Art + son

Comment les artistes plasticiens s’approprient-ils le son pour transformer les formes, les dispositifs de création et l’expérience perceptive du spectateur ?

nov 2026

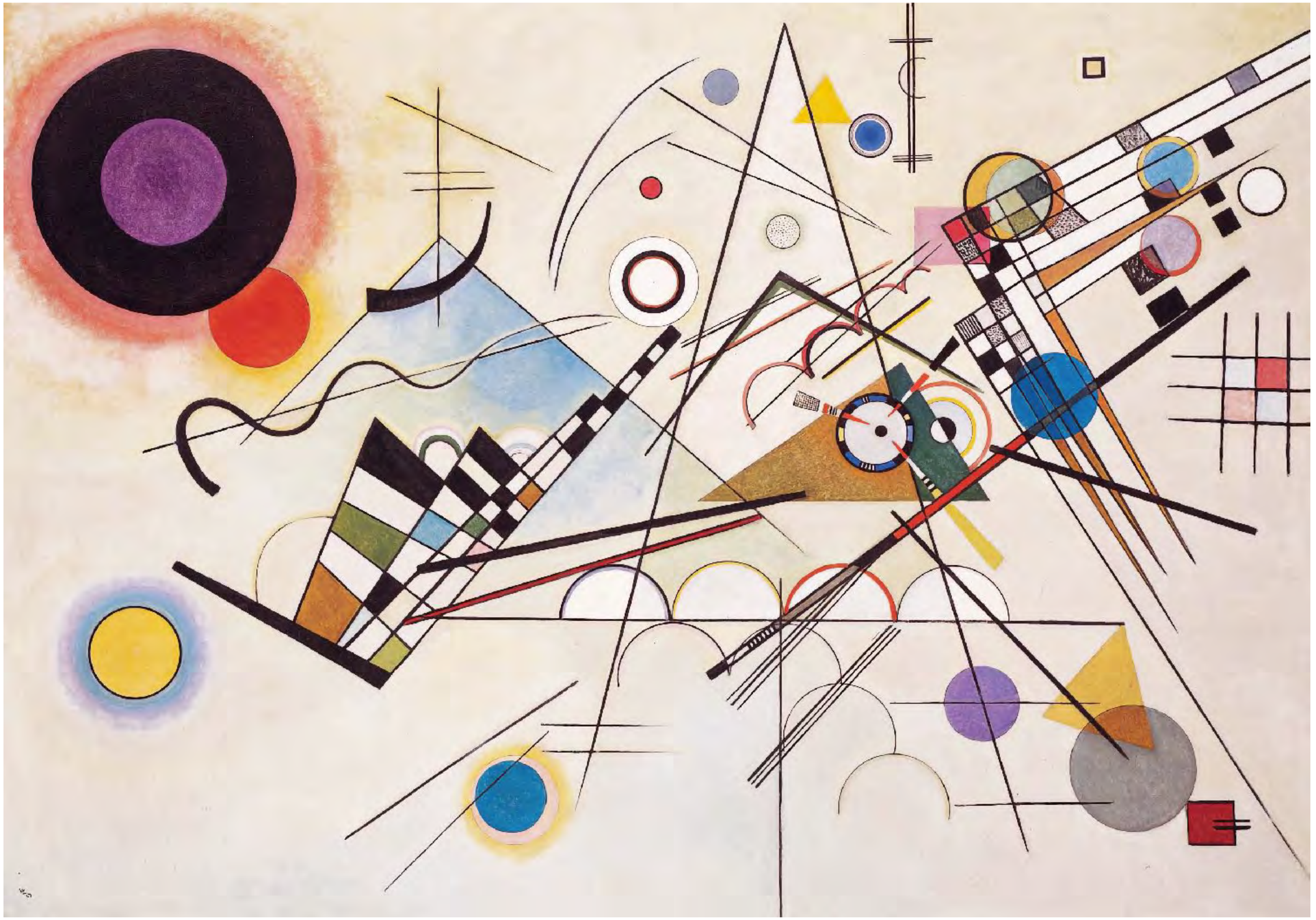
Traduire la musique : du sonore au visuel



Wassily KANDINSKY,
Impression III (Concert), 1911, huile sur toile, 77,5 × 100 cm,
Lenbachhaus, Munich



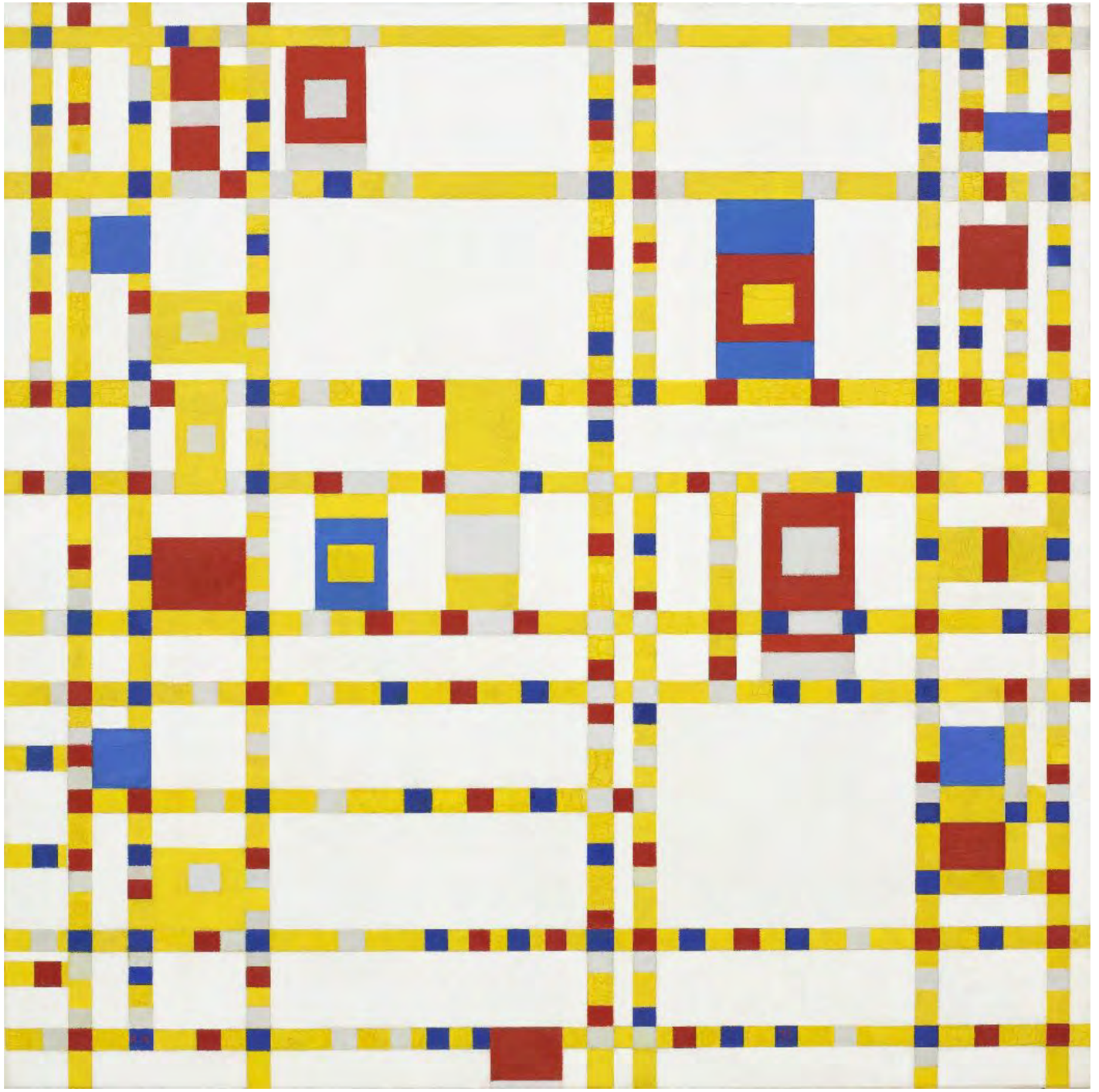
František KUPKA, *Amorpha, Fugue à deux couleurs*, 1912, huile sur toile, 210 × 200 cm, Galerie Nationale de Prague



Wassily KANDINSKY,
Composition VIII, 1923, huile
sur toile, 140 × 201 cm,
Solomon R. Guggenheim
Museum, New York



Paul KLEE, *Alter Klang (Sonorité ancienne)*, 1925, huile sur carton, 38 × 38 cm, Kunstmuseum Basel



Piet MONDRIAN, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, huile sur toile, 127 × 127 cm, MoMA, New York (analogie au jazz portant sur la construction visuelle, le rythme et les variations)



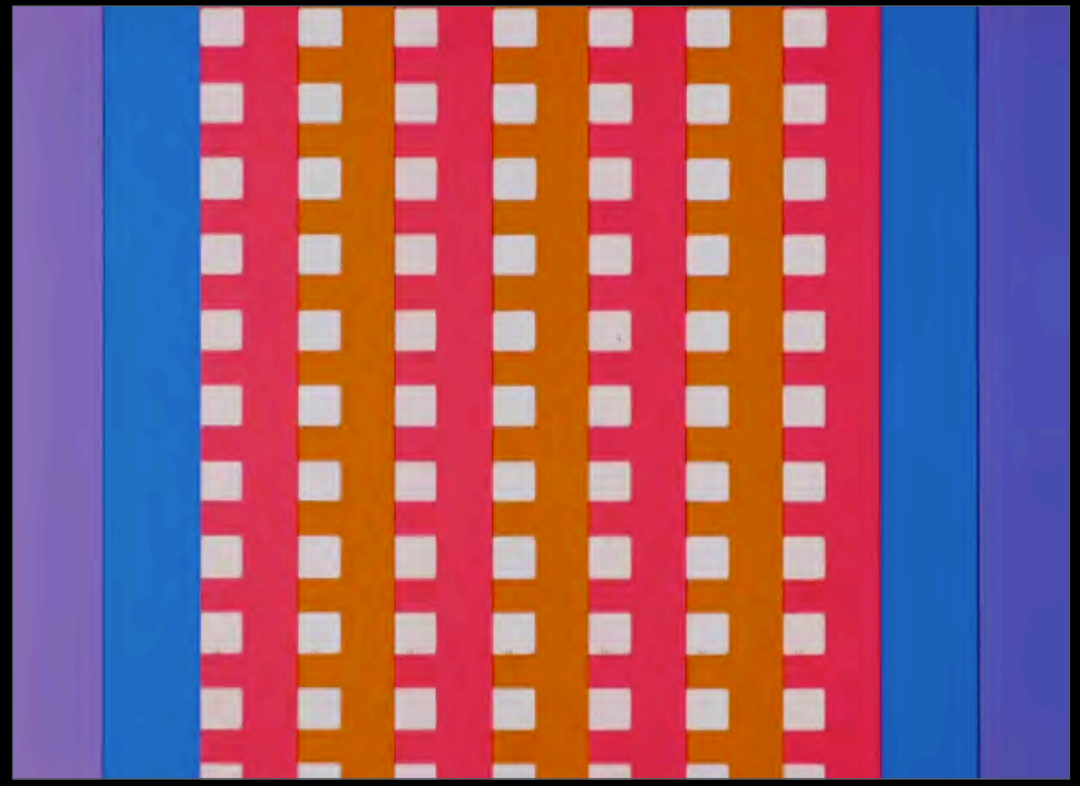


Oskar FISCHINGER, *Motion Painting No. 1*,
1947, film expérimental couleur, 35 mm, 12 min,
sur une musique de Johann Sebastian Bach



Film sonore 35mm - *Happy Days* de B. Stoloff (1930), Coll. George Eastman Museum, Rochester, NY





Norman McLAREN, *Synchromy*, 1971, film d'animation expérimental couleur et sonore (son obtenu graphiquement), 35 mm, 7 min 27, Office national du film du Canada. Les motifs graphiques sont photographiés directement sur la piste sonore de la pellicule, puis transposés en couleurs dans l'espace de l'image

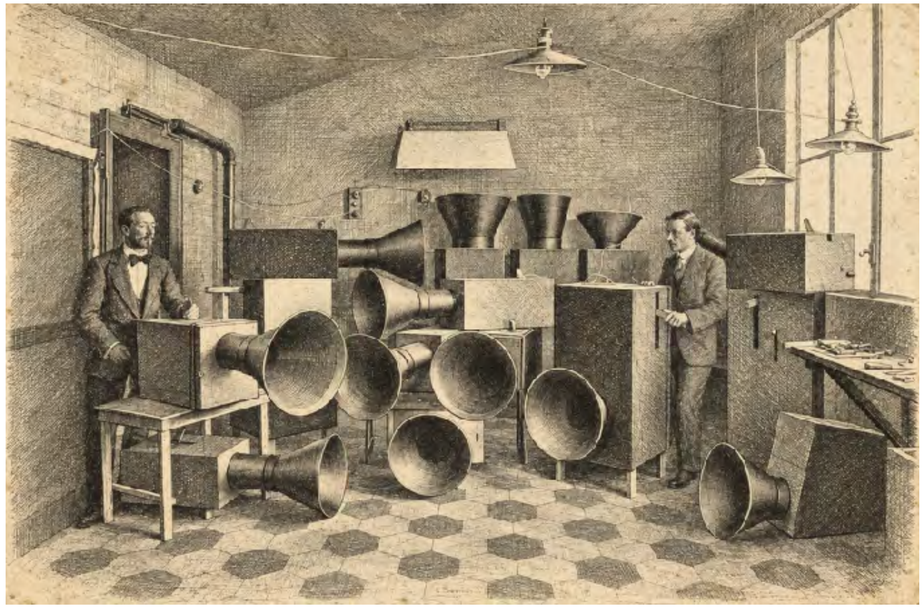
- Approfondir les relations entre image, rythme et son

Le son comme matériau : écouter, produire, transformer

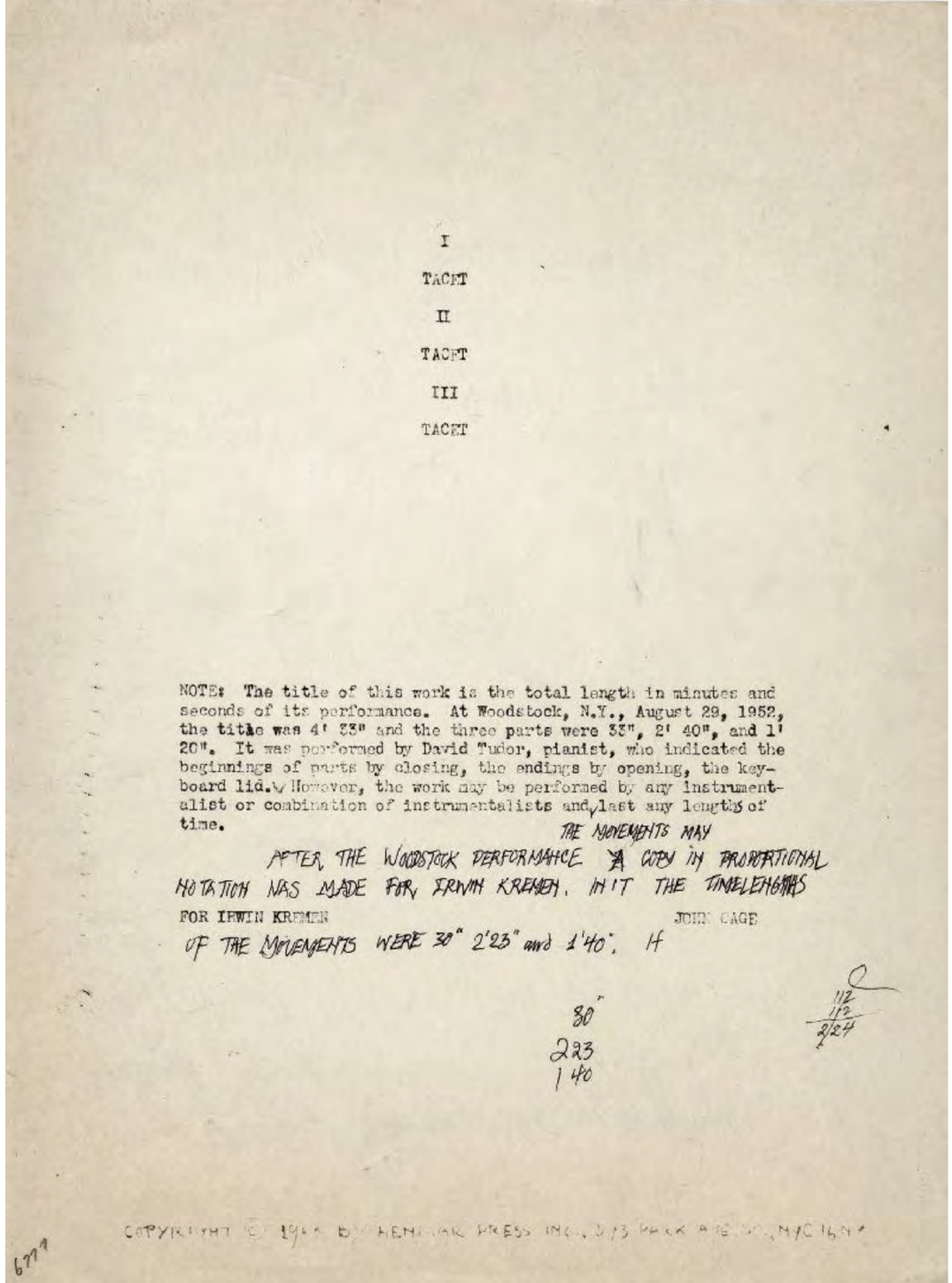




Reconstitution moderne des instruments exposée au ZKM de Karlsruhe, ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe



Luigi RUSSOLO et son assistant Ugo PIATTI en 1913, dans leur atelier milanais, avec des *intonarumori*, machines sonores expérimentales à faire des bruits



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IT

80"
223
140

112
112
2/24

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NYC 16, N.Y.

677

John CAGE, *4’33”*, 1952, œuvre musicale-performance pour piano

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE : Le titre de cette œuvre correspond à la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4′33″ et les trois parties duraient 33″, 2′40″ et 1′20″. Elle a été exécutée par David Tudor, pianiste, qui a indiqué le début des parties en fermant le couvercle du clavier, et les fins en l’ouvrant.

Après la performance de Woodstock, une copie en notation proportionnelle a été réalisée pour Irwin Kremen. Dans celle-ci, les durées des mouvements étaient de 30″, 2′23″ et 1′40″. Cependant, l'œuvre peut être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et durer n'importe quelle longueur de temps.

POUR IRWIN KREMEN
JOHN CAGE

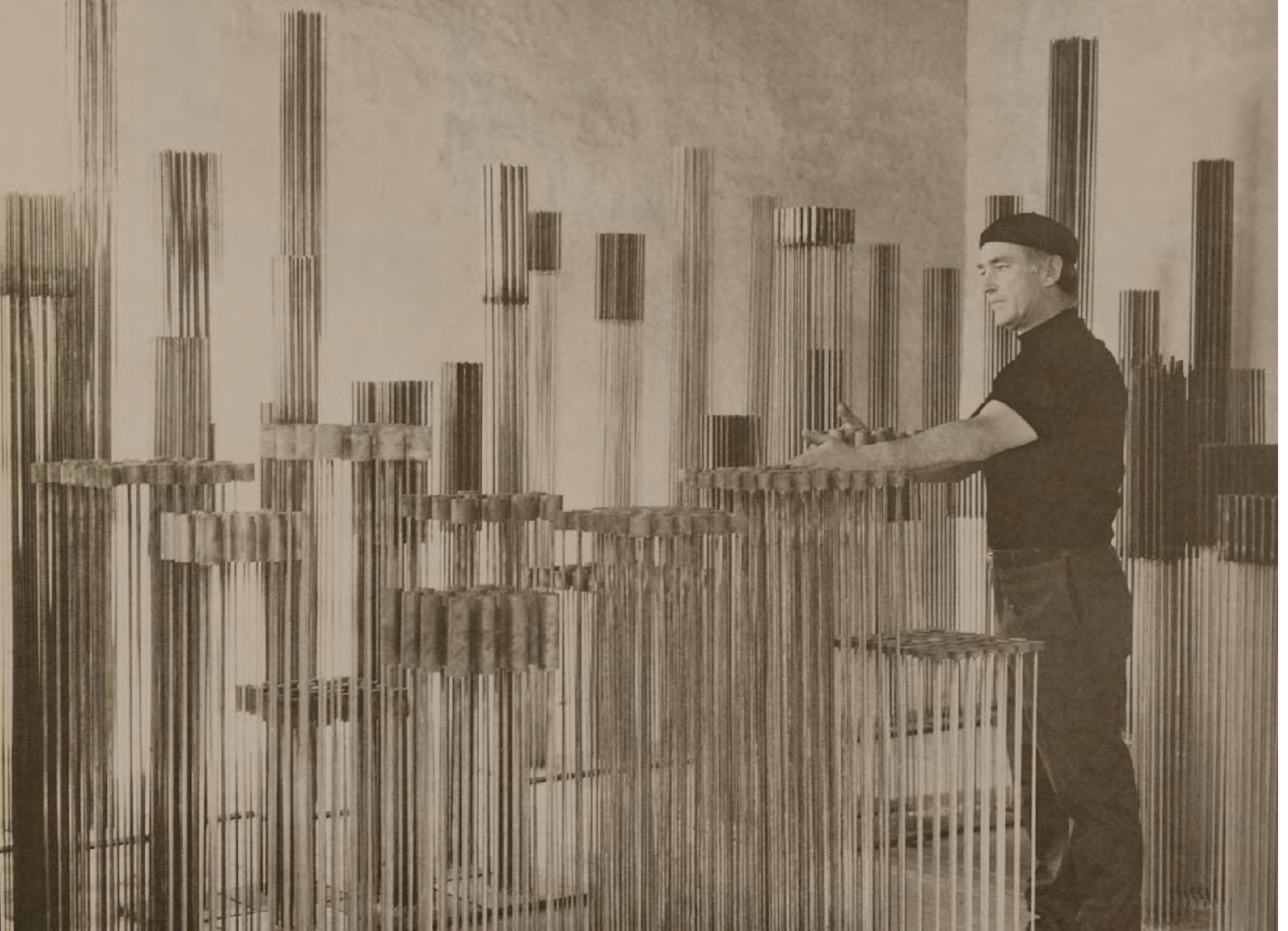




John CAGE (compositeur), Yoko ONO, David TUDOR et Mayuzumi TOSHIRO, *Music Walk, 1958*,
œuvre musicale expérimentale présentée en 1962 au Sogetsu Center for Art, Tokyo



François et Bernard BASCHET, ensemble de sculptures sonores
https://youtu.be/eco2rzDvxoM





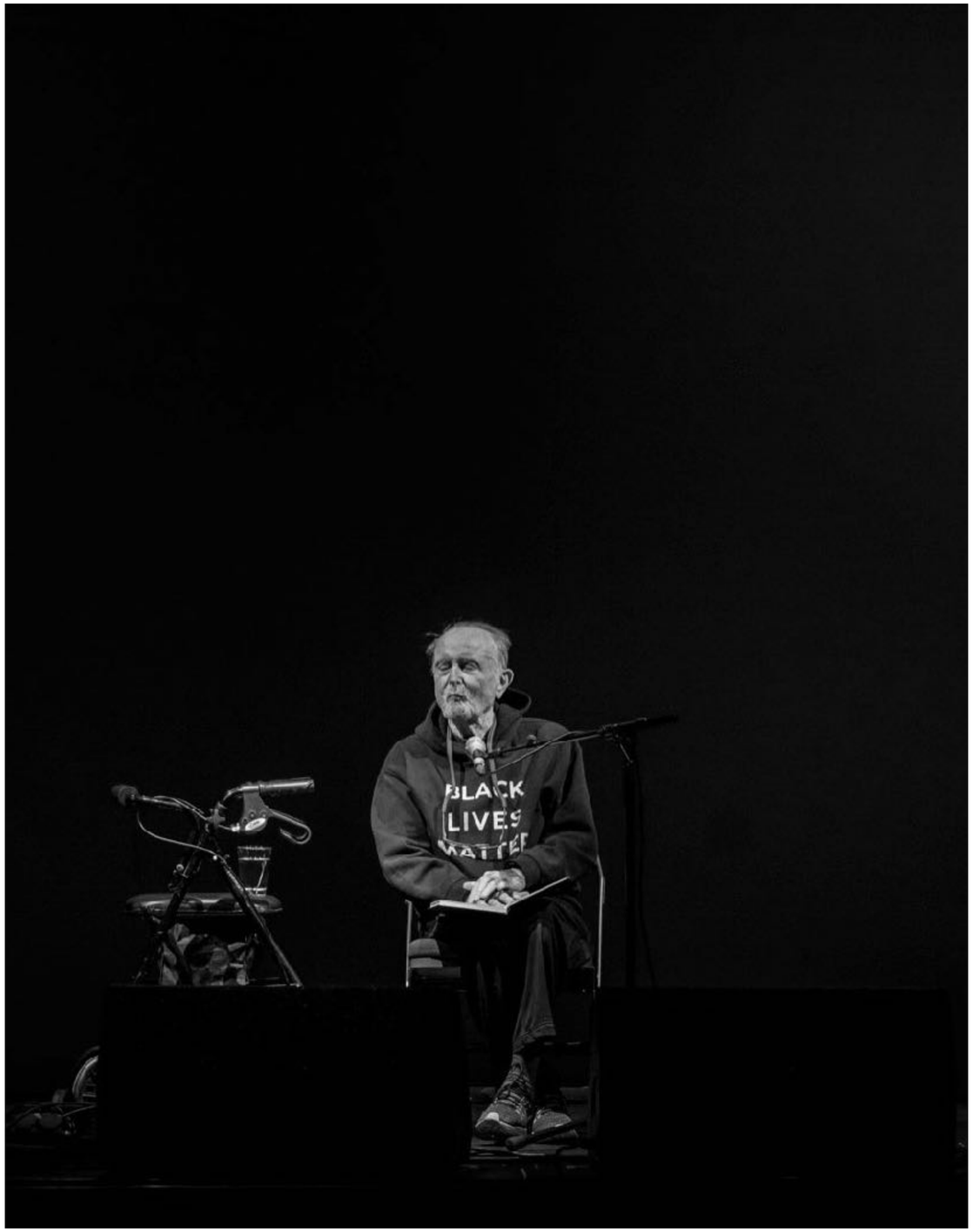


Harry BERTOIA, sculptures sonores et ensemble *Sonambient*, à partir des années 1960
* *Fauteuil Diamond* conçu en 1952



Jean TINGUELY, *Rotozaza I*, 1967, œuvre cinétique, métal, bois, moteurs électriques, et des ballons, [mac], Marseille (2008)

Alvin LUCIER, *I Am Sitting in a Room*, pièce musicale créée en 1969 et jouée pour la première fois en 1970 au Guggenheim Museum, New York. Alvin Lucier enregistre sa voix, puis diffuse et réenregistre successivement cet enregistrement dans la même pièce. À chaque répétition, les résonances acoustiques du lieu deviennent plus présentes, jusqu'à transformer la parole en une matière sonore presque méconnaissable.
https://www.youtube.com/watch?v=DwPMv53k-a8





Toshio IWAI, *Piano - As image Media*, 1995, installation audiovisuelle. Une partition virtuelle est utilisée pour déclencher les touches d'un piano, qui à leur tour induisent la projection d'images générées par ordinateur sur un écran. Les mélodies, ainsi que les visuels qu’elles produisent, sont choisis par les visiteurs de la galerie.

Corps, voix, geste :
le son comme performance



Bruce NAUMAN, *Lip Sync*, 1969, vidéo sonore en noir et blanc, 57 min, MoMA, New York





Jochen GERZ, *To Cry until Exhaustion*, 1972, vidéo noir et blanc, sonore,
19 min 28, réalisé au Blanc-Mesnil le 7 mars 1972

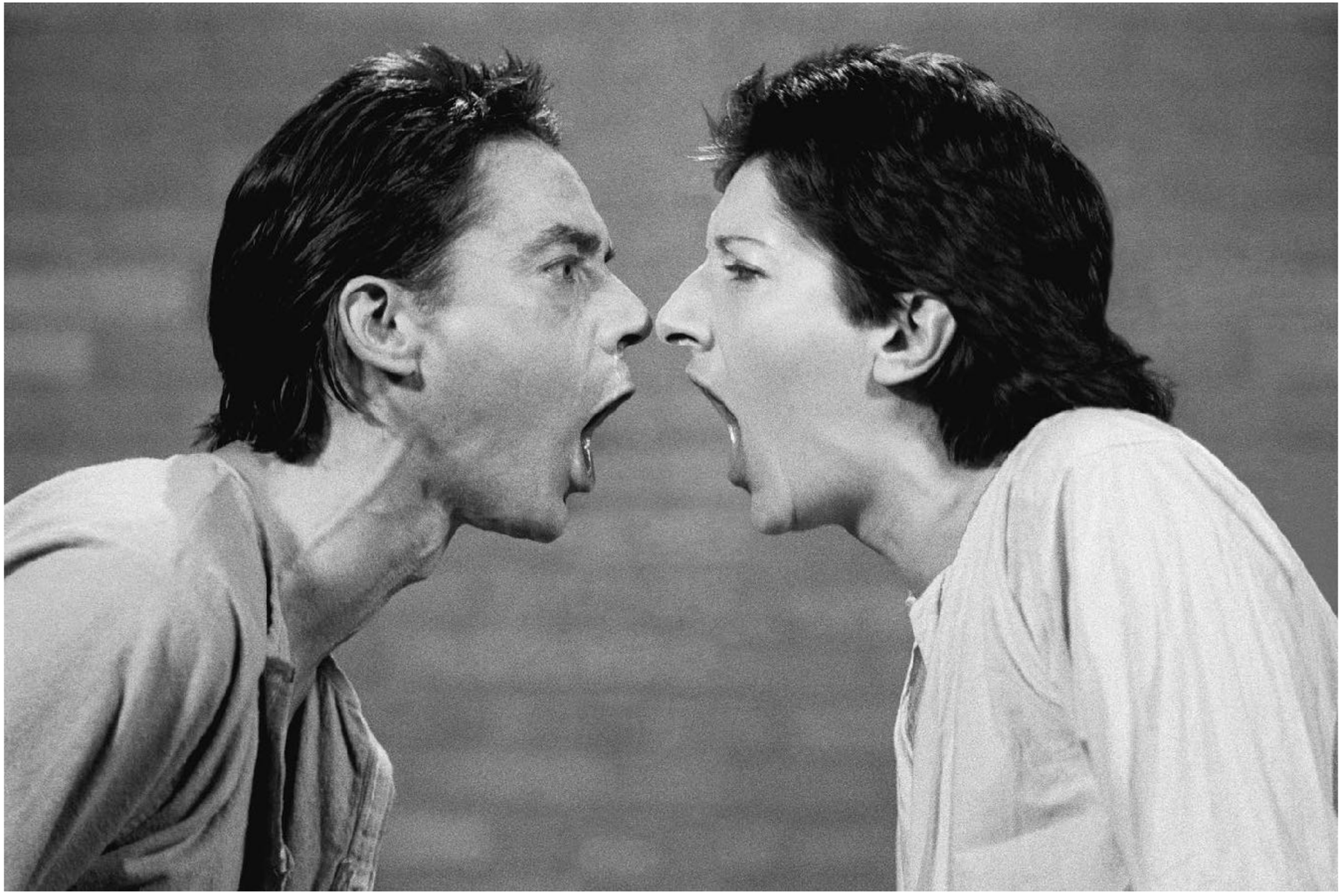




Wojciech BRUSZEWSKI, *Yyaa*, 1973-1975, film expérimental, 16 mm, noir et blanc, sonore, 5 min. Œuvre majeure du groupe polonais *Workshop of Film Form*, YYAA explore de manière brute les relations structurelles entre l'image (l'exposition à la lumière) et le son (la voix), tout en jouant avec la perception sensorielle du spectateur.

Marina ABRAMOVIĆ, *Freeing the Voice*, 1975, performance, l'artiste allongée sur le dos crie continuellement jusqu'à en perdre complètement sa voix. Le processus a duré 3 heures.





Marina ABRAMOVIĆ et ULAY, *AAA-AAA*, 1978, performance. Les deux artistes sont assis ou agenouillés face à face, se regardant droit dans les yeux. Ils ouvrent la bouche et émettent un cri prolongé. Au fil de la performance, ils se rapprochent l'un de l'autre jusqu'à crier directement dans la bouche ouverte de l’autre.



Laurie ANDERSON, *Handphone Table*, 1978, une table en bois équipée d'un dispositif électronique produisant des sons que l'on ne peut entendre qu'en posant ses coudes sur certains points précis du plateau et en appliquant les mains sur les oreilles (conduction osseuse du son), table en bois, amplificateurs, appareil électronique, 79,6 × 91,2 × 152,5 cm, macLYON

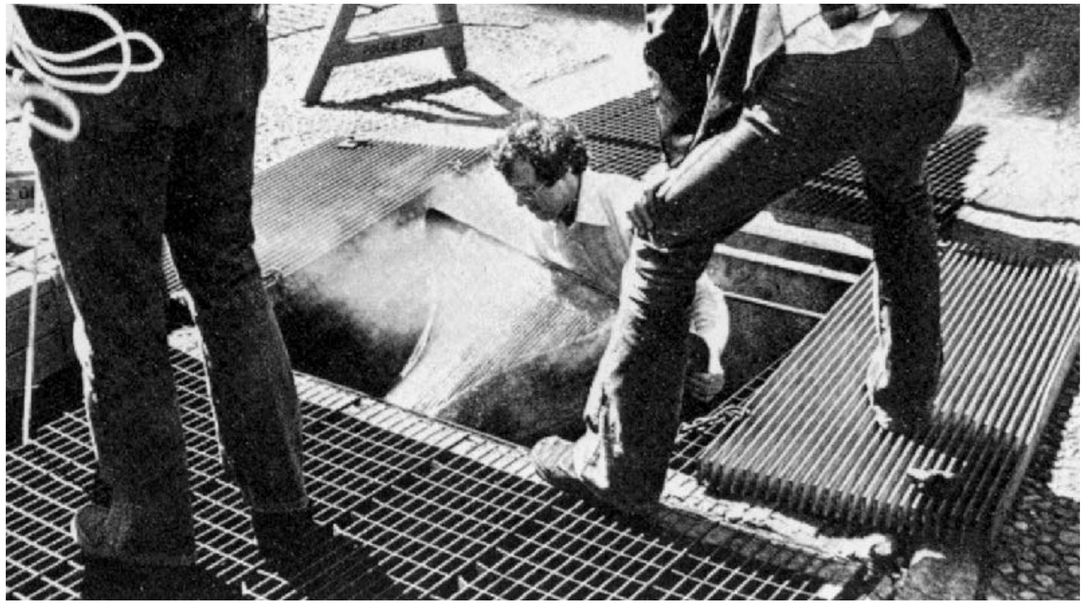


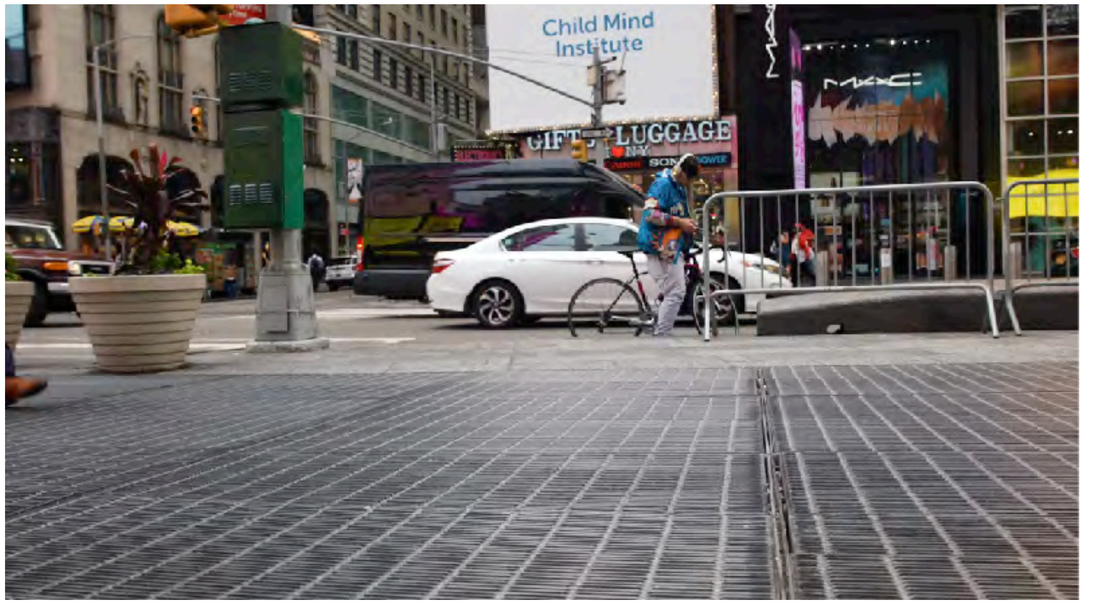
Christian MARCLAY, *Guitar Drag*, 2000, vidéo sonore, 14 min, l’action qui met en scène une guitare électrique Fender Stratocaster, branchée à un amplificateur, traînée par une corde derrière un pick-up truck sur les routes du Texas. Au fil du trajet, l'instrument subit une destruction progressive sous l'effet des chocs contre le sol et l'asphalte, générant larsens et bruits stridents.

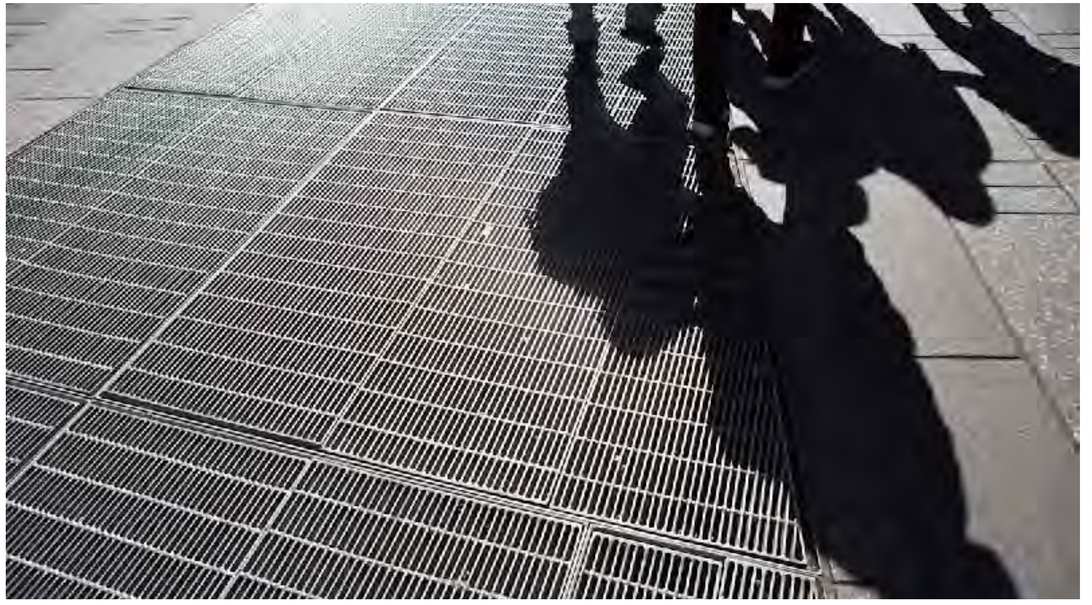


Christian MARCLAY, *Video Quartet*, 2002, installation vidéo, 14 min. Issu de la scène musicale expérimentale et pionnier de l'art de mixer avec des platines vinyles, Marclay applique ici ses techniques de collage et d'échantillonnage sonore directement au support vidéo. Chaque plan montre des personnages en train de jouer d'un instrument, de chanter, de crier ou de produire un bruit. Le montage établit une relation étroite entre les actions visibles et les sons entendus, faisant du montage audiovisuel un véritable processus de composition.

Le son dans l’espace : installation et expérience du spectateur









Max NEUHAUS, *Times Square*, installation sonore fonctionnelle de 1977 à 1992, puis remise en état en 2002, Broadway, Manhattan, New York. Émettant par dessous une grille de métro à l'extrémité nord de l'île piétonne de Broadway, entre la 45e et la 46e rue, cette pièce est une boucle sonore apaisante, souvent décrite comme un bourdonnement. https://youtu.be/kA-fihBFWBI

Janet CARDIFF, *Forest Walk*, 1991, audio, 16 min 36, Collection of the Whyte Museum of the Canadian Rockies. Équipé d'un casque et d'un Walkman, le participant suit un sentier forestier non entretenu situé derrière la galerie Walter Phillips, près de la rivière Bow. La voix chuchotée et intimiste de Janet Cardiff s'adresse directement au promeneur. L'expérience repose sur la disjonction et l'estrangement : les repères physiques mentionnés dans l'enregistrement ont parfois disparu dans la réalité en raison de l'évolution naturelle de la forêt, plongeant le participant dans une réalité parallèle, à la frontière entre le monde physique, le passé enregistré et son propre espace mental.

Janet CARDIFF, The Missing Voice (Case Study B), 1999, promenade sonore, environ 50 minutes. Le récit mélange les genres : guide urbain, film noir et roman policier. La voix douce et intimiste de Janet Cardiff guide physiquement le marcheur tout en partageant des flux de conscience, des confessions et des indices sur une femme disparue. Un détective masculin intervient également pour tenter de reconstituer le parcours de cette femme.
L'enregistrement utilise la technologie du son binaural (3D). Les bruits de pas, le trafic et les murmures se superposent si parfaitement à la réalité que l'auditeur a du mal à distinguer les vrais sons de la rue de ceux de la piste audio.

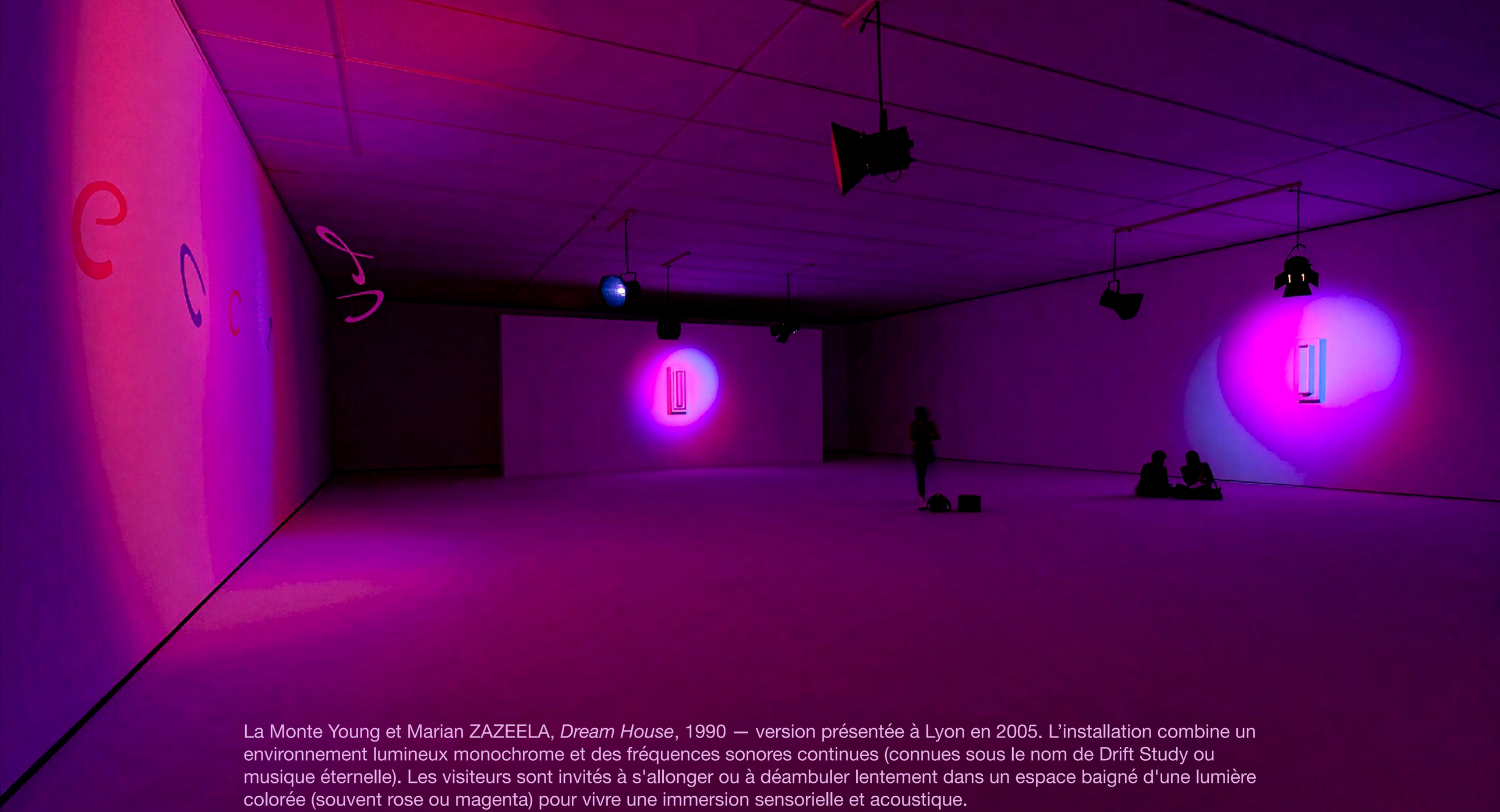


Rebecca HORN, *Concert for Anarchy*, 1990, piano, vérins hydrauliques et compresseur, 150 × 106 × 155,5 cm, Tate, Londres. Un mécanisme à l'intérieur du piano est programmé pour se déclencher toutes les deux à trois minutes, poussant les touches hors du clavier dans un frisson cacophonique. Les touches, généralement le point de contact tactile avec l'instrument, s'étendent de manière désarmante dans l'espace. Dans le même temps, le couvercle du piano s'ouvre pour révéler l'intérieur en forme de harpe de l'instrument, les cordes résonnant au hasard. Cet acte inattendu et violent est suivi entre une et deux minutes plus tard par une rétraction lorsque le couvercle se ferme et que les clés se remettent en place, grinçant sans mélodie au fur et à mesure.

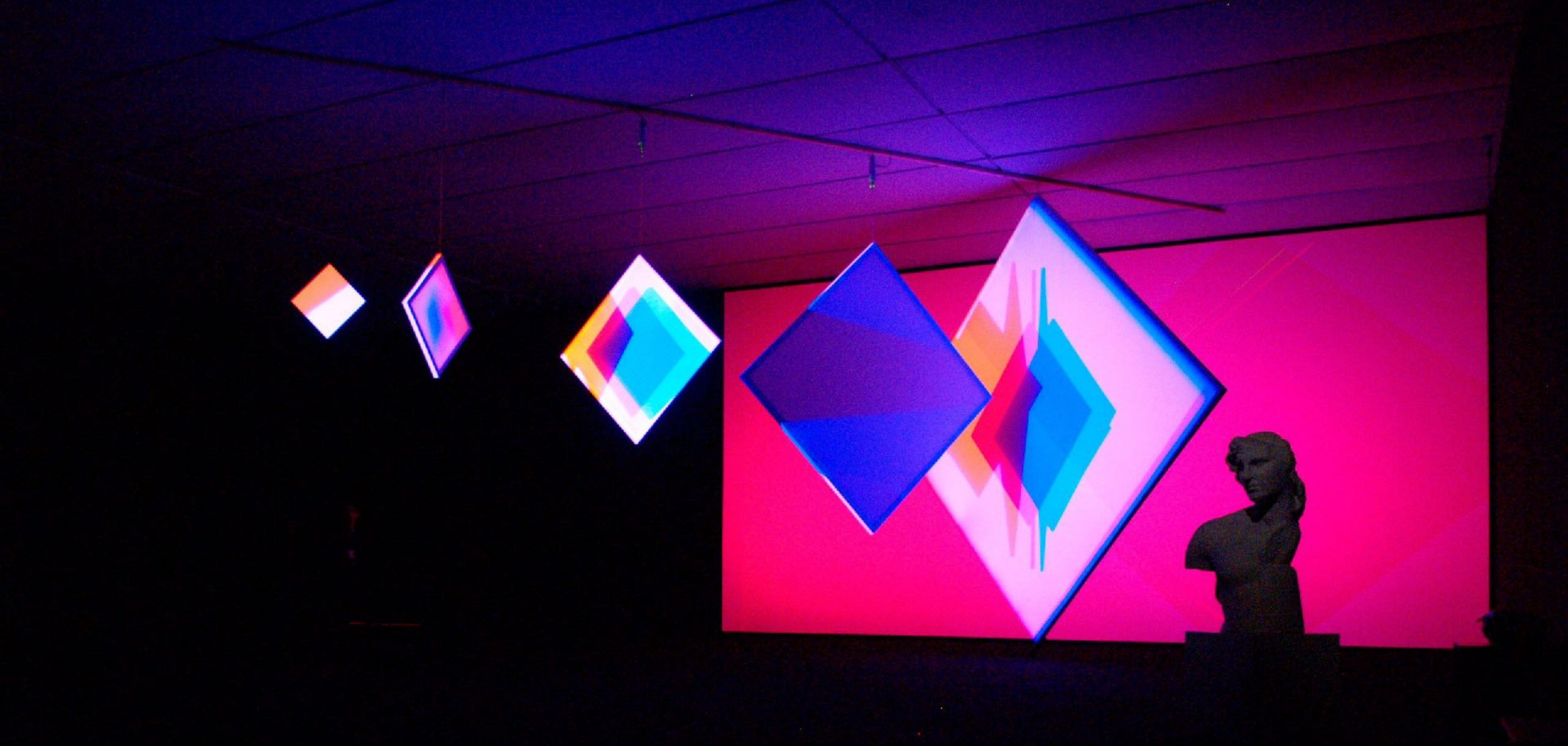




Susan PHILIPSZ, *Lowlands*, 2010, installation sonore à trois canaux, durée : 8 min 30, vue de l'installation au Festival international des arts visuels de Glasgow (2010).
L'artiste utilise sa propre voix (sans formation vocale, a cappella) pour chanter trois versions différentes de “Lowlands Away”, une complainte écossaise traditionnelle du 16e siècle. Cette ballade raconte l'histoire mélancolique d'une femme pleurant son grand amour noyé dont le fantôme lui apparaît en rêve.
Les trois enregistrements étaient diffusés simultanément par des haut-parleurs dissimulés sous trois ponts différents enjambant le fleuve Clyde à Glasgow.
L'idée lui est venue après avoir remarqué des fleurs accrochées aux grilles d'un pont, mémorial anonyme à un suicide.



La Monte Young et Marian ZAZEELA, *Dream House*, 1990 — version présentée à Lyon en 2005. L’installation combine un environnement lumineux monochrome et des fréquences sonores continues (connues sous le nom de Drift Study ou musique éternelle). Les visiteurs sont invités à s'allonger ou à déambuler lentement dans un espace baigné d'une lumière colorée (souvent rose ou magenta) pour vivre une immersion sensorielle et acoustique.



Brian ENO, *Quiet Club out # 13*, 2005, installation audio-visuelle et sonore, 8e Biennale d'art contemporain de Lyon. L'œuvre se déploie dans une pièce sombre où sont disposés des restes en plâtre de statues grecques. L'espace est animé par un jeu subtil de formes et de lumières colorées en mouvement, le tout enveloppé par une musique ambient et apaisante composée par Eno.



ZIMOUN, *97 prepared dc-motors, 1247m rope, wooden sticks 19cm, cardboard boxes 10×10×10cm*, 2019, installation sonore, cinétique et sculpturale in situ, vue de l'installation au Museum of Contemporary Art MAC Santiago de Chile (2019) - https://www.zimoun.net/



Céleste BOURSIER-MOUGENOT, *From here to ear,* installation sonore et visuelle emblématique de l'artiste et compositeur français Céleste Boursier-Mougenot, créée à l'origine en 1999.





Christina KUBISCH, *Electrical Walks*, commencée en 2003. En équipant les participants de casques sans fil dotés de bobines d'induction magnétiques spécialement conçus par ses soins, l'artiste transforme les ondes électromagnétiques invisibles qui nous entourent en signaux audibles. https://christinakubisch.de/



Carsten NICOLAI, *Wellenwanne*, 2001-2003, installation sonore, l’œuvre joue sur l’interaction entre les taux de vibrations et d’oscillations des fréquences sonores proposées par Carsten Nicolai et l’eau distillée qui emplie le bassin. Les sons, partiellement inaudibles, constituent un modèle en perpétuel changement à la surface. L’installation rend le son non seulement tactile, mais attire également l'attention sur l'aspect spatial de l'onde sonore. Le modèle visible est spécifique à chaque fréquence et en représente en quelque sorte l'empreinte digitale.

Carsten NICOLAI, *Reflektor distortion*, 2016, vue de l’installation à la Galerie EIGEN + ART, Berlin, métal, néon, eau, son. Au centre de la salle, un bassin parabolique rempli d’eau tourne sur lui-même, tandis qu’un haut-parleur diffuse des sons graves qui mettent l’eau en mouvement. Sur les murs, des tubes néon éclairent le bassin et se reflètent à sa surface. La rotation du bassin et les vibrations sonores créent des ondulations qui déforment les reflets. L’eau devient ainsi un miroir mouvant qui transforme l’image de l’environnement.





KRAFTWERK, *The Catalogue 1 2 3 4 5 6 7 8*, 2013, série de huit performances audiovisuelles, Tate Modern, Londres