur les faisant vibrer. Cette rondeur est ainsi une constante à plusieurs niveaux de la création et il est pertinent de lui faire un clin d'œil à certains moments.

Figure 5.1 Images tirées du film *Mondes possibles*.

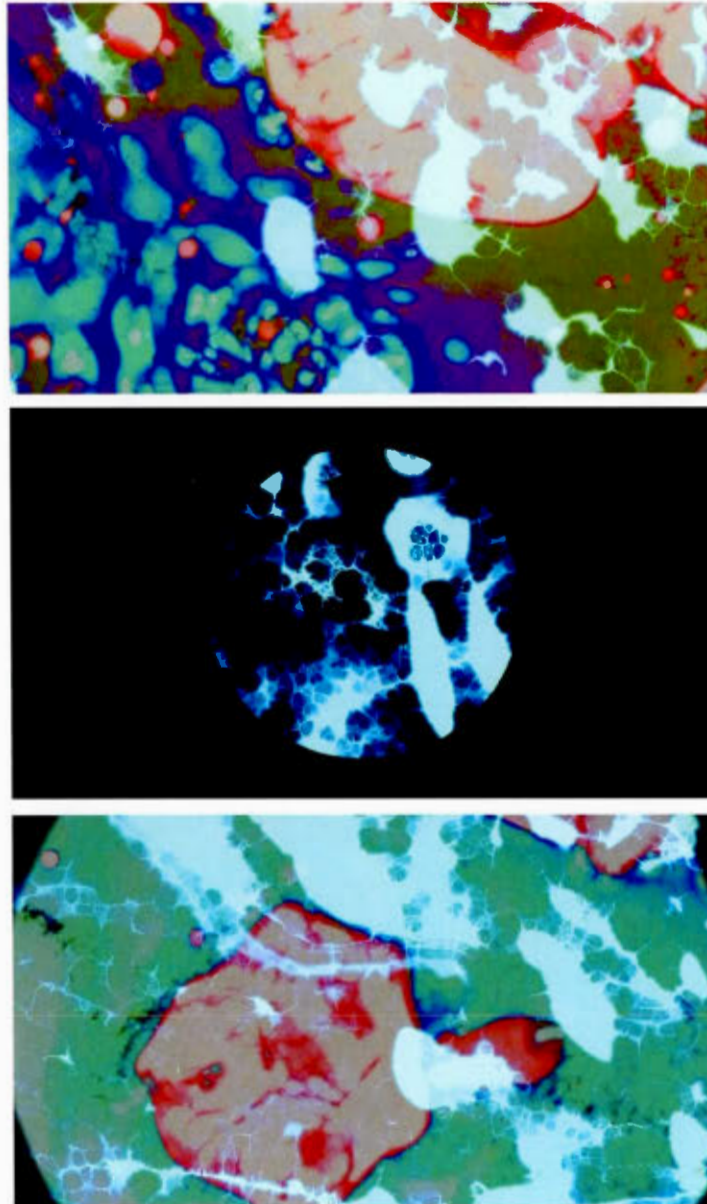
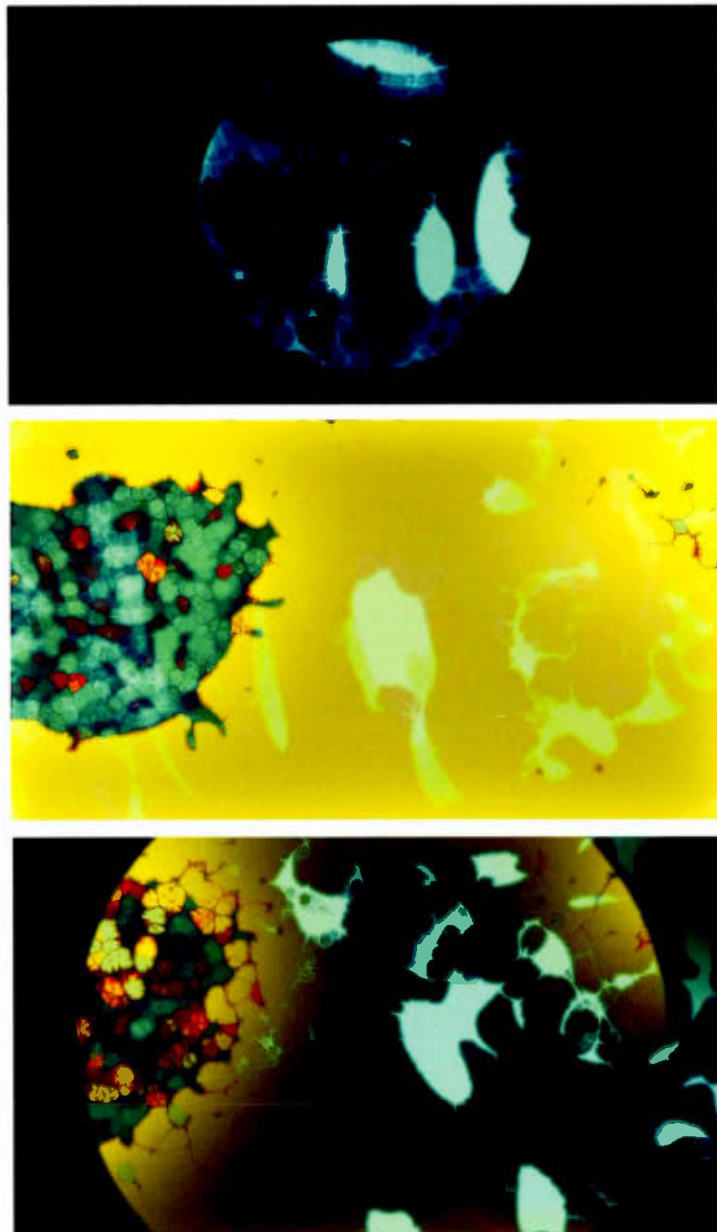


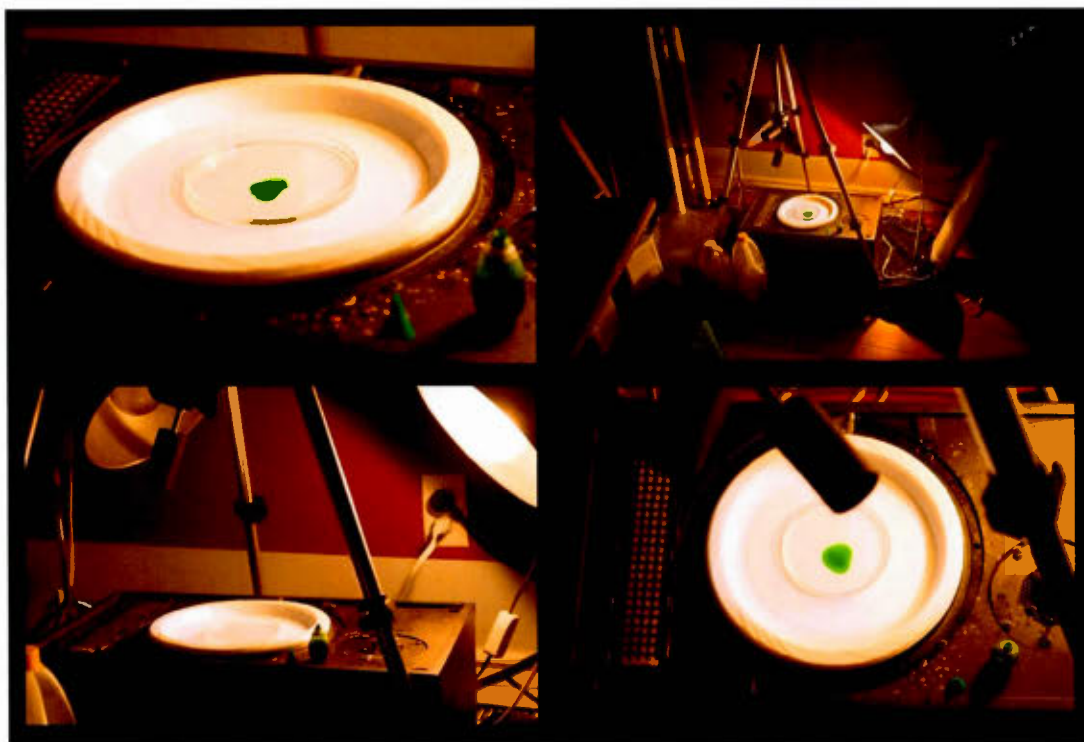
Figure 5.2 Images tirées du film *Mondes possibles*.



5.2. L'image

Le contenu visuel de *Mondes possibles* est d'abord conçu de manière analogique. Avant l'expérimentation d'un nouveau tableau, je dois d'abord choisir et préparer les principales couleurs de la composition et définir les formes et les mouvements que je souhaite générés. Comme mentionnée précédemment, je suis parfois influencée par mes expérimentations en postproduction dans AfterEffects au niveau des couleurs, et le visionnement de mes captations me donne généralement de nouvelles idées pour les formes et mouvements que je souhaite découvrir. Je dois ensuite choisir quels liquides seront les cellules et lesquels serviront à l'environnement englobant. Selon les choix, les mouvements, le type de propagation des liquides et leurs fusions seront visuellement différents. J'utilise ensuite une caméra DSLR Nikon 3200 en mode vidéo et une lentille Macro Sigma 105mm f2.8 EX DG pour capter les liquides en mouvements. Les échelles de captations varient. Je me situe entre 6 à 18 pouces du réceptacle, selon la taille de ce dernier. J'utilise des poêles à frire, des assiettes de plastique et des boîtes de Pétri. En utilisant un générateur de fréquences sur iPhone, j'observe doucement les tableaux se créer dans un réceptacle fixé à un haut-parleur. Ensuite, j'interviens autant au niveau des fréquences générées, de leurs tonalités et de leurs amplitudes, qu'au niveau des formes et couleurs, que je manipule en ajoutant des colorants ou parfois même en bougeant le réceptacle. Bien que je maîtrise toujours davantage le résultat final, la beauté de cette technique est qu'elle laisse une grande place au hasard, ce qui me plaît beaucoup. Cette idée où je ne suis pas totalement maître de ce qui se crée, puisqu'une partie des lois de la physique de notre monde entre en jeu.

Figure 5.3 Installation pour la captation des tableaux

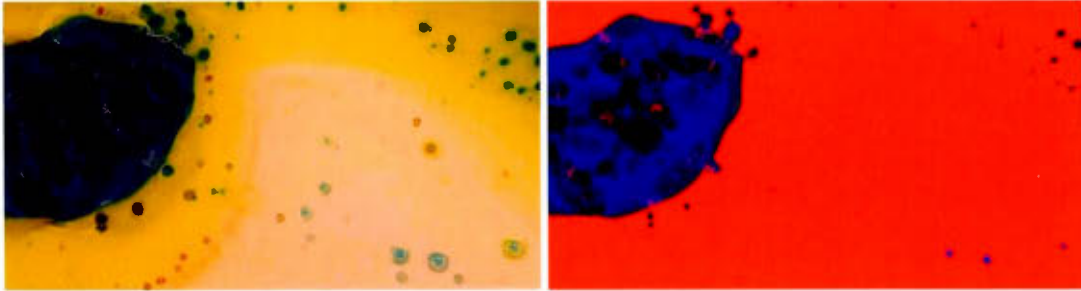


5.2.1. Les filtres

Le travail de postproduction avec AfterEffects me permet de me rapprocher davantage du résultat projeté. Il transporte les effets de cymatique dans un monde nouveau, dans un environnement hybride entre physique et numérique, qui accentue cet effet de rêve et de voyage à travers l'imaginaire. Les plus grandes manipulations se situent au niveau de la colorimétrie. La synthèse soustractive des couleurs, utilisées dans les divers écrans et projecteurs, me permet d'approfondir le registre des couleurs des tableaux, d'abord composés à partir de la synthèse additive des couleurs. La luminosité que permettent les supports de diffusion électrique apporte donc une

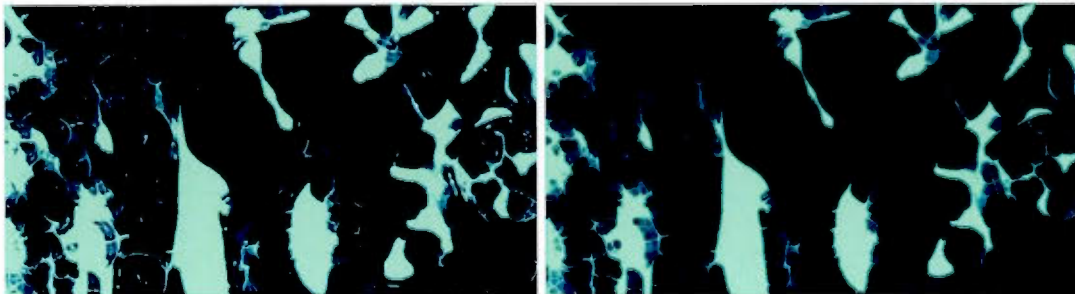
grande richesse aux couleurs et donc les filtres deviennent un outil indispensable à ma création.

Figure 5.4 Comparaison avant et après la colorimétrie



J'utilise également le flou vectoriel, découverte qui me contenta grandement. Cet effet permet d'étirer un pixel uniquement sous un axe précis donc permet de faire un flou directionnel. La beauté de cet outil est à la fois qu'il permet de transformer certains artefacts en micro cellules et qu'il relie la matière de manière à créer une toile filaire biomorphique.

Figure 5.5 Comparaison avant et après le flou vectoriel



5.3. Le montage

Le choix des séquences pour le montage fut d'abord un casse-tête. Au fil de mes expérimentations, j'ai cumulé un grand nombre de tableaux desquelles j'ai ensuite créé plusieurs variations à l'aide des filtres. En définitive, j'ai opté pour la simplicité et gardé les 3 séquences qui me plaisaient davantage. La première séquence est d'abord très simple, on y visualise une simple onde sonore qui traverse l'image telle une vague à travers un masque d'écrêtage de forme circulaire, dans un plan très rapproché. On s'enfonce tranquillement dans cet univers par le travelling avant et on dépasse les limites du cercle pour y découvrir un nouveau monde, où plusieurs cellules dansent et tentent de se fusionner. Cette deuxième séquence est plus complexe dans sa composition, autant au niveau des formes que des couleurs. L'échelle du plan est un peu moins rapprochée que la première séquence, mais nous restons toujours en macro. Ce monde se referme et nous renvoie à la première séquence, cette fois-ci superposée à elle-même. Les visions s'entrecroisent et la séquence d'abord simple devient plus complexe par son dédoublement. Elle s'ouvre subséquemment sur un autre monde, le plus complexe de tous. Les mouvements, les formes et les couleurs sont en constants changements. La composition visuelle devient ainsi plus complexe et le rythme plus rapide, un plan légèrement plus éloigné permet ici un plus grand nombre d'éléments à l'écran. Ce monde coloré disparaît finalement pour nous ramener toujours à la première séquence en juxtaposition, cette fois-ci encore plus chaotique et exempte de masque circulaire. Elle fond au noir lors de la finale.

De manière générale, le rythme est assez lent, pour laisser place à la rêverie et à la méditation. Les séquences ont été ralenties de 25 à 50% par rapport aux séquences originales, qui étaient beaucoup trop rapides pour permettre de créer un contexte d'introspection. Les raccords entre les séquences sont créés par des fondus enchaînés à travers des masques d'écrêtage dans Premiere. Les raccords s'enchaînent parfois

par les couleurs et par les formes à d'autres moments, mais servent généralement à la création de nouveaux tableaux hybrides, suggérant ainsi les liens potentiels entre les mondes possibles. L'agencement des séquences a été conçu dans le but de créer une sorte d'envolée lyrique. On s'enfonce dans un univers de noirceur, dans lequel on trouve des mondes fantastiques qui nous bercent et nous transportent ailleurs.

5.4. Le son

L'ambiance sonore de *Mondes possibles* a été réalisée dans Protools à la suite du montage visuel du film. Elle sert principalement à appuyer cette envolée, ce voyage dans les profondeurs de l'être. Elle débute par un agencement de basses fréquences, qui font honneur au processus de création des images originales, pour ensuite évoluer rapidement vers les moyennes et hautes fréquences. Les basses fréquences permettent ainsi de faire vibrer le corps plus en profondeur et de l'ancrer, pour ensuite laisser place à une ouverture vers une atmosphère plus vaporeuse. Cette seconde trame dans les moyennes hautes fréquences (500-4000 Hz) restera présente jusqu'à la fin, laissant parfois place à quelques effets de bruitage dans les plus hautes fréquences.

Lors de l'élaboration de la trame, j'ai expérimenté plusieurs méthodes d'intégration sonore à l'image. J'ai tenté d'intégrer le son original, les fréquences vibratoires à la trame sonore et, bien que c'était intéressant, ça ne me semblait pas aussi pertinent qu'une trame sonore complètement dédiée à appuyer la poésie de l'image. Lorsque je laissais les fréquences pures, je me retrouvais devant un résultat qui se rapprochait plus des expériences de Jenny et qui, justement, donnait un caractère plus scientifique et documentaire à l'expérience, qui ne concordait pas avec mes aspirations premières. J'ai ensuite tenté d'utiliser directement la trame sonore pour générer les images, mais l'imprévisibilité de la méthode a fait que les plus beaux tableaux ne se sont pas créés lors de ces expérimentations. C'est ainsi que la trame sonore fut inspirée par toutes ces fréquences qui ont vibré dans mon corps et mes tympans depuis les deux

dernières années, et par la musicalité que m'ont inspirée ces images hallucinatoires. La musique se veut à la fois envoûtante, mais aussi dérangement par moment, parfois aliénante par son insistance sur certaine fréquence et sa répétition. Le dessein de l'accompagnement sonore est en accord avec celui de la globalité du projet, où les vibrations et les oscillations furent au centre de la création.

5.5. Le contexte de diffusion

J'ai choisi la projection cinématographique classique comme contexte de diffusion pour mon film. Bien que d'autres dispositifs moins conventionnels auraient bien servi l'esthétique et les univers organiques de *Mondes possibles*, je souhaitais privilégier l'expérience intime du spectateur. La salle de projection classique permet généralement au regardant d'être assis confortablement et de rester immobile, lui allouant une certaine déconnexion avec son corps et une plus grande attention.

L'écran rectangulaire, en limitant la vue au champ frontal, suspend l'insertion corporelle dans le représenté : la périphérie – continûment obscure n'impose plus son ancrage. La périphérie visuelle, en effet, appartient au schéma corporel, à l'insertion spatiale, à « l'être-au-monde », et non à la vision en tant que telle. Sa projection (...) réinscrirait artificiellement le cadrage corporel dans l'univers filmique, immergeant le spectateur dans les décisions de la mise en scène. La saute instantanée des points de vue, le changement incessant des repères spatiaux y seraient incompréhensibles ou agaçants. (Beau *et al.*, 1998)

L'essence du projet *Mondes possibles* n'étant pas de faire vivre une nouvelle expérience corporelle au spectateur, mais plutôt de lui permettre de plonger dans son imaginaire et son inconscient et d'y retrouver les essences universelles qui nous relient tous, il ne m'apparaissait pas opportun d'en créer une installation ou de changer les formes du support de projection. En gardant la perspective rectangulaire,

je souhaite que le spectateur soit en terrain connu et donc confortable, pour lui permettre de se laisser complètement transporter ou déstabiliser par le contenu filmique. La salle de projection cinématographique me permet ainsi de maximiser l'expérience introspective et la participation affective du spectateur.

Celle-ci (la participation affective) ne serait pas uniquement le produit des impressions sensibles provenant de la perception des images projetées sur l'écran, mais également le résultat des conditions dans lesquelles le film est perçu : l'obscurité et l'état de sous-motricité favoriseraient la détente et la disponibilité de l'esprit du spectateur, porté à croire en ce qu'il voit. (Cortade, 2008)

CONCLUSION

Dans ce projet de mémoire, j'ai tenté de démontrer que les formes générées par la cymatique, utilisées pour la création du court-métrage *Mondes possibles*, relèvent de phénomènes au caractère universel, qui nous concerne tous. Que ce soit dans leurs géométries, dans leurs organicités, dans leur caractère matriciel ou dans les phénomènes de la perception visuelle qu'elles suscitent, les créations avec la cymatique engendrent des expériences ouvertes qui peuvent s'avérer significatives pour plusieurs êtres humains. Certaines théories sur la perception s'appuyant sur la physiologie humaine, il va de soi que dans une certaine partie de l'expérience de visionnement, nous soyons tous reliés, et que nous vivions intérieurement, des mécanismes de perception physiologiquement semblables. Les associations que le cerveau fait entre ce qu'il perçoit et ses sensations et référents internes pourraient également être très semblables d'un individu à l'autre, dans une culture donnée, ou du moins dans les mécanismes à la base de ces manifestations. Mais qu'en est-il au-delà de cette proximité par le fonctionnement du corps humain? La question reste sans réponse. L'expérience esthétique de la cymatique reste une expérience artistique, qui touche certains et d'autres non. Je crois par contre que ces contenus ont le potentiel de faire résonner l'intérieur de plusieurs. La base de ce travail repose sur le concept ondulatoire et la périodicité, phénomènes dont nous sommes à la fois entouré et conçus, phénomènes qui nous concernent tous. Les sons relèvent de ce phénomène, tout comme les couleurs, de même que les atomes, le système nerveux, le cerveau humain et bien plus, comme le mentionnait Jenny : « Wherever we look in Nature, animate or inanimate, we see widespread evidence of periodic systems. [...] If we turn our eyes to the great natural domains, periodicity expands to include the ocean itself... » (2001) C'est à travers cette manifestation ondulatoire que je souhaitais rejoindre l'autre, par ce mystérieux phénomène de création que j'ai construit ce film proposant une vision autre sur le monde.

Thus, by creating a new kind of vision, synaesthetic cinema creates a new kind of consciousness: oceanic consciousness. Freud spoke of oceanic consciousness as that in which we feel our individual existence lost in mystic union with the universe. Nothing could be more appropriate to contemporary experience, when for the first time man has left the boundaries of this globe. The oceanic effect of synaesthetic cinema is similar to the mystical allure of the natural elements: we stare in mindless wonder at the ocean or a lake or river. We are drawn almost hypnotically to fire, gazing as though spellbound. We see cathedrals in clouds, not thinking anything in particular but feeling somehow secure and content. It is similar to the concept of no-mindedness in Zen, which also is the state of mantra and mandala consciousness, the widest range of consciousness. (Youngblood, 2001)

Cette recherche m'a permis de faire un retour à la source, d'aller vers certaines théories à la base de la vie. Je crois qu'en cet endroit, nous nous rejoignons tous, d'une manière peu courante. Hormis lors de grands bouleversements, il est rare que l'on prenne le temps de s'asseoir en silence, et de prendre le temps de contempler la vie, de s'en émerveiller. *Mondes possibles* est une ode à la vie, un moment que je me permets, et que je souhaite vous donner, pour que vous puissiez retourner à l'essentiel. Pour que vous puissiez rêvasser dans un monde qui est beaucoup plus près d'une réalité commune que de ce que vous auriez pu imaginer...

Je fuis la société dans la nature ou le monde réel dans un imaginaire qui est fait des débris du réel. (Merleau-Ponty, 1945)

J'ai choisi de faire de cette recherche-crédation une démarche personnelle, soutenue par un cadre théorique, mais les possibilités étaient multiples. À l'aube de cette finalité, je conçois ainsi plusieurs avenues possibles pour poursuivre la recherche. Il serait d'abord intéressant d'analyser les réactions des regardants, soit par l'entremise d'un questionnaire et également par l'observation de ces derniers lors du

visionnement de *Mondes possibles*. Je pourrais ainsi appuyer ou réfuter certaines théories énoncées dans ce mémoire concernant l'universalité de l'expérience. J'aimerais également me pencher sur le potentiel thérapeutique de l'œuvre, principalement du point de vue énoncé par Beaulieu :

The practitioner's goal is to use therapeutic modalities such as music, sound, touch, homeopathics, acupuncture, tuning forks, voice, and color, to effect and change the energy field. As the person shifts into resonance with a more coherent field, their array of symptoms may disappear as a more harmonious pattern emerges. (2001)

Tel le thérapeute, je pourrais utiliser les créations avec la cymatique pour aider les gens à changer d'état, en les transportant dans un espace énergétique différent. L'analyse des sujets serait d'autant plus intéressante dans cette perspective, et permettrait de sonder plus en profondeur le potentiel thérapeutique de l'œuvre, voire de l'art en général.

Ainsi, bien que cette recherche comporte pour l'instant ses limites, elle n'en fut pas moins enrichissante à plusieurs niveaux. Mes techniques de création se sont renouvelées, j'ai atteint un rendu que je n'avais pas imaginé au départ et je suis agréablement surprise du résultat à ce stade. Le travail par itération, à travers les cercles heuristiques, fut pour moi une grande découverte. Je n'avais jamais passé autant de temps sur un même projet, pour l'approfondir, le remettre en question et me réorienter aussi souvent, du moins de manière consciente et dirigée. Ce fût un processus riche et j'en ressors réellement grandi. Devoir constamment justifier mes choix, préciser mes intentions et m'ouvrir à la critique sont définitivement des défis qui ont généré un grand apport à ma croissance personnelle et j'espère que ces changements sauront se refléter dans mes travaux futurs.

[...] le but de toute formation à la recherche est de développer de nouvelles connaissances. La même visée est poursuivie lorsqu'il s'agit des travaux d'art.

Constituant une sorte d'innovation, les œuvres produites et le discours les accompagnants sont soumis à la critique et deviennent accessibles à une plus large communauté intellectuelle. (Laurier, 2006:82).

Ainsi, en plus d'apports personnels, la grande ouverture qu'offre la recherche-création procure probablement un apport indirect aux connaissances, puisque la nouveauté générée par de nouvelles méthodes ne peut que permettre d'ouvrir de nouveaux horizons, de nouveaux points de vue laissant place à de nouvelles découvertes.

RÉFÉRENCES

Aubry, F. (2000) *Art Nouveau*. Dans *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. Récupéré le 15 avril 2015 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-nouveau/>

Beau, F., Dubois, P. et Leblanc, G. (1998). *Cinéma et dernières technologies*. Paris; Paris; Bruxelles : INA ; De Boeck université.

Beaulieu, J. (2001). *Cymatics : a study of wave phenomena and vibration*. Newmarket, NH : MACROmedia.

CNRTL. (2012). *Centre national de ressources textuelles et lexicales* Nancy (44 av. de la Libération, BP 30687 ; 54063) : CNRTL. Available from <http://worldcat.org/z-wcorg/>. (2417-5161).Récupéré de

Cortade, L. (2008). *Le cinéma de l'immobilité*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Diner, S. (2007). Le biomorphisme dans la culture artistique moderne. *Texte écrit en marge de l'exposition Sculpture numérique et biomorphisme, Nancy, 20.*

Dunseath, A. (2014) *You could sunbath in this storm*. Récupéré le 05-2016 de <https://vimeo.com/134635726>

Duplaix, S., Lista, M. et Centre Georges, P. (2004). *Sons & lumières : une histoire du son dans l'art du XXe siècle : Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005*. Paris : Centre Pompidou.

Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.

- Eastes, R.-E., Fresson, M., Truffinet, C. et Crochus, L.A. (2009). *Des vers dans les Jardins Chimiques*. Paris : les Atomes crochus.
- Eastes, R.-E., Fresson, M., Truffinet, C. et Crochus, L.A. (2010). *Cymatique : L'harmonie vibratoire de l'univers selon Hans Jenny*. Paris : les Atomes crochus.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Québec, P. d. l. U. d. (dir.), *La recherche-création* (p. 97-110). Québec.
- François, M., Ricoeur, P. et Université de, P.-N. (1970). *Processions, dialectiques, structures*. [s.n.], [S.l.]. Récupéré de /z-wcorg/.
- Gaarder, J., Hervieu, H. et Laffon, M. (1995). *Le monde de Sophie : Roman sur l'histoire de la philosophie*. Paris : Ed. du seuil.
- Gilly, P. (2015). *Le cinéma, une douce thérapie : de soi à l'écran, de l'écran à soi*. Lyon : Chronique sociale.
- Hamel, J.V., Suzanne. (1995). Les principes de l'art-thérapie selon Elinor Ulman et Les principes de l'art-thérapie selon Edith Kramer. Dans *Approaches to Art Therapy*. New York : Brunner/Mazel.
- Huxley, A. (1948). *Musique Nocturne*. (Castier, J., Trad.). Paris : La nouvelle édition.
- Jenny, H. (2001). *Cymatics : a study of wave phenomena and vibration*. Newmarket, NH : MACROmedia.
- Jung, Franz, M.-L.v. et Perrot,  . (1982). *Mysterium conjunctionis :  tudes sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie. Tome 2*. Tome 2. Paris : A. Michel.
- Jung, C.G. (1968). *The collected works of C.G. Jung. Vol. 9. Part 1, Vol. 9. Part 1*. London : Routledge & Kegan Paul.

- Jung, C.G. (1998). *La réalité de l'âme*. [Paris] : Le Livre de poche.
- Jung, C.G. et Cahen, R. (1971). *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*. Paris : Buchet-Chastel.
- Le Coguiéc, É., Gosselin, P. et Congrès de, I.A. (2006). La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. /z-wcorg/.
Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10226224>
- Lichtenstern, C. (2015). Biomorphism. *Grove Art online, Oxford Art Online*. Oxford University Press.
- Maldonado, G. (2006). *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*. Paris : CTHS
- Morin, E. (2005). *Complexité restreinte, complexité générale Intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique*. Cerisy-La-Salle : Ed. de l'aube.
- Mucchielli, R. (1971). *Les complexes personnels; connaissance du problème, applications pratiques*. [Paris : Entreprise moderne d'édition.
- Pakesch, P. (2008). *Leben? : Biomorphe Formen in der Skulptur = Life? : biomorphic forms in sculpture*. Köln : Verlag der Buchhandlung.
- Paquin, L.-C. (2014). Les cercles heuristiques : une méthode de recherche-crétion. Dans médias, F. d. c. É. d. (dir.). *Les cercles heuristiques : une méthode de recherche-crétion*. Montréal : UQAM
- Piwnica, J. (2012). *La forme : de la sensation à la perception : du particulier à l'universel*. Paris : l'Harmattan.
- Robert, P., Rey, A. et Rey-Debove, J. (2016). *Le Petit Robert : dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française: version numérique*. (2016 éd.). Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER, c2011.

Robert, P., Rey, A. et Robert. (2015). Le Grand Robert de la langue française. /z-wcorg/. Récupéré de <http://syrano.demarque.com/Access/connExt.php?idRelPC=287669>

Saint-Martin, F. (1990). *La théorie de la gestalt et l'art visuel essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Sillery [Que.] : Presses de l'Université du Québec.

Schleiermacher, F.D.E. et Berner, C. (1987). *Herméneutique*. Paris; [Lille] : Cerf ; Presses Universitaires de Lille.

Thibaudier, V. (2011). *100 % Jung*. Paris : Eyrolles.

Volk, J. (2001). *Cymatics : a study of wave phenomena and vibration*. Newmarket, NH : MACROmedia.

Youngblood, G. (2001). *Expanded cinema*. New York : Dutton.