

Cité de la musique

Electric Body

Cyril Hernandez

Cecil Taylor - Bill Dixon - Tony Oxley

**vendredi 25
et samedi 26
octobre 2002**

Vous avez dorénavant la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours maximum avant chaque concert :
www.cite-musique.fr



sommaire

- 5 **Cyril Hernandez**
Soli Mobiles - Ruée musicale

- 7 **Cecil Taylor - Bill Dixon - Tony Oxley**

- 13 **Biographies**

Le Musée de la musique présente deux expositions sous le titre commun d'*Electric Body*. L'une interroge la « rock attitude » de Jimi Hendrix ; l'autre met le corps en scène et souligne sa dimension musicale et gestuelle.

Ces propositions approfondissent les voies déjà ouvertes par l'opéra *Lulu* d'Alban Berg : le dédoublement, l'ambiguïté sexuelle, la fragmentation, la violence corporelle. Depuis 1945, de nombreux artistes ont repris ce thème de l'identité et de l'altérité, évoquant un corps à la fois en résistance et en éveil face à l'histoire, à la fragilité de la vie, à la dérive technologique.

C'est l'ivresse mortelle du rock : Jimi Hendrix jouant de la guitare avec ses dents pour en extraire des plaintes quasi humaines, ou David Bowie se prêtant à de spectaculaires métamorphoses physiques.

Ce sont les respirations, les souffles, les cris, les rires, les claquements de mains ou les battements de pieds : la voix offrant aux compositeurs matière à un corps tour à tour refoulé, libéré, érotisé ; les gestes de la pulsation du jazz perpétuant les traditions africaines et affirmant la prégnance du corps dans le rythme.

C'est l'alliance de l'homme et de la machine : les instruments de musique construits sur mesure par Nam June Paik et Laurie Anderson, les vidéos de Gary Hill et de Chris Cunningham, les *happenings* virtuels des héritiers de John Cage et de Merce Cunningham, comme autant de paraboles « dans un monde qu'il ne faut cesser de réenchanter ».

Toutes ces représentations hors limites qui fabriquent notre époque ont guidé le choix d'œuvres d'art, d'éléments scéniques, d'installations, de vidéos, de costumes et d'instruments de musique qui scandent le parcours des deux expositions.

Les concerts et les films qui accompagnent cette démarche durant deux semaines puisent leurs références dans les univers du rock (Hendrix et Bowie), du jazz (Cecil Taylor) et de la musique contemporaine (Francesconi, Lachenmann et Reich).

Cyril Hernandez battra le pavé de la Rue musicale, il s'agira d'un avant-goût de sa prochaine création *Soli Mobiles - Solo Frappé*.

L'objet de cette création est de mettre en musique un dialogue sensible avec les objets, leur matière, leur son. Le corps du musicien est pris comme son premier instrument. Il est mobile, rend visible la musique, et fait entendre la danse.

Le son est issu d'objets bruts recyclés et détournés, d'objets trouvés *in situ* et d'instruments au sens plus traditionnel.

Pour être libre de ses mouvements, Cyril Hernandez utilise un système de captation du son sans fils. Ce dispositif permet des rapports différents dans la qualité des plans sonores captés.

Pourquoi faire un solo ?

L'envie de « se tirer le portrait ». Le travail en solo est un moment où se précise la démarche artistique personnelle. C'est une étape préalable à la confrontation aux autres. C'est l'occasion d'explorer de nouveaux champs musicaux, en questionnant l'espace de jeu par la mobilité et la spatialisation du son, en se frottant à l'improvisation libre, puis en composant à partir d'une palette sonore une écriture gestuelle et musicale personnelle.

C'est une nouvelle démarche instrumentale. Les instruments ne sont plus le prolongement du corps de l'interprète, à la manière d'appendices ou de prothèses. L'amplification unifie corps et instruments, corps et objets. Ils sont asservis de la même façon. Le percussionniste est autant manipulé par l'objet qu'il le manipule lui-même. Il nourrit sa composition de cette part d'indéterminé. Il n'est plus l'homme-orchestre entouré de ces instruments mais un corps sonore. Il est preneur de son, preneur de musique face à tout ce qui l'entoure.

« Se tirer le portrait », c'est aussi jouer avec son image, en manipulant joyeusement les outils vidéos et l'informatique musicale.

Vendredi 25 octobre - 19h

Rue musicale

Soli Mobiles : Ruée musicale

Création pour un musicien avec microphones, percussions, objets et espace

Composé et joué par Cyril Hernandez

1. Prologue

Un duo de sept minutes entre l'image vidéo et la pulsion d'un tambour-bidon

2. Exploration *in situ*

Aller écouter la musique des lieux, faire sonner l'espace.

Une séquence en trois mouvements de 30", 2'23" et 1'40", soit 4'33"...

3. Poutre à cordes

Solo mobile

4. De l'eau

Jeu d'eau élémentaire

5. Final

Une transe pour finir

Mathieu Farnarier, son

Odile Darbelley et Michel Jacquelin,

collaboration artistique

Caroline Baudouin, travail corporel

Madjid Hakimi, lumière

Avec le soutien de la Muse en circuit.

Spectacle répété à la Friche la Belle de Mai avec

la participation de Système Friche Théâtre.

Remerciement au CREDAC, centre d'art d'Ivry-sur-Seine

Avec le soutien de la Fondation Professeur Swedenborg pour l'art contemporain.

Durée du spectacle : 35'

Vendredi 25 octobre - 20h

Samedi 26 octobre - 20h

Salle des concerts

Première partie

Tony Oxley

percussions, avec projection sur un écran
des gouaches de l'artiste

Cecil Taylor, piano avec texte et danse

35'

entracte

Deuxième partie

Trio : piano, percussions, trompette

avec projection des lithographies de Bill Dixon
et des gouaches de Tony Oxley.

60'

Cecil Taylor, piano

Bill Dixon, trompette

Tony Oxley, percussions - batterie

Durée du concert (entracte compris) : 1h55

« Depuis toujours, nous les musiciens Noirs, nous considérons le piano comme un instrument de percussion, nous battons le clavier et nous pénétrons l'instrument. La force physique entre dans le processus de la musique noire. Qui ne l'a pas compris n'aura plus qu'à hurler. »

Cecil Taylor⁽¹⁾

Cecil Taylor est un « New-Yorker ». Aucun musicien n'exprime plus puissamment tout ce que résumait ces deux syllabes : New York. Ses premiers héros sont d'ailleurs presque tous des New-Yorkais, de naissance ou d'adoption : Fats Waller, Duke Ellington, Thelonious Monk, Bud Powell, Lennie Tristano, mais aussi Stravinsky et John Cage.

Cecil Percival Taylor, né en 1933, a grandi à Corona. C'est à l'époque l'un des rares quartiers « mixtes », plutôt cossu mais à majorité noire, celui où s'installe notamment Louis Armstrong.

Bien qu'il ne manque jamais de revendiquer son appartenance à la communauté noire, ses origines familiales sont exceptionnellement complexes : du côté paternel, il a un bisaïeul écossais et deux autres amérindiens ; sa grand-mère maternelle est également amérindienne.

Sa passion pour les chants et les tambours des « Native Americans » est d'ailleurs omniprésente dans sa musique, et il a fortement conscience d'être l'héritier à la fois des victimes du génocide et de celles de l'esclavage.

« Free » est donc pour lui infiniment plus qu'un mot banal et galvaudé, ou qu'une étiquette étincelante collée à sa musique par la critique, qu'il traite avec une ironie déstabilisante.

Même pour un journaliste très expérimenté, croyez-moi, interviewer Cecil Taylor, c'est l'épreuve du feu, éclairante et fascinante, mais parfois douloureuse voire carrément horripilante !

Sa formation est tout aussi diverse. Dès l'âge de cinq ans,

on lui donne des leçons de piano classique, puis il apprend la percussion avec un voisin timbalier du NBC Symphony Orchestra, alors dirigé par Toscanini. Un oncle l’emmène aux concerts des big bands de Jimmie Lunceford, qui l’enthousiasme, et de Cab Calloway, dont il tente d’imiter le « scat ». Il apprend aussi la danse, et accompagne des danseurs à claquettes. Aujourd’hui encore, rares sont ses concerts où il n’improvise pas – comme le faisait Monk – une stupéfiante chorégraphie autour du piano. Il est d’ailleurs exceptionnel que Taylor soit vraiment « assis » devant un piano. Il donne l’étrange impression quand il joue d’être à la fois debout et presque à genou, dressé et comme prêt à bondir (à tel point qu’on ne sait plus, de lui ou du piano, qui est le fauve ou le dompteur), mais aussi ployé dans une sorte de révérence quasi-mystique devant l’instrument.

Un jusqu’au-boutiste du piano.

Ses innombrables détracteurs - aucun pianiste de jazz n’a essuyé autant de sarcasmes - le perçoivent comme un iconoclaste du clavier, un terroriste des touches, un massacreur de feutres.

Il n’est pas si loin le temps où, dans certains festivals, la terreur des assureurs et des loueurs était telle qu’en son honneur, et en catimini, on substituait au « bon » piano un instrument fatigué, prêt à être revendu à un conservatoire désargenté.

Or, il est peu de pianistes qui témoignent d’un amour et d’un respect aussi passionnés du piano, et dont la musique soit aussi profondément « pianistique », utilisant jusqu’à l’extrême limite les ressources de l’instrument, et d’autant plus sensible à ses moindres imperfections. Cecil Taylor est simplement le premier pianiste à avoir oublié que le piano est un meuble. Et de même que le plus rude hiver new-yorkais ne l’a jamais dissuadé de faire son jogging quotidien, il travaille son piano quatre ou cinq heures par jour – nombre de pianistes

« de jazz », considérés comme plus « sérieux », seraient bien en peine d'en dire autant !

Pour qui a bien écouté l'un et l'autre, la filiation entre Duke Ellington et Cecil Taylor est si transparente qu'elle semble défier l'analyse : autrement dit, un beau sujet de thèse ! Les compositions ellingtoniennes sont omniprésentes en tant que telles dans ses premiers albums⁽²⁾ et, jusqu'à aujourd'hui, sous forme de citations plus ou moins cryptées dans la plupart de ses concerts. Plus que de filiation, mieux vaut parler d'une allégeance absolue, sans doute unique dans l'histoire du jazz. L'approche percussive du clavier (qui ne signifie nullement la moindre renonciation à l'harmonie ou à la mélodie) constituait déjà un enjeu majeur pour le Duke dès le début des années 1930. Elle fut une révélation pour le jeune Cecil Taylor, frais émoulu du New England Conservatory et jusqu'alors plutôt attiré par les recherches harmoniques de trois pianistes « blancs » : Dave Brubeck, Dick Twardzick et surtout Lennie Tristano.

De ce dernier, qui fut son seul véritable « professeur d'improvisation », il a reconnu l'influence comme une soudaine illumination : « *Un jour, je jouais devant lui les accords de base de You Go to My head, essayant de dégager un contrechant du pouce de ma main gauche.*

Il m'avait demandé de m'inspirer de la version de Billie Holiday. A un certain point, mon contre-chant ne marchait plus avec la mélodie à la main droite, et Lennie me l'a fait aussitôt remarquer. [« Ouais, je sais ! »], ai-je admis.

Il m'a dit simplement : [« Tu ne le sais que dans ta tête, je m'en fous de ce qui se passe sous ta tignasse. »] Ce que j'ai compris à ce moment précis, c'est qu'il y a bien d'autres moyens de percevoir la musique : par exemple, avec les mains et les oreilles ».

La liberté et l'unité

Lennie Tristano est à juste titre considéré comme un grand précurseur du « free jazz ». Son élève en sera l'un des pionniers à la fin des années 1950, époque où (ce n'est

sûrement pas un hasard) il est en pleine psychanalyse. Il va sans dire que les querelles de paternité n'ont guère de sens, s'agissant de ce qui est plutôt une explosion de fraternité qu'une expression solitaire. Cecil Taylor y trouve vite ses partenaires : il enregistre avec Steve Lacy, Coltrane, Archie Shepp, Jimmy Lyons, Sunny Murray, et joue souvent avec Albert Ayler. Il rencontre aussi en 1958 le trompettiste Bill Dixon. Il adhèrera à sa coopérative – la « Jazz Composers Guild » – et enregistrera avec lui le formidable *Unit Structure* (1966).

Il adopte définitivement ce terme « *Unit* » pour désigner ses orchestres, éphémères et toujours changeants. Michel Portal se l'appropriera comme un hommage, quelques années plus tard. « *Unit* » veut dire « unité », au sens où on l'utilise à l'armée, à l'hôpital ou à l'usine. Mais le « taylorisme » n'a rien d'agressif ni de productiviste. Il est plutôt une forme de musicothérapie, au sens où Ayler disait que « la musique est la force guérisseuse de l'univers ». Conception personnelle et ancestrale de la performance musicale, entre la possession à l'africaine et le chamanisme amérindien, qui deviendra l'éternelle obsession de Cecil Taylor.

Ce n'est pas la seule. Ce dandy à l'élocution si précieuse, dont la sobriété vestimentaire et l'ascèse physique ont toujours contrasté avec les tenues exotiques et les excès en tout genre de la plupart des « free-jazzmen », s'est toujours fait un point d'honneur d'écarter tout folklore inutile et tout baroque superflu de sa musique. Cecil Taylor est un musicien « nu », fragile et farouche quoique jamais désabusé. Il incarne cette force mystérieuse, fataliste et sauvage qui ne se manifeste plus guère en Occident que chez les derniers grands cantatores du flamenco.

On se demande comment d'autres musiciens parviennent à pénétrer sans se brûler grièvement ce bloc de bois brut et incandescent qu'est le piano de Cecil Taylor. Pourtant, non seulement ils existent, mais ils sont assez nombreux,

peu connus en général, et forment autour de lui une famille très fidèle - pour ne pas dire un « fan club » ! L'Anglais Tony Oxley en fait partie depuis une quinzaine d'années. Comme la plupart de ses *drummers* antérieurs (Sunny Murray, Andrew Cyrille, Thurman Barker, etc.), il incarne en même temps le batteur que Taylor rêverait d'être dans une nouvelle vie, et le coloriste capable par un harcèlement de touches éblouissantes d'enrichir encore la densité et l'intensité de son jeu.

C'est en effet le vocabulaire des arts plastiques et non celui de la musique qui pourrait peut-être, s'il existait des mots à sa mesure, suggérer sinon décrire ce que reflète le piano de Cecil Taylor. Sombres espaces et nymphéas abyssaux, courbes voluptueuses éclatées en angles infiniment obtus, tourbillons masculins interrompus par des volutes féminines, *dripping* de noir sur un lac blanc, cascades de notes bleues dans un gouffre de sang.

Mais qui a dit que la musique devrait être moins improvisée, moins « vécue » que la peinture ?

Gérald Arnaud

(1) Cité par John Litweiler in *The Freedom Principle : Jazz After* (1958).

(2) *The World of Cecil Taylor, Jumpin ? Punkins , Cell Walk for Celeste* (Candid, 1960-61).

Biographies

Cyril Hernandez

Cyril Hernandez est un musicien libre. Il est tour à tour percussionniste interprète, improvisateur et compositeur. Il croise la route de Beñat Achiary, celle de Bernard Lubat, joue avec Martha Argerich, interprète la musique de Nicolas Frize, crée une pièce de Jean-Pierre Drouet... Cyril Hernandez joue avec les danseurs Loïc Touzé, Julia Cima, Caroline Baudouin. Il travaille régulièrement pour le théâtre, compose pour Odile Darbelley et Michel Jacquelin, pour Thierry Bédard. Il créera au Théâtre du Rond-Point la musique de *Prédelle* de Patrick Kermann, mis en scène par Claude Bokhobza. Il prépare plusieurs projets artistiques ayant en commun le questionnement de l'espace et du corps : un duo avec la danseuse Caroline Baudouin, un duo avec le batteur performeur Cookie, un duo d'improvisation avec le saxophoniste Bertrand Gauguet et un trio avec ce même Bertrand Gauguet et la contrebassiste Héléne Labarrière. En 2003, il créera *Solo Frappée*, le premier volet de *Soli Mobiles*, au festival Musique Action de Vandœuvre-lès-Nancy.

Cecil Taylor

Né à New York le 15 mars 1933, Cecil Percival Taylor a étudié le piano dès l'âge de cinq ans, puis la percussion classique et enfin la théorie musicale au New England Conservatory de Boston. Il s'intéresse d'abord à Dave Brubeck, puis à Bud Powell,

Horace Silver, Erroll Garner et Lennie Tristano, avec qui il prend des cours. Mais son influence majeure est celle de Duke Ellington. Il débute d'ailleurs, au début des années 1950, dans de petites formations dirigées par les « ellingtonniens » Johnny Hodges et Lawrence Brown. Son élève Steve Lacy fait partie de son groupe, qui joue au Five Spot et au Festival de Newport 1957. Il enregistre ensuite avec John Coltrane, fréquente Albert Ayler et Archie Shepp, tourne en Europe avec Jimmy Lyons et Sunny Murray, adhère à la Jazz Composers' Guild de Bill Dixon, et signe deux albums chez Blue Note (1966). A partir des années 1970, Taylor se partage entre le récital en solo et un « Unit » à géométrie et personnel très variables. Il collabore avec des musiciens aussi divers que ceux de l'Art Ensemble de Chicago, Friedrich Gulda, Mary Lou Williams et Max Roach, mais aussi avec des danseurs (dont Baryshnikov) et plus récemment avec le sculpteur Kirili. Soutenu par les institutions culturelles – Columbia University, Fondations Maeght ou Guggenheim – mais dédaigné des « majors » du disque, il enregistre abondamment pour des labels indépendants comme Enja, FMP, Hat Art, Leo et Soul Note.

Bill Dixon

Né le 5 octobre 1925 à Nantucket (Massachusetts), William Robert Dixon a grandi à New York, dans l'ombre d'une mère écrivain et chanteuse de blues. A dix-huit ans, il commence à étudier

la trompette, puis la peinture et la théorie musicale. Il joue avec Cecil Taylor dès 1958, puis avec Archie Shepp qui forme avec lui, Don Cherry et John Tchicai le New York Contemporary Five. Dès lors, Dixon s'identifie à la cause du « free », et fonde en 1964 la Jazz Composers' Guild, destinée à permettre aux musiciens de gérer collectivement leurs concerts et l'édition de leurs disques. En 1966, le Festival de Newport accueille la première de son ballet *Pomegranate*, qui affirme sa réputation de compositeur et lui vaut un contrat chez RCA. Dixon enregistre sous son nom *Intents & Purposes* puis, avec Cecil Taylor, le remarquable *Conquistador* chez Blue Note. Entre son jeu minimaliste souvent proche du blues et celui, flamboyant, du pianiste, le contraste fait merveille. De même que Taylor, Dixon s'intéresse à la danse, et collabore durant dix ans avec la chorégraphe Judith Dunn. Dès cette époque aussi, il consacre la majeure partie de son temps à l'enseignement, dans les grandes universités et surtout au Bennington College (Vermont) où il fonde un département « Black Music ». Invité au Festival d'Automne 1976, il joue et enregistre régulièrement en Italie, y expose ses peintures et publie en 1986 un recueil de textes, de dessins et de partitions intitulé *L'Opéra*.

Tony Oxley

Né à Sheffield le 15 juin 1938, il apprend le piano en autodidacte, puis la batterie et

la théorie musicale au sein d'un orchestre de l'armée. En 1963, il se lie avec le guitariste Derek Bailey et participe à ses tentatives de libre improvisation. En 1966, il devient pour cinq ans le « batteur-maison » du célèbre club londonien Ronnie Scott's : expérience unique qui lui permet d'accompagner les plus grands - Bill Evans, Stan Getz, Joe Henderson, Lee Konitz, Sonny Rollins. Il joue aussi avec le pianiste Gordon Beck, puis avec John McLaughlin, participant à son album *Extrapolation* (1969). Il forme alors son propre groupe avec la fine fleur du « free » anglais – Bailey, Evan Parker, Kenny Wheeler, Paul Rutherford – et participe au London Jazz Composers' Orchestra, rejeu local de l'initiative de Bill Dixon. Il est aussi l'un des musiciens britanniques qui se produit le plus sur le continent, notamment avec George Gruntz et Didier Levallet. A la fin des années 1980, il fonde le Celebration Orchestra, à l'instrumentation inédite (quatre cuivres, six cordes, piano et cinq batteurs !). Il enregistre en outre avec Paul Bley et Gary Peacock, John Surman, Anthony Braxton et entame une collaboration régulière avec Cecil Taylor, participant à une demi-douzaine de ses albums pour le label FMP.

Équipe technique

Salle des concerts

Régie générale
Olivier Fioravanti

Régie plateau
Eric Briault

Régie lumière
Benoît Payan

Rue musicale
Christophe Gualde

Cité de la musique

Direction de la communication
Hugues de Saint Simon

Rédaction en chef
Pascal Huynh

Secrétariat de rédaction
Sandrine Blondet

ELECTRIC BODY

Mardi 29
et mercredi 30 octobre – 20h

Steve Reich : *Three Tales*
Films video de Beryl Korot
Ensemble Modern
Bradley Lubman, direction
Coproducton Festival d'Automne
à Paris

RÉTROSPECTIVE DAVID BOWIE

Vendredi 1er
au dimanche 3 novembre
Huit films

LA TRANSCRIPTION 1

Mardi 5
au samedi 9 novembre - 20h

Quintette vocal "Cinq de cœur"
Boîte vocale

réservation ouverte durant l'entracte
ou au 01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr/resa

Mercredi 6 et
jeudi 7 novembre - 20h

Orchestre de Paris
Chœur de l'Armée française
Christoph Eschenbach, direction
Thomas Hampson, baryton
Jean Dupouy, alto
Hindemith : Trauermusik
Schubert / Berio : *Rendering*
Schubert : *Symphonie Inachevée*
Berio : *Stanze, création*

Samedi 9 novembre - 20h

Ensemble Intercontemporain
Pierre Boulez, direction
Christophe Desjardins, alto
Odile Auboin, alto
Hideki Nagano, piano
Boulez : *Incises, sur Incises*
Berio : *Sequenza VI, pour alto -
Chemins II*

Dimanche 10 novembre - 16h30

Quatuor Keller
Bach: *L'Art de la Fugue*
Kurtag : *12 Microludes - Ligatura 1
et 2 - Hommage à J.S. Bach -
Flowers for Szygmondy - Aus der Ferne
III - Officium breve*