



**HAL**  
open science

## Tan Dun - Éléments de style

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Tan Dun - Éléments de style. 2019. hal-02314483

**HAL Id: hal-02314483**

**<https://hal.science/hal-02314483v1>**

Preprint submitted on 12 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Tan Dun

## Éléments de style

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

**Abstract :** Le compositeur Tan Dun ne dessine pas seulement ce pont exemplaire entre Est (Chine) et Ouest (USA), à l'heure de la mondialisation. Il incarne également d'autres synthèses novatrices. Ainsi c'est une fusion entre mondes visuel et sonore qui semble s'amorcer chez ce surdoué de la communication. L'esthétique, de même, laisse sa place à un réalisme économique qui permet au musicien de placer, dans son catalogue, sans complexe (postmodernité oblige), ses musiques de film aux côtés de ses œuvres les plus modernistes et cagiennes. De même, l'ambition des œuvres est techniquement très inégale, entre la *Google symphonie*, ébauche étrange, et les Concerti pour eau ou papier, chefs-d'œuvre et laisser-passer esthétiques du musicien. Si l'économie a supplanté l'esthétique, cette hétérogénéité nouvelle ne pose plus problème. La vitrine d'un magasin, planétaire ou non, musical ou non, se doit d'être par définition chatoyante et diversifiée. Le fait qu'un compositeur d'avant-garde tienne un magasin, quelle que soit la qualité de ses œuvres, même parfois haute, ne doit pas non plus poser de problème ni même être lu comme une saillie ironique. Sinon ce serait le nouveau monde de la musique, voire de l'art dans son ensemble, qui serait à revoir et avec eux, la société tout entière...

Ce texte fut rédigé en 2014, publié dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM), en 2015. En voici une version révisée (octobre 2019).

## Repères biographiques

Tan Dun naît en 1957 en milieu rural, dans la province du Hunan, en Chine. Ses premières impressions musicales sont chamaniques, issues des rituels villageois. La Révolution culturelle, amorcée en 1966, le conduit à travailler comme planteur de riz durant deux ans. Puis il apprend le jeu de divers instruments à cordes traditionnels. Le naufrage d'un bateau voit la disparition de plusieurs membres de l'Opéra de Pékin, et Tan est alors appelé en remplacement, en tant que joueur de viole et arrangeur. Il entre ensuite, en 1977, à la suite d'un concours particulièrement sélectif, au Conservatoire central de musique de Pékin. Ses premières influences y sont alors Tōru Takemitsu, George Crumb, Alexander Goehr, Hans Werner Henze,

Isang Yun, Chou Wen-Chung. On parlera plus tard de la « génération de 1978 » pour le réunir, un peu hâtivement, à ses camarades Chen Qigang, Chen Yi, Zhou Long, Xu Quiasong, Guo Wenjing, Mo Wuping.

Son quatuor *Feng Ya Song* (1982) emporte le second prix au Concours international Weber de musique de chambre de Dresde, en 1983. Trois ans plus tard, Tan Dun émigre aux États-Unis, tout d'abord comme étudiant en troisième cycle à la Columbia University. Là, Chou Wen-Chung, ancien élève de Varèse, est son professeur. Tan découvre à la fois la musique de Cage et celle des minimalistes et post-minimalistes américains comme Steve Reich, Phil Glass et Meredith Monk. Sa thèse de compositeur (un mémoire autour d'une brève symphonie), soutenue en 1993, trahit déjà un goût pour la transversalité et les arts plastiques : *Mort et feu – dialogue avec Paul Klee*.

Auparavant, en plus de ses études, il a signé la musique de plusieurs films peu diffusés, souvent documentaires, et composé des pièces de concert pour les milieux *underground* new-yorkais, ainsi que l'opéra « expérimental » (sans canevas dramatique narratif) *Neuf Chansons* (1989), sur des poèmes de Qu Yan, pour lequel le potier Ragnar Naess construit spécialement cinquante instruments en céramique (percussions, cordes et vents). Tan a aussi amorcé en 1990, dans la lignée de son premier opéra, sa série de « musiques rituelles » (*Théâtre orchestral n° 1*, trois autres numéros suivront), prolongeant la tradition performative et interactive américaine.

Le tournant de sa carrière vient avec son second opéra qui mêle les styles dramatiques occidental et de l'opéra de Pékin, *Marco Polo* (1995), sur un argument de Paul Griffiths. Des passages oniriques (dans le style pékinois), transhistoriques, voient des apparitions de Dante, Schéhérazade, Freud, Mahler, Cage. Une narration du célèbre voyage se tisse cependant entre ces intermèdes. Cet ensemble hétéroclite remporte le Prix Grawemeyer en 1998, ce qui propulse le musicien dans sa carrière planétaire. La même année, l'opéra *Le Pavillon aux pivoinies* est créé dans la mise en scène de Peter Sellars. 1998 encore, année clef pour Tan, voit la composition du *Concerto pour eau*, qui marque déjà un aboutissement pour les « musiques organiques », composées pour des ensembles de percussions, de vents ou de cordes en céramique, papier ou eau. Ces nouvelles organologies, depuis plusieurs années, apparaissent ponctuellement dans les pièces de chambre, d'orchestre ou dramatiques. Elle culminent en 2002 dans *Thé : Le Miroir de l'âme*, nouvel opéra qui s'articule foncièrement avec elles, un acte pour chaque « élément ».

En 2000, la musique du célèbre film *Tigres et Dragons* offre un oscar et une renommée plus vaste encore, populaire. Cette gloire est alimentée ensuite par d'autres musiques de films chinois, atemporels, présentant des héros experts en arts martiaux, *Héro* (2002), puis *Le Banquet* (2006). Chacun de ces trois succès engendre alors un concerto associé (tel les anciennes suites de

concert qui prolongeaient les ballets), servi par un soliste de très grande renommée (respectivement le violoncelliste Yo-Yo Ma, le violoniste Itzhak Perlman et le jeune pianiste Lang Lang).

Le réalisateur du second film (*Héro*), Zhang Yimou, mettra en scène la première production du dernier opéra en date, *Le Premier Empereur* (2006), commande du Metropolitan Opera, dont le rôle titre est créé par Plácido Domingo.

Depuis, les consécration internationales exceptionnelles se poursuivent encore. C'est notamment, en 2008, la commande de Youtube/Google d'une symphonie pour l'inauguration de leur orchestre symphonique (réunissant plus de trente nations). Tan Dun est nommé Ambassadeur de Bonne Volonté par l'UNESCO en 2013.

## Éléments de style

L'éclectisme de Tan Dun est d'une dimension nouvelle. Il ne s'agit pas seulement de la fracture – ou de la réunion, selon les points de vue – entre Orient et Occident, ni même entre musique et arts visuels (où le musicien est très impliqué), mais entre des valeurs esthétiques contradictoires. Notamment, depuis 1993 environ, le musicien ne semble plus faire de distinction entre les œuvres « sérieuses » d'une part et les musiques de film d'autre part. Cette réunion du projet, le musicien la prône dans les interviews par la phrase qu'il répète : « 1 + 1 = 1 ». Or, on verra qu'elle aboutit paradoxalement à une explosion de l'esthétique. Cet éclatement, lié au concept de postmodernité, de mondialisation (et donc aussi de marchandisation planétaire dans le cas de musiciens remportant un tel succès), sera discuté à la fin. Tan Dun, pionnier qui ne différencie plus nettement ses œuvres proprement dites de leurs produits dérivés, inaugure ainsi le pendant musical, pour l'instant unique, de plasticiens « entrepreneurs », eux déjà multiples, Jeff Koons, Damien Hirst ou Takashi Murakami en tête.

La première manière de Tan essaie déjà de réunir Est et Ouest. *Pluie ensoleillée* (1978, extrait de *Huit Couleurs d'eau*, pour piano) expose donc son échelle pentatonique, emblème modal de l'ensemble de l'Extrême-Orient. Mais elle trahit aussi l'inclinaison du musicien pour l'intervalle de quinte à vide, qui a l'avantage de ne pas être dissonant (donc universel modal) et pourtant point trop enchaîné au passé occidental tonal par l'absence de la tierce intérieure (indiquant le majeur ou le mineur). Le vide de la quinte renvoie par ailleurs au bouddhisme zen. Cela deviendra donc un très bon intervalle pour notre postmodernité actuelle, soucieuse de synthèses. Car il n'est ni atonal ni « trop » tonal, et fédérateur géographique (la quinte s'extrait facilement des échelles pentatoniques). Tan Dun, surtout depuis 1995 et l'infléchissement de la radicalité cagienne, est un musicien sinon strictement modal

(les passages purement cagiens demeurent), « entre abstrait et concret<sup>1</sup> », mais devenu finalement « polaire<sup>2</sup> ».

Cette « pluie ensoleillée » est déjà secouée de ce dynamisme obsessionnel, hyperactif, dont le musicien sera souvent capable par la suite. Dans le documentaire *Broken Silence* (1995), on voit Tan dans ce qu'Eric Hung appelle la pose du musicien « fou », peut-être imitant Cage, qui « tape tout ce qu'il trouve, porte, cloches, percussions<sup>3</sup> » pour en tester la résonance. Enfin, l'*ostinato* rapide de *Pluie* prolonge l'idée de Bartók de construire avec le piano (ou d'autres instruments) des instruments à percussion.

### **Le tout-percussion**

De Tan, ce moteur bartókien mais aussi varésien puis cagien semble le plus radical. Et c'est un fil d'Ariane stylistique, un point de repère entre des œuvres esthétiquement diverses. Dans *Théâtre orchestral n°1 : O* (1990), les violons sont frappés plus que joués. Sans parler du *Concerto pour piano pizzicato et dix instruments* (1995), la caisse de résonance de la guitare, dans *Sept Désirs* (2002), sert souvent de tambour. Rappelons que l'ensemble des célèbres « musiques organiques », cagiennes (pour eau, pierres, céramiques ou papier), dont il sera question plus loin, sont surtout affaire de percussion. Le *Concerto pour piano* de 2008, sous-titré « *Le feu* », propose parfois des jeux frappés inspirés des arts martiaux, avec les poignets ou les avant-bras.

Malgré *Ionisation* de Varèse (1928, pièce entièrement dédiée aux percussions), ni ce dernier ni Bartók n'avaient pensé écrire de concertos pour percussion : c'est ce que sont donc, en grande partie, les concertos « organiques » de Tan et plus encore – cette fois nommément – les *Larmes de la nature* (2012). Cette dernière œuvre voit son soliste parcourir l'orchestre et changer d'instruments, de pierres entrechoquées au xylorimba final en passant par les timbales et quantité d'autres « armes » sonores.

Les percussions sont encore des ambassadrices. C'est l'occasion d'affirmer les origines chinoises au sein d'ensembles instrumentaux occidentaux, sans devoir passer par l'épineux problème mélodique engendrant des pièges esthétiques inextricables (faut-il rester tonal ou non ?, etc.). Ceci a lieu dans les musiques organiques « de pierre » ou encore, par exemple, dans l'emploi de cymbales chinoises (*daliuzi* employées par le peuple tujia, à l'Ouest du Hunan natal du musicien), qu'on retrouve dans *Forme sonore* (*Soundshape*, 1990) et *La Carte* (2002).

---

<sup>1</sup> Voir Christian Utz, « Komponieren zwischen Abstraktion und Konkretion: Die Tradition des chinesischen Musiktheaters als Folie heutiger chinesischer Musik », *Österreichische Musikzeitschrift*, LIII/5 (1998), p. 35-45.

<sup>2</sup> Christian Utz, « Kunstmusik und reflexive Globalisierung: Alterität und Narrativität in chinesischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, LXVII/2 (2010), p. 81.

<sup>3</sup> Eric Hung, « Tan Dun through the Lens of Western Media », I, *Notes*, LXVII/3 (2011), p. 605.

### **Autres détournements organologiques : quand l'Occident « chinoise » son jeu**

Un autre pont habile entre Est et Ouest consiste à employer les instruments de la musique savante occidentale selon des modes de jeu permettant d'évoquer leurs cousins d'Extrême-Orient. Le référent oriental peut-être précisément la province natale du Hunan, ou la Chine en général, le Tibet, voire le Japon ou même l'Inde (plus rarement).

Déjà dans le trio *À distance* (1987), le piccolo est employé comme une flûte de bambou chinoise (avec bruit de souffle et glissade), la harpe est jouée comme du *koto* japonais, et la grosse caisse, frappée de la main ou des doigts, rappelle, dans l'intention du compositeur lui-même, une « percussion indienne ». Par ailleurs, l'œuvre utilise le vide, le silence, comme chair musicale à part entière. Le zen, circonspect, est ainsi convoqué, à la suite évidente de Takemitsu (quand il se fait mutique), voire de Feldman et plus encore de Cage (qui pratiquait la méditation transcendante dès les années 1940).

La harpe, présente dans *À distance*, deviendra ambassadrice privilégiée. Typiquement quand elle répète ses notes rapidement, elle figurera à la fois le *koto* et le *pipa* (luth chinois), dans l'ensemble des cinq opéras et à nouveau dans certains de leurs extraits orchestraux (comme *Quatre Routes secrètes de Marco Polo*, 2004), puis jusque dans la *Symphonie « Eroica »* (2008), les *Larmes de la nature* (2012), et surtout, concertante dans *Nu Shu : Les Chansons secrètes des femmes* (2013), pour vidéo, harpe solo et orchestre.

Ce centre, équidistance entre Occident et Orient, est encore cherché dans les pièces pour piano du début des années 1990, qui par ailleurs marquent le premier aboutissement de la veine *underground* de Tan (veine caricaturée par exemple dans le difficilement traduisible *Memorial 19 Fucks: A Memorial to Injustice, to all People who have been Fucked over*, 1993, avant le virage populaire qui commence à s'amorcer dans l'opéra *Marco Polo* (1995). On fait ici référence à *C A G E* (1994), ou plus tard à *Gouttes de rosée* (2000) : le pianiste y frotte directement les triples cordes dans la caisse de résonance (comme Cage ou plus tard des plasticiens de Fluxus ont « préparé », détruit ou comme ici détourné un piano). Il se cantonne dans ses *mi fa sol si do*, ce qui n'est pas une échelle pentatonique traditionnelle : on sort du « penta-truisme » dans lequel Tan se replongera parfois pour ses célèbres musiques de films (à partir de *Tigres et Dragons*, 2000), mais donc aussi dans leurs « concertos » extraits. Le son de cymbalum engendré, par ailleurs, évoque un Orient vaste, vague, de l'Europe centrale à la Chine : on y entend également de ces cithares sur table, comme le *guzheng* employé dans le quatrième opéra, *Le Premier Empereur* (2006).

De façon très générale, Tan Dun multiplie l'emploi du *glissando*, notamment aux cordes. Il concentre encore ainsi Bartók. Ceci permet en outre un pont postmoderne entre musiques populaire

(« naturellement » glissante) et savante, pont qui achève sa construction de façon particulièrement visible chez les musiciens américains des années 1990, dont Tan fait partie. Mais pour ce dernier, le glissando rappelle aussi le mode de jeu des instruments à archet chinois (comme la viole à deux cordes *húqín*). Tan Dun glisse couramment, dès les années 1980 et jusque dans le *Concerto pour contrebasse* (2015), dit *Le Loup*. Là, des coups de semonces de l'orchestre, répétés (comme dans le chef-d'œuvre *Formazioni* de Berio, 1987), rappellent une troisième habitude de Tan, comme s'il s'agissait d'employer l'orchestre dans son ensemble comme instrument à percussion. Ces secousses, espacées, engendrent chaque fois une grande glissade descendante du soliste. Ce « loup » chinois, *húqín* grave et ample, a donc des gestes atonaux particulièrement clairs, comme chez Ligeti. On entend des chutes.

Gestes nets, porte-voix populaires, chinoiseries, les glissades engendrent aussi, en tant que continuité par excellence, des caresses appuyées, dans les sections modales des œuvres adressées au public le plus large. Dans les passages nostalgiques des musiques de film, lentes, elles incombent au violoncelle de Yo-Yo Ma (*Tigres et Dragons*, 2000), au *bawu*, proche de la clarinette, ou au violon d'Itzhak Perlman (*Héro*, 2002). Et des tapis de cordes les accompagnent : on ose un écho romantique. Les appuis harmoniques sont rares, « zen ». Le jeu glissé ajoute au *rubato* et finalement à la *Sehnsucht*, comme le faisaient déjà certaines rhapsodies hongroises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (ainsi les *Airs bohémiens*, concerto pour violon de Sarasate, 1878), ici dans une version épurée (zen), simplifiée (postmoderne).

De fait, plus encore que la harpe, le violoncelle, et bientôt celui de Yo-Yo Ma en particulier, deviendra, après la période radicale cagienne, la voix nostalgique de Tan Dun (quand le musicien mûrissant ne sera plus ce « fou » cagien hyperactif). Au-delà de faire un *húqín* grave, l'instrument embrasse, en l'augmentant de beaucoup, la tessiture et la sensualité de la voix humaine (c'est ce qui intéresse le Dusapin « intonationniste » à la même époque). Et il se permet donc d'imiter ses porte-voix (*glissando*), à profusion dans le cas de Tan.

Le violoncelle, c'est singulier, est souvent concertant, dès *Yi 1 : Rapports du feu et de l'eau* (1994) ; la *Symphonie 1997 « Humanité entre ciel et terre »*, pour violoncelle, cloches *bianzhong*, chœur d'enfants, lecteur de CD et grand orchestre ; le *Concerto Tigres et dragons* (2000, d'après la bande originale du film), pour violoncelle, vidéo et orchestre de chambre ; *Quatre Routes secrètes de Marco Polo* (2004, pour 12 violoncelles et orchestre, créé par les Berliner Philharmoniker, d'abord titré *Pays secret*), ce qui deviendra à nouveau ce *Pays secret* (en 2006), mais seulement pour les 12 violoncellistes berlinois. *La Carte* (2002), œuvre multimédia, présente un documentaire sur les minorités ethniques Tujia, Miao et Dong. Elle fait de Tan, cette fois, un véritable ethnomusicologue. Le musicien est décidément un fils de

Bartók, ce que confirme Hoi-Yan Wong<sup>4</sup>. Or, cette œuvre engagée, par ailleurs, est précisément un concerto pour violoncelle. Citons encore *Élégie: Neige en juin*, dont l'effectif semble typique (violoncelle et ensemble de percussions), ou plus récemment *Chiacone* (2010), pour violoncelle seul.

### **Œuvres multimédia performatives ou interactives : encore l'empreinte de Cage**

Prolongeant ces *Neuf Chansons* dites « opéra rituel » (1989), une série d'œuvres, amorcée à la fin de la première période « radicale », approche plus encore les rites musicaux performatifs, qui impliquent éventuellement le public. Le titre générique de cette série évoque celui du premier *happening* historique, mené par Cage au Black Mountain College en 1952 : *Pièce de théâtre n° 1*. Il s'agit de *Théâtre orchestral n° 1: O* (1990), où des musiciens de l'orchestre crient, murmurent, chantent. Dans *Théâtre orchestral n° 2: Ré* (1992), un second chef s'occupe de faire chanter le public, à bouche fermée (la note *ré*), il s'agit donc d'une action interactive. *Théâtre orchestral n° 3: Prévision rouge* (1996) incorpore une vidéo, laquelle affirme son rôle dans *Théâtre orchestral n° 4: La Porte* (1999), où les solistes (des chanteuses respectivement occidentale et de l'opéra traditionnel de Pékin, et un marionnettiste japonais) jouent devant l'écran et incorporent ainsi mieux les images à l'action.

Cette volonté d'inoculer du sacré chamanique, de la « vie », de l'action dans le protocole de concert, était déjà le but des performances de l'Américain Harry Partch (lui dans une version plus sensualiste et corporelle) dans les années 1960. De façon plus générale, le théâtre musical était bien connu aux États-Unis depuis ces années, plus par la tournée de la troupe de Robert Ashley que par les tentatives européennes de Mauricio Kagel à partir de *Sur scène* (1959). Ce consensus est donc particulièrement américain. Les tentatives performatives de Tan Dun occupent d'autres pièces (citons *Cercle avec quatre trios, chef et public*, 1992, ou le célèbre *Opéra fantôme*, 1994, pour pipa et quatuor) et finalement, presque l'ensemble des œuvres. Ainsi, les vidéos, lecteurs de CD, publics et bientôt internautes deviennent souvent co-solistes, selon une enthousiaste et peut-être naïve idéologie démocrate et mondialisatrice.

Il y a là, au-delà de la tradition performative américaine, au départ cagienne, un autre consensus issu des arts plastiques, qui s'impose définitivement durant les années 1990. C'est l'ère des installations. Or, Tan Dun, éclectique, s'affirme parfois comme plasticien. Ses collections d'épaves de piano deviennent ainsi *Installation de piano* (2004) pour le Bunker Museum of Contemporary Art de Kimen à Taiwan. L'œuvre *Corps percussif* (2001), encore cagienne en diable, invite le public à utiliser cent

---

<sup>4</sup> Voir Hoi-Yan Wong, « Bartók's Influence on Chinese New Music in the Post-Cultural Revolution Era », *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*, XLVIII/1-2 (2007), p. 237-243.

chaises et cinq lits comme percussions. Or, elle a été donnée au Palais de Tokyo, donc dans un lieu d'exposition parisien dédié aux arts plastiques. Tan Dun, après Varèse et Cage, participe donc activement, depuis le bord musical, à la lente métamorphose des arts en un seul, protéiforme.

Ses opéras, naturellement, s'inscrivent dans ce projet qui était celui de Wagner : l'œuvre d'art totale. Chacun d'entre eux (après le précédent expérimental de *Neuf Chansons*, 1989), *Marco Polo* (1995), *Le Pavillon aux pivoines* (1998), *Thé : Le Miroir de l'âme* (2002), *Le Premier Empereur* (2006), est un événement à la hauteur de son budget (sans cesse croissant). C'est une œuvre mondiale, comme les symphonies de Mahler que le Chinois admire presque autant que celles de Beethoven. Chaque opéra engendre des pièces orchestrales dérivées et ouvre une époque. *Marco Polo* avait provoqué la renommée internationale et l'adoucissement du langage corréolé, exactement comme *Einstein on the Beach* (1976) pour Phil Glass. *Le Premier Empereur* cherche finalement une dimension planétaire réconciliant culture, cinéma, grand public et monde entier. Le fait que le réalisateur du film *Héro* (2002) se soit chargé, fait exceptionnel, de la mise en scène (et avec succès), semble symptomatique.

### **L'aboutissement des musiques organiques**

La veine la plus personnelle de Tan pourrait être dans ses pièces pour céramiques (*Neuf Chansons*, 1989, *Forme sonore*, 1990, *Le Pavillon aux pivoines*, 1998, *Thé : Le Miroir de l'âme*, 2002, le *Concerto pour terre*, 2009), papier (dans *Élégie : Neige en juin*, 1991, *Le rose*, 1993, « rituel érotique pour papier », *Thé : Le miroir de l'âme*, 2002, le *Concerto pour papier*, 2003), eau (dans *L'Opéra fantôme*, 1994, le *Concerto pour eau*, 1998, la *Passion d'eau selon saint Matthieu*, 2000, *Thé : Le Miroir de l'âme*, 2002, *Le Premier Empereur*, 2006). Ces idées de pointe catalysent quatre opéras (elles sont surtout réunies dans *Thé*) et culminent, pour chaque « élément » organique, dans un « concerto », de loin le genre favori du musicien<sup>5</sup>. Il y a là l'influence du taoïsme (contre le confucianisme qui avait été utilisé par les maoïstes)<sup>6</sup>. Car on y retrouve trois (eau, terre devenant céramique, bois devenant papier), des cinq éléments (eau, terre, feu, bois, métal) prévus par ce dernier. Et ces détournements se rattachent aux expériences de jeunesse, en milieu rural. Tan Dun y faisait de la musique avec les matériaux dont il disposait à l'époque<sup>7</sup>.

Certes, Cage avait fait entendre voilà longtemps des musiques végétales (*Branches*, 1976) ou minérales, pour coquillages emplis d'eau (*Inlets*, 1977). Ceci s'inscrivait alors dans le *Land Art*, le

---

<sup>5</sup> Ceci s'explique en partie pour des raisons de communication. Le genre s'articule bien avec le *star system* : le soliste virtuose est la star. On renvoie le lecteur surpris à la dernière rubrique de ce texte.

<sup>6</sup> Cette dimension, selon Laurent Feneyrou, était centrale pour Tan Dun, qui en aurait longuement parlé à ce dernier en 1995 (communication personnelle en 2015).

<sup>7</sup> *Ibid.*

mouvement hippy, dans l'idée cagienne selon laquelle « la musique, c'est l'écologie<sup>8</sup> ». Or, l'écologie deviendra le nouveau grand récit des années 1990, n'en déplaise à Jean-François Lyotard qui pense ceux-ci disparus en 1979<sup>9</sup>. Ce nouveau consensus, donc, conduit naturellement Tan à développer, bien au-delà des expériences isolées de Cage, de nouveaux instruments, mais loin : jusqu'à trouver une virtuosité.

Sur chaque « élément », il s'agit de frapper mais parfois aussi de souffler : frapper l'eau mais aussi user d'un *waterphone*, frapper de grands pans de papier pendus du haut plafond jusque sur l'orchestre mais aussi souffler sur le bord de feuilles de papier, agiter des martinets sonores à lanières de papier, souffler dans des flûtes en céramique et choquer des percussions en céramique ou en pierre. La virtuosité est surtout atteinte avec le jeu percussif rapide, notamment sur la surface des bols transparents emplis d'eau.

*Water Music* (1952) de Cage était encore anecdotique, une introduction à un manifeste esthétique, peu développée. La musique d'eau de Tan, quarante ans plus tard, invente un solfège, un monde sonore aqueux servi par l'engagement de David Cossin (aqua-virtuose qui a travaillé avec Tan pendant plus de quinze ans). L'eau sert de caisse de résonance à des objets divers. Elle tend sa surface à la percussion des mains. On y plonge une passoire qui, en libérant ses gouttes, engendre un *decrescendo*, *smorzando*. L'ensemble est amplifié par des micros de contacts. Le *waterphone* produit des sons longs et résonants, rappelant le cri des baleines. Un écho romantique est ainsi totalement réinventé en 1998 (dans le *Concerto d'eau*), à une époque où le vieux Takemitsu entend un nouveau « romantisme<sup>10</sup> » dans la création contemporaine fin de siècle, peut-être celle, cosmique, de l'an 2000 qui approche. Aussi Joanna Ching-yun Lee appelle-t-elle sa biographie de Tan Dun, en 2006, *Geste romantique*<sup>11</sup>.

Ces musiques organiques cherchent encore ce *centre*, une équidistance entre Est et Ouest, économiquement atteinte. Bruitistes, elles se passent de ces échelles de tons, décidément trop connotées d'un côté comme de l'autre du globe, pour inventer facilement un chamanisme sonore, une évocation non seulement de l'écologie planétaire, mais aussi de l'animisme des minorités de la province du Hunan, à travers ces « éléments »

---

<sup>8</sup> John Cage, *For the Birds* (entretien avec Daniel Charles), Boston/Londres, Marion Boyars, 1981, p. 229.

<sup>9</sup> Dans *La Condition postmoderne* (Paris, Minuit, 1979, p. 8), Jean-François Lyotard voit justement le signe du début d'une nouvelle ère, dite « postmoderne », dans la fin des « grands récits » politiques ou religieux.

<sup>10</sup> « Si je compare les diverses nouvelles tendances musicales qui apparaissent actuellement [durant les années 1990] avec celles des années 1950-1960, il me semble qu'un sentiment romantique différent de celui des années 1950 et 1960 (pas forcément quelque chose comme le néo-romantisme) est en train de naître ». Tōru Takemitsu, *Chosakushu*, tome V, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 162.

<sup>11</sup> Voir Joanna Ching-yun Lee, « Romantic Gesture », *Opera News*, LXXI/6 (2006), p. 16-20.

(qu'on retrouve donc aussi dans le taoïsme). Certains instruments de pierres, en Chine, sont traditionnels (*bianqing*).

Tan n'aura jamais mieux fait dialoguer Cage et le chaman de son village.

### **Musique du monde et monde de la musique**

Dès avant 2010, donc à 53 ans, Tan Dun avait honoré les commandes d'institutions aussi prestigieuses que le Boston Symphony Orchestra, le New York Philharmonic, le Metropolitan Opera, les Berliner Philharmoniker, l'Internationale Bach-Akademie de Stuttgart, Youtube/Google, l'Edinburgh Festival, avait enregistré avec Deutsche Grammophon, collaboré avec Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman, Lang-Lang, remporté le Prix Suntory, le Prix Grawemeyer, un Grammy Award, un Oscar (pour la musique de *Tigres et Dragons*), avait été joué lors des Jeux Olympiques de Pékin (2008), avait été ambassadeur culturel pour la Shangaï World Expo (2010).

Tan Dun a sans doute été porté par cet autre grand récit de son époque: la mondialisation. Pour l'inauguration de son orchestre, le « YTSO », Youtube a passé commande à Tan Dun, et à nul autre, de sa future *Première Symphonie Internet* (« *Eroica* », 2009). Le résultat, maigre (quatre minutes), ne figurera pas – phénomène rare – dans le catalogue en ligne. Fredric Jameson titrait son ouvrage, vers 1991, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*.<sup>12</sup> Mais Makis Solomos se demandait si précisément, le paradigme caché du postmodernisme, non encore abouti à l'époque (surtout les années 1980), n'avait pas été, précisément, la future « marche vers la mondialisation<sup>13</sup> ».

Or, Tan semble comprendre les publics occidentaux qui le regardent et qui décident encore pour le monde, nous, Marco Polo friands des derniers vestiges d'exotisme disponibles dans notre monde globalisé. Il écrit donc l'opéra *Marco Polo* (1995) et accède alors à sa première notoriété de très grande envergure. Puis ses quatre grands opéras, dans leur production d'origine, seront tous en costumes chinois anciens, mandarinades atemporelles, ce que le monde attend pour son entreprise fatalement approximative, puisque *globale* littéralement. Selon Nicolas Bourriaud, « ce que le postmoderne nomme hybridation consiste à greffer sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme des "spécificités" la plupart du temps caricaturales, comme on parfume avec différents *flavours* synthétiques les sucreries industrielles<sup>14</sup> ».

Quel compositeur à ce jour bénéficie d'un site internet aussi visuellement attractif, détrônant celui de Phil Glass, pourtant déjà une référence en la matière ? Les œuvres de Tan y apparaissent

---

<sup>12</sup> Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme*, Paris, Éditions des Beaux-Arts, 2007.

<sup>13</sup> Makis Solomos, « Le "savant" et le "populaire", le postmodernisme et la mondialisation », *Musurgia*, IX/1 (2002), p. 80-81.

<sup>14</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 22.

étiquetées d'images appétissantes, comme des biens de consommation de luxe. Chacune est accompagnée d'un slogan qui, parfois même, la sous-titre (*Le Feu, Le Loup, La Carte* et même *L'Amour* pour le *Concerto pour violon*, 2009). Les célèbres musiques de films (*Tigres et Dragons, Héro, Le Banquet*) engendrent des produits dérivés pour la musique savante, notons bien, cela et non l'inverse comme autrefois : d'abord le bien de consommation, puis seulement « l'œuvre savante » éponyme. L'inversion de paradigme est nette depuis l'avant-guerre, quand Adorno fustigeait « l'industrie culturelle » pourtant encore balbutiante. Ces concertos filmiques sont servis par des solistes superstars planétaires. Selon Deleuze, Nietzsche fait de la pensée une « machine de guerre<sup>15</sup> ». Transposons cette opinion sur Tan Dun, compositeur « versatile<sup>16</sup> » selon Hung, capable de composer le *Concerto pour eau* mais aussi la *Symphonie Internet « Eroica »*, et cependant, dans tous les cas, machine de guerre pour le déploiement de ses œuvres (c'est la sagesse du capitalisme tardif évoqué par Jameson) à la fois fort des cultures de vente *made in China* et *made in USA*, les plus efficaces du monde actuellement.

Eric Hung note que certaines mélodies modales elles-mêmes peuvent être rationalisées, c'est-à-dire, si l'on veut, écologiquement « recyclées ». Ainsi, une ligne modale est utilisée dans la musique d'un documentaire, *Nanjing 1937* (1995), puis dans la *Symphonie 1997*, puis dans la bande originale de *Fallen* (1998, avec l'acteur Denzel Washington). Le musicien duplique sur sa chaîne de montage, à la manière de Glass avant lui. C'est légitime dans un monde considéré globalement, infiniment vaste, impossible à toucher dans son ensemble en une œuvre. Mais selon Hung, d'une mélodie modale « nostalgique » à l'autre, l'écriture reste de toute façon proche, pour les œuvres orchestrales des années 2000 et les musiques des grands films. Une manne est exploitée<sup>17</sup>. De même, Jeff Koons (le plus célèbre artiste vivant aujourd'hui ?), lorsqu'il sculpte un *Balloon Dog*, engendre-t-il une série d'entre eux entre 1994 et 2000, puis des miniatures industrielles en série, objets *design*, « accessoires ».

Ces remarques sont moins des critiques que le relevé d'une nouvelle indistinction historique dans laquelle Tan Dun semble pionnier. En 1999, quand Tan, emblème de la mondialisation, titrait triomphalement pour la commande du BBC Orchestra *L'An 2000 aujourd'hui : Une symphonie mondiale pour le nouveau millénaire*, John Seabrook titrait lui son ouvrage *Indistinction : La culture du marketing, le Marketing de la culture*<sup>18</sup>. Ici, l'indistinction semble entre musique de l'image et image de la musique. Il faut ôter à la musique son costume de guerre

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 467.

<sup>16</sup> Eric Hung, « Tan Dun through the Lens of Western Media », II, *Notes*, LXVIII/3 (2012), p. 661.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>18</sup> *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, Knopf, New York, 2000.

économique, d'une opacité redoutable, pour découvrir sa valeur réelle, plutôt diverse d'une œuvre à l'autre, mais sans que le musicien lui-même semble devoir s'en soucier, comme si l'art se passait désormais de l'esthétique. Ceci ne signifie-t-il pas que l'art, sans faiblir pour autant, s'occupe d'abord de sa survie dans un monde trop vaste ? Il est d'abord sa propre entreprise de communication, son subterfuge, *artefact* supplémentaire en somme. Le subterfuge, dans notre *Société du spectacle* déjà rouée depuis bientôt un demi-siècle après l'écriture de l'ouvrage de Guy Debord (1967), est désormais incessant et semble-t-il, nécessaire dans notre supermarché planétaire en ligne. Faut-il le considérer partie intégrante de l'œuvre, comme le musicien (ou l'artiste de l'image) lui-même semble nous y inviter ? Tan dirige généralement ses œuvres, sur CD, DVD, en concert, certes à la manière ancienne (mozartienne), mais aussi comme pour mieux les étiqueter, ajouter au spectacle en mettant en scène son propre corps de créateur. Sur son site internet, donc sa carte d'identité, les images dominent et sont immédiatement accessibles. Ce n'est pas le cas de la musique.

### **Bibliographie sélective**

Bond, Jeff, « Crouching Composer, Hidden Cellist », *Film Score Monthly*, V/9-10 (2000), p. 45-48.

Hung, Eric, « Tan Dun through the Lens of Western Media », *Notes*, LXVII/3 (2011), p. 601-618 ; et LXVIII/3 (2012), p. 659-666.

Lee, Joanna Ching-yun, « Tan Dun », *Grove Music Online*.

Lee, Joanna Ching-yun, « Romantic Gesture », *Opera News*, LXXI/6 (2006), p. 16-20.

Sheppard, Anthony W., « Blurring the Boundaries: Tan Dun's *Tinte* and *The First Emperor* », *Journal of Musicology*, XXVI/3 (2009), p. 285-326.

Utz, Christian, « Komponieren zwischen Abstraktion und Konkretion: Die Tradition des chinesischen Musiktheaters als Folie heutiger chinesischer Musik », *Österreichische Musikzeitschrift*, LIII/5 (1998), p. 35-45.

Utz, Christian, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart, Franz Steiner, 2002, p. 323-501.

Utz, Christian, « Kunstmusik und reflexive Globalisierung: Alterität und Narrativität in chinesischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, LXVII/2 (2010), p. 81-103.

Wong, Hoi-Yan, « Bartók's Influence on Chinese New Music in the Post-Cultural Revolution Era », *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*, XLVIII/1-2 (2007), p. 237-243.

Young, Samson, « The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's *The Map*: Horizon and Rhetoric of National Style », *Asian Music*, XL/1 (2009), p. 83-99.

Yu, Siu Wah, « Two Practices Confused in one Composition: Tan Dun's *Symphony 1997: Heaven, Earth, Man* », *Locating East Asia in Western Art Music*, sous la direction de Yayoi Uno Everett et de Frederick Lau, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 57-71.

### **Discographie sélective**

*On Taoism/Orchestral Theatre I/Death and Fire: Dialogue with Paul Klee*, BBC Scottish Symphony Orchestra, sous la direction de Tan Dun, Koch Schwann, 1994.

*Ghost Opera*, Kronos Quartet, Wu Man, Nonesuch Records, 1997.

*Marco Polo: An Opera in a Opera*, Netherlands Radio Kamerorkest, Cappella Amsterdam, sous la direction de Tan Dun, Sony Classical Records, 1997.

*2000 Today: A World Symphony for the New Millenium*, BBC Concert Orchestra, sous la direction de Tan Dun, Sony Classical Records, 1999.

*Crouching Tiger, Hidden Dragon* (bande originale), Shanghai Symphony Orchestra, Shanghai National Orchestra, Shanghai Percussion Ensemble, Yo-Yo Ma, Coco Lee, Sony Classical Records, 2001.

*Water Passion after Saint Matthew*, Maya Beiser, Mark O'Connor, Elizabeth Keusch, Stephen Bryant, RIAS Kammerchor, sous la direction de Tan Dun, Sony Classical Records, 2002.

*Martial Arts Trilogy*, Yo-Yo Ma (violoncelle), Lang Lang (piano), Itzhak Perlman (violon), Sony Classical Records, 2011.

*Concerto for Orchestra*, Hong Kong Philharmonic Orchestra, sous la direction de Tan Dun, Naxos, 2012.

### **DVD**

*The Map*, Shanghai Symphony Orchestra, Anssi Karttunen, sous la direction de Tan Dun, Deutsche Grammophon, 2004.

*Tea: A Mirror of Soul*, NHK Symphony Orchestra, sous la direction de Tan Dun, Deutsche Grammophon, 2005.

*The First Emperor*, Metropolitan Opera, sous la direction de Tan Dun, EMI, 2008.

*Water Concerto*, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, David Cossin, sous la direction de Tan Dun, Opus Arte, 2009.

*Paper Concerto*, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Haruka Fujii, sous la direction de Tan Dun, 2009.

### **Site internet**

<http://www.tandunonline.com> (lien vérifié le 1<sup>er</sup> mai 2015)