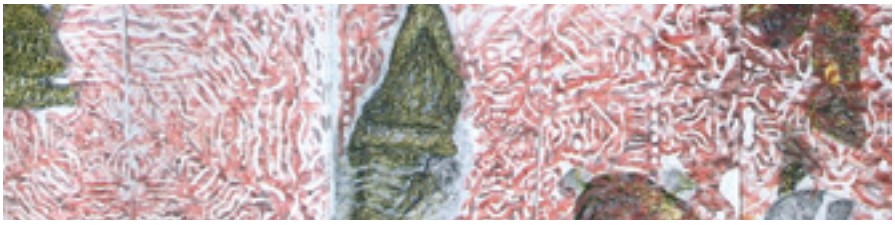
lascaux urbana
musique luis naon
peinture abel robino
vidéo diego pittaluga



abel robino : le projet plastique

"Lascaux Urbaine" a pour objectif le reflet du revers de la Lascaux Primitive.
Dans la "Lascaux Primitive", l'homme crée son environnement extérieur par le biais de l'écriture de signes dans les murs de la caverne. La ligne symbolise l'animal, simultanément dans la grote et dans la réalité extérieure.

L'intérieur «crée» l'extérieur / L'extérieur se crée à l'intérieur.

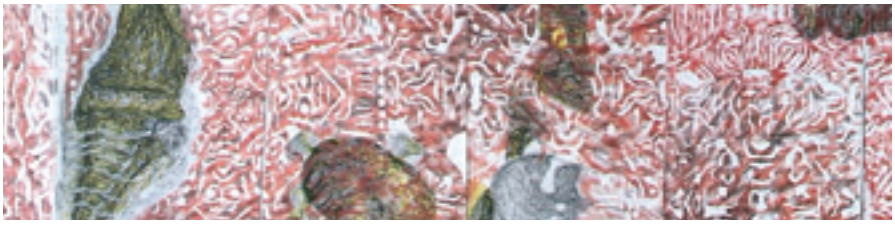
La représentation picturale n'était pas dans leur esprit autre chose que la prévision des effets désirés.

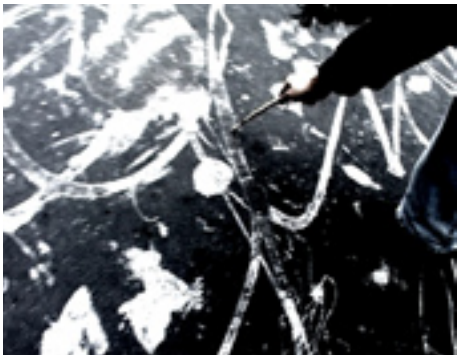
> L'évènement «réel» devait continuer inévitablement la magie de la simulation.
> Mieux encore, il était contenu en elle-même.
>
> Harnold Hausser

Abel Robino, surpris par la pensée de Harnold Hausser depuis ses années d'études, offre une lecture inversée :

L'extérieur «crée» l'intérieur / L'intérieur se crée à l'extérieur, abordant ainsi le concept de "Lascaux urbaine"

Incontestable recherche du vertigineux trait urbain, "Lascaux Urbaine" est un véritable work in progress qui débute au cours de sa première expérience avec les élèves de l'atelier de graffiti de rue, en 1986, se poursuit avec l'interaction entre peinture et musique contemporaine, composée par Luis Naón , et aussi lors de Concerts-Performance avec les projections vidéo réalisées par Diego Pittaluga.





luis naón : le projet musical

L'extérieur et l'intérieur de la caverne sont les symboles de Lascaux, on y tue la bête par la représentation de son sacrifice.

Un autre extérieur-intérieur est possible entre la main qui fait et la paroi. Ce dernier nous intéresse car c'est le voyage entre la pensée et l'acte, entre la matière et l'action, entre la réalisation du geste et sa manifestation.

On ne peut rendre compte de cette réalité, fiction ou magie que partiellement, par fragments et par approches successives. C'est ce que vous allez voir et entendre dans Lascaux Urbana.

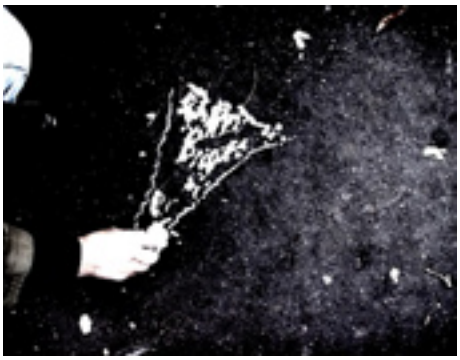
Dans ce creux de l'écoute et du regard, le spectateur, est le constructeur de la forme.

Caverne - Terrain ouvert

Notre travail autour de Lascaux Urbana nous fait entrevoir un terrain plus vaste que l'œuvre elle-même.
Ce travail vous est présenté aujourd'hui sous cette forme mais il en prendra d'autres.

musique : luis naón
peinture : abel robino
vidéo : diego pittaluga

La partie musicale de Lascaux Urbana, composée pour un dispositif d'écoute multicanal, est une commande d'État du Ministère de la Culture et de la Communication.

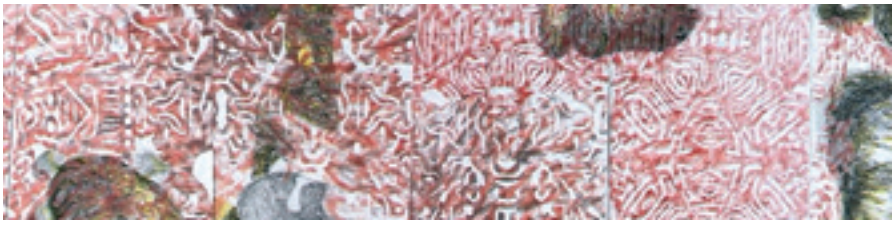


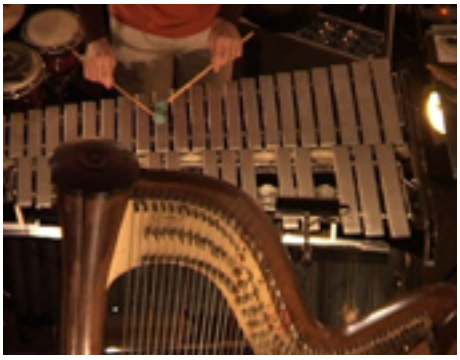
lascaux urbana
(œuvre acousmatique en multidiffusion 5.1)

L'œuvre se compose de douze parties divisées en 8 Canciones (chansons) et 4 interludes.
Chaque chanson a une dominante dans le sens de couleur, de matière et de tempo.
Des très diverses matières composent l'ossature de Lascaux Urbana, un travail de prise de son avec des instrumentistes, Harpe, Violoncelle, Clarinette Basse et Clarinette Contrebasse, côtoient des corps sonores percussifs enregistrés par moi-même.

La synthèse, très peu exploitée dans ce travail, se cantonne à l'utilisation des Modèles Physiques, que j'ai trouvée particulièrement en accord avec l'idée initiale d'un univers musical dans ses origines. Volontairement les instruments et la synthèse sont ici rugueux et rudimentaires.

Les dominantes citées plus haut ont une relation directe avec les matériaux utilisés. Ces dominantes se retrouvent par ailleurs en tant que matière secondaire dans les autres chansons, complétant et interpénétrant les substances sonores ainsi exposées.

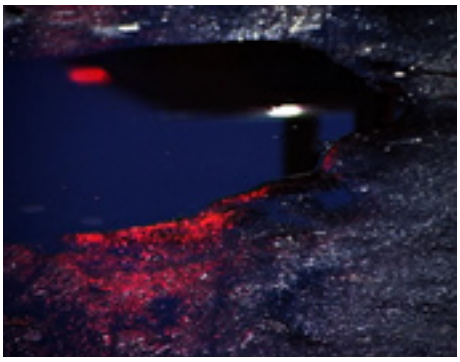




1. Percussions résonantes

Des très longues prises de sons de corps sonores et instruments primitifs ou de percussion. Ils sont en règle générale peu traités et conforment une sorte de grande ouverture. Ouverture vers la grotte et vers le son qui nous y attend. Les matériaux sont développés sur un rythme lent et contemplatif. Le centre de l'attention et de l'écoute est l'espace dans lequel les sons évoluent et, de temps à autre, une bouffée de grappes de sons semble vouloir devenir un discours. C'est une porte d'entrée en matière en même temps que la matérialisation d'un temps sur lequel le discours va pouvoir être, par la suite, déployée et développée. Les sons de « cloches «, placés en exergue, vont revenir ponctuer parfois les autres chansons, à la manière d'un appel.

Durée 4'30



2. Rauque - Gratté

C'est une matière rugueuse et âpre. Pleine de rythmes internes mais sans un rythme - au sens classique du terme - reconnaissable. Il n'y a pas encore de pulsation, si ce n'est dans quelques moments éparses.
On entre avec une loupe dans le son comme si l'on rentrait à l'intérieur des instruments - une sorte de tambour rituel. Le grattement de la peau nous effleure et nous devenons, nous-mêmes la surface jouée ; la limite entre notre propre intérieur-extérieur en devient le sujet exploré.
La matière est assez primitive, en franc contraste avec le côté cristallin de la chanson 1. Seuls quelques impactes viennent esquisser un début de rythme, ce qui importe c'est la naissance de ces pulsations.

Durée 4'20

3. Interlude I

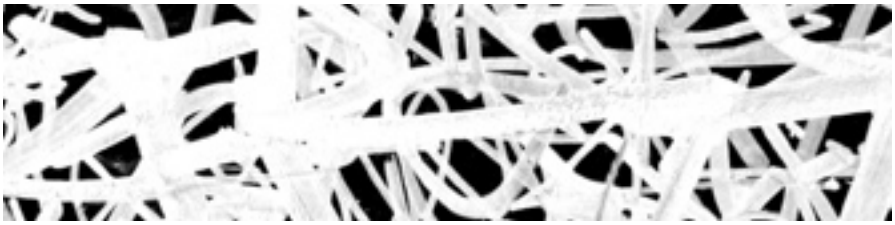
Les raclements se font rythmiques avec les ponctuations du Tambour sur Cadre et des Bongos transformés, on rentre dans la mesure, le jeu commence, c'est un épisode plus ludique et plus festif. Très court, on se réveille à l'humain dans une matière qui aurait pu être jusqu'à là assez minérale.

Durée 1'54

4. Synthèse primitive.

Ces sons proviennent de Modalys, logiciel développé par l'Ircam et dont je suis un des « béta-testeurs «. J'ai agencé plusieurs glissés - comme en essayant de rendre tangibles les courbes de la roche - qui ont des itérations et des rebondissements à des vitesses inégales et constamment variées. La synthèse primitive se met en rythme et se met en marche. L'espace est envahi par des rotations glissantes. La matière bourdonnante nous ouvre un horizon renouvelé par la synthèse ; il ne s'agit pas d'une synthèse de l'inouï mais, au contraire, d'une perception de ces matières d'un point de vue sonore et réel. Point d'imitation d'instrument naturelle mais la création d'un instrument virtuel qui est constitué de la vibration de membranes, cordes et plaques.Une analogie entre l'archéologie de Lascaux et de ces rudiments de synthèse par modèles physiques dans laquelle les chercheurs ne sont, somme toute, qu'au début de l'expérimentation. Cette découverte d'un univers sonore nouveau nous rapproche de ces premiers créateurs des cavernes dans notre approche successive du geste qui se surimprime sur la paroi.

Durée : 3'51



5. Interlude II : Transition.

Les rythmes de la synthèse se combinent avec d'autres sources, comme le tambour sur cadre qui revient sous un autre angle et la harpe qui fait ses premières apparitions. De la combinaison surgira une sorte de boucle qui laissera la porte ouverte à l'expression du souffle.

Durée 1'18

6. Souffle résonant

Rythmique. Extra-européenne dans sa sonorité, cette chanson présente un côté incantatoire et répétitif. Les rythmes ici exposés sont de type irrégulier. Un discours se met en route sur une matière unique. Le souffle passant par un tube - allégorie du roseau primitif - met en résonance un monde où le caractère dominant est l'apprivoisement du geste. Les matières qui en découlent ont un corps grave et un centre de gravité tourné vers le timbre. La fonction primaire de domination de la peur - la peur panique - est ici investie du second degré shamanique, attitude reflété sur l'instrument imaginaire qu'est cette sorte de clarinette basse ou flûte de pan grave. Sa vibration nous entraîne dans la vibration d'un espace croisé, le corps de l'instrument et notre propre corps, pris en étau des résonances du premier, deviennent le lieu d'une agitation et communion unique.

Durée 4'32

7. Interlude III : Instrument étendu.

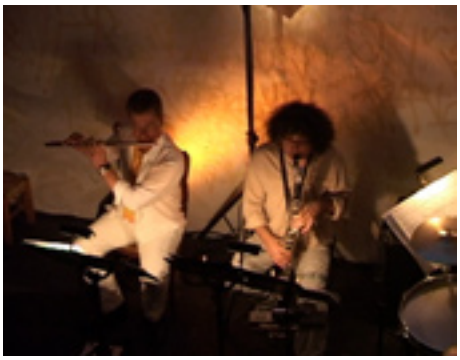
C'est un interlude qui a une référence à des instrument étendus - on pense notamment à une sanza africaine - C'est un épisode d'incantation simple, sur un mode de jeu d'abord assez épars qui se transforme peu à peu en un continuum où la vitesse et la répétition sont les éléments prépondérants. C'est aussi une préfiguration de la chanson 6 où la harpe, sous différentes facettes, va occuper l'espace sonore de manière plus complète pour un développement énergique et intense d'une multitude de modes de jeu.

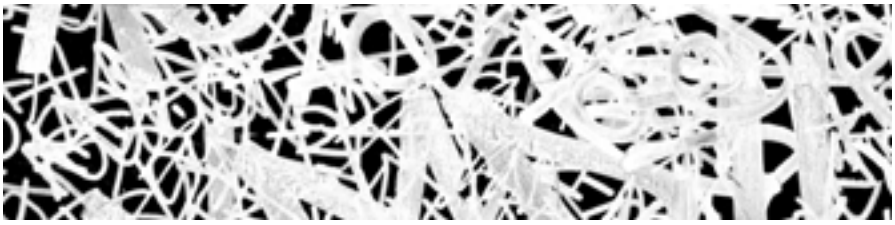
Durée 2'45

8. Du presque rien

Ici les matières se mêlent pour ne former qu'un seul est varié tapis. Fond d'écran quasi niente. Ce mouvement est la conséquence de l'interlude 3 et poursuit sa direction de chute, de ralentissement inexorable. Un grondement sourd est présent tout au long du mouvement, seules quelques substances minérales se détachent des parois sonores. Les hauts parleurs s'effacent pour ne laisser écouter qu'un espace qui menace et rassure. Le quasi-silence dénote des présences dans les méandres de la pierre. Les frottements se font de plus un plus résonants, comme si l'on extrayait de la roche les métaux pour en fabriquer les premières cloches.
Sans heurts dans la douceur d'une lumière presque éteinte, on y traverse une sorte d'hiver, une période de léthargie rêveuse et néanmoins préfigurant les éclosions à venir.

Durée 5'09





9. Interlude IV : Métaux frottés

Une articulation virtuose de souffle basse et peau lance des sons longs (cloches du début entre autres). On s'arrête pour regarder passer des longs trajets de métal irisé qui nous baignant dans un espace large nous replonge dans ce contact avec les surfaces froides des pierres. Notre main, productrice du geste musical, parcours les éléments minéraux et métalliques présents dans cette roche à nu. Ce qui était avant rythmique s'émousse et s'étale. De ces sons de cloches et figures en impacte, qui rappellent la chanson 1, naissent peu à peu les sons de Harpe en ponctuation.
Ceux-ci vont gagner tout l'espace dans la chanson suivante. Une voix lointaine, comme insérée dans les autres matières musicales paraît nous interpeller. L'interlude s'achève sur cette métaphore de cloche frottée et de voix impalpable.

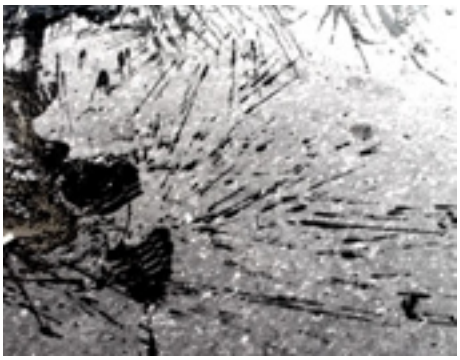
Durée 2'08

10. À travers une harpe

Pas de petits anges pour autant. La harpe est préparée (avec des pinces à linge et autres résonateurs) et le son est plus proche d'une sanza africaine que d'une harpe. Le principe du piano préparé est ici appliqué à cet instrument à cordes résonantes. D'autres séquences jouées sur des principes de précipitation et vitesse sont extrêmement tumultueuses. Cette chanson est en deux parties enchaînées. La première est basée sur un principe de rythmique répétitive et primitive, à l'image de la chanson 4. La deuxième partie, construite à partir d'éléments similaires, est pure matière en mouvement.

Durée 3'11

11. Jeux Rythmiques



Dans l'organisation des sons provenant des différentes sources, primitives et matériques, un rôle est donné ici à une projection de ce qu 'aurait pu être une musique basée sur le rythme, la pulsation changeante, les matérieaux les matériaux 'à portée de la main « dans les profondeurs d'une Lascaux, cette fois imaginaire. Ce n'est autre chose que les « jeux rythmiques « de Perspectives (Urbana 20) mais cette fois le travail de mixage est réalisé en 5.1. Cette idée de reprendre des fragments d'une œuvre, pour en constituer la suivante, est tout à fait en phase avec le procédé même de création dans la Lascaux primitive. De manière évidente, les couches successives de sens et de rituel répété établissent en pont entre le passé d'une œuvre et l'œuvre suivante. Par la même occasion, cela provoque l'abolition la plus absolue du temps « du compositeur « ou « du créateur «. Celui-ci ne fait qu'une avec la matière qui le circonscrit et le cerne. Son acte, maintes fois réitéré, reste un acte unique.

Durée 5'04

12. Résonances lointaines.

Ne restent que des sons étales, riches mais sans rythme. Ces formes pures remémorent le parcours qu'a été l'ensemble de Lascaux Urbana. Ce récapitulatif ne se fait pas à la manière d'un rappel des éléments énoncés et estompés par le souvenir. Bien au contraire, c'est dans l'effacement pur et simple des matières qui ont été au cœur de l'œuvre, ainsi que par un retour de sonorités du premier mouvement - totalement transformées mais constituant néanmoins un référent clair - que notre mémoire établie les ponts nécessaires entre la matière qui fut et celle qui reste, tel le sédiment des cultures ancestrales dans notre souvenir.

Durée 4'15
Durée Totale : 43'35 secondes