

CEV 3004

CEZAME

Requiem for Tchernobyl

Bruno Letort



Requiem pour Tchernobyl
Bruno Letort

Chœur et orchestre de Minsk
Andreï Galanov, direction
Ludmila Efimova, chef de chœur



Requiem pour Tchernobyl

1 - Introït	3 : 28
2 - Kyrie	3 : 39
3 - Tu es béni, Seigneur (1)	3 : 08
4 - Domine	4 : 08
5 - Tu es béni, Seigneur (2)	2 : 30
6 - Sanctus	3 : 38
7 - Tu es béni, Seigneur (3)	1 : 58
8 - Sanctus – Alleluia	4 : 02
9 - Pie Jesu	3 : 03
10 - Pie Jesu (chœur)	2 : 12
11 - Agnus Dei	2 : 27
12 - Libera me	3 : 08
13 - Lux æternam	4 : 40



Requiem pour Tchernobyl

Depuis le XX^{ème} siècle, toute œuvre dite « religieuse » suscite un intérêt renouvelé, dans la perspective de mieux saisir l'intention de son auteur. En effet, le contexte culturel occidental a quelque peu détourné les formes artistiques de toute expression de foi, à la faveur d'une expression du soi. C'est dans cette sphère de la spiritualité individuelle que se dessine confusément le sens de l'œuvre, dans ce qu'elle révèle de sacré. Et le sacré n'est peut-être pas tant le signifiant du texte que la musique véhicule, qu'une intention plus intime dont chaque compositeur détient le secret. Telle serait peut-être une définition assez juste de la musique que celle qui « indique ce qu'elle veut dire, et le précise, mais dont l'intention ne cesse, en même temps de rester voilée »¹. La composition d'une œuvre sacrée, en l'absence de toute croyance religieuse de son auteur, n'est donc paradoxale qu'en appa-

rence, puisqu'au delà des mots, qui, selon Kandinsky constituent déjà une résonance intérieure, est sacré ce que la musique dit. Mais pour Bruno Letort, cette attitude n'est pas un signe d'indifférence herméneutique*. L'appropriation des textes sacrés révèle au contraire l'intérêt qu'il porte pour le mystère d'une sémantique qui a su traverser les âges. Le sacré est pour lui « ce qui est au delà de l'humain, non pas dans le sens d'un esprit supérieur, d'un hypothétique créateur, de tout ce qui a trait au divin, à ses manifestations sur terre, mais plutôt dans ces éléments qui font avancer la pensée, le respect d'autrui »².

Le « Requiem pour Tchernobyl » de Bruno Letort porte en lui les figures de la tradition musicale religieuse, depuis l'emploi des textes liturgiques pour les défunts dans une stricte diction syllabique, au contrepoint* fugué*, ou encore depuis l'usage du pouvoir dramatique des cuivres, à la polyphonie vocale a cappella*. Mais si la contrainte volontaire d'une « forme de langage sanctionnée par le temps »³

est une révérence implicite aux victimes de la catastrophe de Tchernobyl, une autre dimension du sacré se fait jour, celle qui a trait à l'expression musicale des émotions. Car l'essentiel de ce vers quoi l'œuvre tend, c'est l'indicible dont le sacré s'auréole.

« Et peut-être sont-ce même les sons qui, malgré un reste d'imperfection, se rapprochent le plus de l'insaisissable », constate Carl Dahlhaus dans une étude sur les rapports entre la musique et le langage.⁴

Fidèle à sa propre prise de position esthétique, Bruno Letort ouvre son Requiem avec l'« Introït » dans un éblouissement de timbres. L'invocation au repos éternel (« Requiem æternam ») résonne de contrastes de registres, de relais de strates mélodiques, de tuilages d'ostinati* rythmiques, ou encore de multiples modes de jeu et d'attaques. Dans une lente et inexorable progression temporelle, la texture* sonore, animée de puissants impacts de cuivres, semble se figer dans un masque contemplatif. C'est souvent ainsi que chez Bruno Letort, la musique se constitue en structure.

Après le timbre dans l'« Introït », le « Kyrie » dévoile une seconde clé pour l'appréhension des traits profonds du langage de Bruno Letort. Reprenant en la transformant la cellule de trompette de l'« Introït », les cordes entonnent le « Kyrie » dans un vigoureux contrepoint rythmique ponctué d'appels de cuivres. Rapidement s'ensuit une fugue vocale dans une scansion rythmique puissante et différenciée (« Kyrie Eleison, Christe Eleison »).

« J'avais besoin d'entendre des enchevêtrements de cellules rythmiques complémentaires, des équilibres précaires, précise Bruno Letort. C'est la forme fuguée qui m'est venue naturellement. Elle répondait à ce besoin d'autonomie-dépendance des voix, semblable à ce que devrait être la communauté humaine... »⁵.

À travers ce déferlement rythmique organisé et sous-tendu par l'affirmation d'une implacable pulsation, comment ne pas accorder au rythme une dimension qui relève du sacré ? Car le rythme apparaît ici comme la cristallisation du temps, son dynamisme,

sa vie. Il permet l'intégration de notre être dans la durée, par l'écoute musicale. Bruno Letort l'utilise par le biais de cellules évolutives qui se déploient dans le temps en se répétant, ou encore dans une relation de contraste avec des passages où la clarté de la diction du texte est encore accentuée par une écriture strictement homorythmique.

Le rythme de marche lente dans lequel s'exhale le chant russe de la 3^{ème} pièce (« Tu es béni Seigneur ») dégage une expression de grande religiosité. Sur des piliers harmoniques du chœur et des timbales semblant intemporels, monte un chant plaintif des voix de femmes solistes, dont la simplicité mélodique n'a d'égale que la réalisation à cappella de la pièce. Puis commence l'Offertoire (« Domine ») qui renoue avec l'univers très « postmoderne » de la répétitivité de cellules mélodiques. Mais si Bruno Letort a pu s'inspirer parfois du langage des répétitifs américains des années 1960, il n'est nullement un compositeur minimaliste. Loin de fonder une pièce entière sur un seul processus de transformation

lente, il sait couper court au piège de l'ennui qui « nous fait sortir du rythme aussi sûrement que l'arrêt »⁶. Pas moins de huit parties juxtaposées sont discernables dans cette pièce, parmi lesquelles certaines témoignent, au sein d'une nette différenciation, d'une volonté d'unité.

Un autre exemple de l'écriture en ostinati répétitifs, ainsi que de la maîtrise du temps par le rythme nous est donné dans le chœur russe à cappella suivant (5^{ème} pièce : « Tu es béni Seigneur »).

Dans cette pièce, la répétitivité, parfois agrémentée de glissandos expressifs est devenue totalement imprévisible grâce aux fréquents changements de mesures, le plus souvent asymétriques. La 6^{ème} pièce quant à elle (« Sanctus ») expose, comme écho à l'« Introït », une mise en espace du son par le jaillissement des timbres, principe auquel s'adjoit celui de l'écriture en bicinium des chœurs, une technique moyenneuse de l'antiphonie* par couples de voix chantées.

Mais l'ubiquité de la matière sonore, comme facteur favorisant la prière, s'étend également au niveau macroscopique, à la symétrie de la structure de la pièce.

Après une troisième invitation slave à la prière (7^{ème} pièce : « Tu es béni Seigneur ») dans un langage musical volontairement dépouillé et austère, la 8^{ème} pièce (« Alléluia ») offre, à l'aide de deux textures vocales radicalement différentes, un nouveau visage de la continuité spatiale. La première, par de microscopiques évolutions rythmiques, joue sur le subtil rapport de la stagnation et du mouvement.

« C'est une musique qui donne l'impression de s'écouler continûment – nous dit György Ligeti à qui cette technique d'écriture est ouvertement empruntée ⁷ –, comme si elle n'avait ni début, ni fin. Ce que nous entendons est une coupe de quelque chose qui est déjà commencé depuis toujours. Typique de toutes ces pièces : il y a très peu de césures, la musique continue donc vraiment à couler. Sa caractérisation for-

melle est d'être statique : elle donne l'impression de stagner. Ce n'est qu'une impression. À l'intérieur de cette stagnation, de cette statique, il y a de progressives transformations. Je penserais ici à une surface d'eau, sur laquelle une image se reflète. Cette surface se ride au fur et à mesure, et l'image disparaît, mais très progressivement, l'eau redevient lisse et nous voyons une autre image. » ⁸ La seconde texture met en place une superposition polyrythmique d'ostinati. Chacun d'eux est rythmiquement unitaire et s'oppose aux autres par une impression de tempo indépendant. Il se glisse sur l'autre dans une dynamique plus lente ou plus rapide. L'émergence d'une forte impression d'un temps anesthésié par la répétition magnifie l'unique terme chanté dans cette pièce : « Alléluia ». À la continuité spatiale s'ajoute ici l'idée d'un éternel présent.

Chacune des dernières pièces de ce Requiem concentre les caractères déjà évoqués, autour de l'idée qui en est à la source : un proces-

sus de construction, une mélodie, une série d'accords, etc. Ainsi le premier des deux « Pie Jesu », présente, dans une grande richesse de timbres et diversité de modes de jeu (sons harmoniques*, pizzicati*, col legno*), une expression grandiose de l'imploration de Dieu. Le second (10^{ème} pièce) chanté en slavon, s'organise à partir d'une construction de la polyphonie en échafaudage sur des cellules mélodico-rythmiques. Après que la dernière voix fut entrée (ténors), le processus se termine et la pièce s'arrête brutalement en position suspensive. L'« Agnus Dei » renoue avec l'idée chère à Stravinsky de l'affirmation d'une pulsation obsessionnelle, sur laquelle viennent se superposer des ostinati aux accents asymétriques. À ceci s'ajoute une polarité harmonique fondamentale en dehors de tout langage répertorié, si bien qu'un mouvement perpétuel s'instaure, dont la régularité est toutefois contredite par la dérivation de certains ostinati. Le recueillement que suscite la 12^{ème} pièce (« Libera me ») rappelle, par

la souplesse d'une matière sonore progressant lentement au rythme d'ondulations plaintives, le « Pie Jesu » slavon. Mais ici, comme garantie d'une expression de foi absolue, aucune occurrence soliste n'émerge, au profit d'une totale homogénéité sonore. Enfin, en contraste avec ce « Libera me », « Lux æternam », ultime pièce du Requiem pour Tchernobyl semble rappeler, par la violence de ses impacts sonores, l'apocalypse qui eut lieu et la tragédie de ses scories. Mais elle regarde également, sans aucune velléité de développement, vers les éléments sonores qui ont contribué à la construction de l'œuvre : l'homorythmie ou les réponses en tuitage du chœur, la multiplicité des timbres de l'orchestre, les pédale-ostinati*, les contrastes de nuances ou encore une pensée du rythme qui permet une nouvelle représentation de la temporalité vécue. Au delà des contrastes, en une pièce l'unité est enfin retrouvée.

Tel l'Angelus Novus de Paul Klee qui, dans l'interprétation qu'en donne Walter Benjamin ⁹ regarde les désastres du passé, le Requiem de Bruno Letort rend, sans épanchement lyrique, un vibrant hommage aux victimes de Tchernobyl. Les multiples facettes que sa musique nous offre, renvoient inexorablement à cette dimension sacrée sans laquelle l'espoir semble impossible. Des sonorités ancestrales aux concepts rythmiques les plus modernes, son écriture est à l'image de cette « tempête qui nous pousse incessamment vers l'avenir ». ¹⁰

Jean-Marc Bardot 30/12/2007

1-Theodor W. Adorno, «Musique et langage», *Quasi una fantasia*, Paris : Gallimard, 1982.

2-Bruno Letort,
communication personnelle, 24/12/2007.

3-Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris : Denoël, 1962.

4-Carl Dahlhaus,
L'idée de la musique absolue, Genève : Contrechamps, 1997.

5-Communication personnelle,24/12/2007.

6-Pierre Sauvagnet, *Le rythme et la raison* (vol. I), Paris : Kimé, 2000.

7-Cf. Lux Aeterna, pièce pour chœur mixte a cappella de G. Ligeti (1966), utilisant cette technique.

8-György Ligeti, « D'Atmosphères à Lontano ; un entretien avec Joseph Häusler », *Musique en jeu*, n° 15, Paris : Seuil, 1974.

9-Walter Benjamin, *Essais 2* (1935-1940), Paris : Denoël, 1983.

10-Id.

Petit lexique

A cappella : Chanté sans accompagnement instrumental.

Antiphonie : Alternance de type question/réponse entre deux groupes de voix.

Col legno : Jeu sur les cordes avec la baguette de l'archet.

Contrepoint : Ecriture musicale consistant en la superposition de lignes mélodiques formant une résultante sonore « horizontale ».

Fugue : Forme polyphonique organisée dans laquelle les différentes voix entrent les unes après les autres.

Harmonique : Concerne les accords (résultante sonore « verticale »).

Ostinato/i : Cellule mélodique ou rythmique ou harmonique répétée de manière « obstinée ».

Herméneutique : Concerne l'interprétation des textes, notamment sacrés.

Pédale : Note tenue pendant un temps assez long.

Pizzicato/i : Jeu en pinçant les cordes.

Son harmonique : Jeu en effleurant la corde de manière à rendre un son très aigu au timbre particulier.

Texture : Constitution, configuration de la matière sonore.

Frontières invisibles

Un requiem pour Tchernobyl. Une prière catholique et orthodoxe chantée pour les morts de Tchernobyl. Une œuvre qui s'écoute avec recueillement, comme se lit *La supplication* de Svetlana Alexievitch parue dix ans après l'évènement. Laisser la musique nous sentir concernés, par ce que nombreux s'accordent à penser comme l'une des plus grandes catastrophes de l'humanité.

Ce 26 avril 1986, à 1 h 23 du matin, le cœur du quatrième réacteur de la centrale nucléaire de Tchernobyl s'emballe. Explosion. Manque de contrôle durant le test de sécurité du réacteur, selon la thèse officielle. Erreur d'exploitation, négligence humaine qui conduit à la faute coupable ? En quelques secondes, l'accident industriel conduit à la catastrophe. Le feu.

Eteindre l'incendie au plus vite. Nettoyer la zone et ensevelir le cœur du réacteur en fusion dans un sarcophage plombé. Près d'un million d'hommes et de femmes s'attellent à la tâche avec courage.

Des « liquidateurs » venus de tout l'ex-Union Soviétique, animés d'obligation, de foi patriotique ou de confiance en l'atome.

L'explosion des bombes sur Hiroshima et Nagasaki avait déjà entaché l'atome du pouvoir de destruction. Après quoi, l'industrie nucléaire civile s'est développée sur des valeurs de progrès scientifique et technologique. De cette structure fine de la matière, on puise de l'énergie depuis le début des années 60.

De l'électricité, vecteur de développement et d'accélération des sociétés modernes. Mais bien souvent, la technologie nous expose à des choses auxquelles nous ne sommes pas préparés. En quelques secondes, la catastrophe arrive. Un

nuage radioactif s'échappe vers l'ouest. Sur son trajet, il déposera ses éléments persistants. Sans que nulle frontière ne l'arrête.

À proximité des réacteurs, une zone de 1000 kilomètres carrés se vide de toute humanité. Pour se protéger, la population doit veiller à ne pas manger d'aliments contaminés. Mais la radioactivité n'a pas de propriété sensorielle. Si elle n'irradie pas, elle peut passer inaperçue. Comme le nuage de Tchernobyl au-dessus de la France.

Un requiem pour Tchernobyl, pour toutes les victimes de Tchernobyl. Pour les 4 000 morts reconnus. Et pour tous les autres... Décédés ou malades. Que ne laissent pas compter la controverse scientifique sur les effets d'une contamination chronique par des faibles doses de radioactivité et le manque d'enquêtes épidémiologiques. Pour tous ces enfants, ces femmes et ces hommes encore dans la souffrance.

Vingt ans déjà sont passés, mais il faudra encore attendre avant que lumière soit faite sur le bilan global de cette catastrophe. Alors peut-être l'humanité reconnaîtra ses héros, les liquidateurs et tous ceux qui se sont battus pour que cesse l'omerta sur les conséquences de cette catastrophe et le « dogme de l'innocuité des rayonnements ionisants ».

Camille Saïssset, journaliste.

Le repos des âmes

L'histoire du « Requiem pour Tchernobyl » commence en octobre 2005. Les autorités biélorusses commencent à envisager l'échéance du 20^{ème} anniversaire de la catastrophe. Elles souhaitent y trouver l'occasion de rappeler à la face du monde que la Biélorussie a été la principale victime des retombées, de par l'étendue des territoires touchés et le nombre des populations concernées. Elles espèrent que l'aide étrangère en sera significativement augmentée.

La France est alors depuis de nombreuses années, à la tête de ceux qui s'intéressent à la réhabilitation des territoires contaminés. Elle le fait dans un contexte politique défavorable, où le type d'assistance qu'elle apporte est accepté avec défiance par une administration présidentielle qui n'aime pas beau-

coup l'esprit d'initiative civique qu'elle engendre en général dans les populations concernées. Je recherche alors le moyen de mettre le 20^{ème} anniversaire à la une de la presse mondiale en le célébrant de façon à l'extraire des contingences politiques locales. La solution qui m'apparaît la meilleure consiste à suggérer au gouvernement biélorusse d'inviter le Patriarche Orthodoxe Alexis II et le Pape Jean-Paul II à prier ensemble à Gomel pour le repos de l'âme des victimes de la catastrophe.

Une multitude de raisons qui dépassent de bien loin la Biélorussie rendent une pareille rencontre extrêmement difficile. Néanmoins, je m'aperçois en examinant la faisabilité technique du projet que, sur le plan religieux, il est impossible de penser à une véritable concélébration. Des prières dites successivement par le Patriarche et le Pape peuvent être envisagées mais, si on se limite à celles-ci, la cérémonie risque de manquer de substance.

C'est alors que naît l'idée de faire composer pour la circonstance une pièce musicale, par définition un requiem, que les deux chefs d'Eglise pourraient entendre en y retrouvant chacun sa liturgie.

A la fin de 2005 et au début de 2006, à ma surprise, l'idée progresse. Les autorités biélorusses préparent, dans la plus grande discrétion, des lettres d'invitation. Encouragé, je passe donc commande à Bruno Letort, qui coopère depuis longtemps avec des formations orchestrales biélorusses, d'un « Requiem pour Tchernobyl ». Le Ministère des Affaires Etrangères accepte avec bienveillance d'inclure le projet dans la programmation de l'Ambassade de France à Minsk. On recense les chœurs qui devront répéter l'œuvre et on commence à se préoccuper de l'endroit où, à Gomel, le Requiem pourra être interprété.

Ce dernier est même annoncé comme contribution française au 20^{ème} anniversaire.

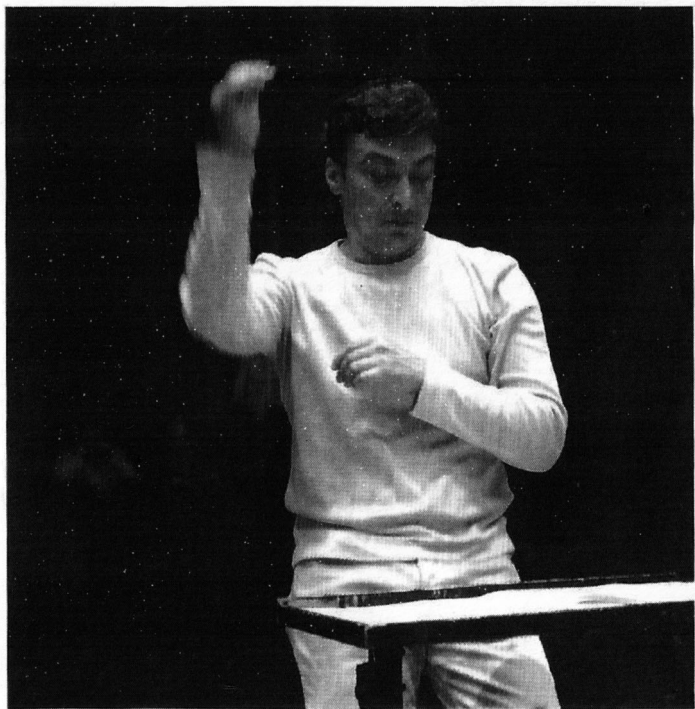
Mais, la politique nous rejoint. Presenti, le Patriarche Alexis II indique que l'idée d'une telle rencontre lui semble prématurée. D'autre part, les élections à la Présidence biélorusse de mars 2006 se tiennent dans la douleur et les tensions. Dès la fin mars, il est clair que le 20^{ème} anniversaire va se tenir dans un climat de réprobation envers la Biélorussie et sur un tout petit pied. Les autorités locales pressentent fort bien la chose et tout préparatif pratique du Requiem, dont les partitions sont pourtant arrivées à Minsk à temps, est abandonné.

Ni le compositeur, ni l'ambassadeur, ne se résignent cependant à en rester là. A force de patience et de ténacité, la première du « Requiem pour Tchernobyl » a lieu à la Philharmonie de Minsk le 20 juin 2006.

Des représentants de la population des territoires contaminés ont fait le voyage pour l'entendre. A l'issue du concert, le Professeur Nesterenko, qui avait survolé la centrale

en hélicoptère dans les premiers jours après l'explosion du réacteur, me dit, en essuyant une larme : « c'est exactement le bruit que l'on entendait ». Cette parole ne doit pas être prise comme une critique de la musique. Elle montre que l'émotion née du Requiem avait rejoint chez ce scientifique celle qui était la sienne vingt ans plus tôt lorsqu'il promenait ses compteurs à cent mètres d'altitude au dessus du réacteur éventré et qu'il mesurait à la lecture de ses cadrans l'ampleur du désastre.

Stéphane Chmielewsky
Ambassadeur de France au Bélarus
(de 2002 à 2006)





Remerciements à :

Stéphane Chmielewsky, Olga et Yves Prud'homme, Inga Trofimouk, Andreï Galanov, Ludmila Efimova, Jean-Pierre Bouzigues, Jean-Loup Morette, Olivier Kowalski, Frédéric Leibovitz, Jean Malaurie, Jean-Marc Bardot, Robert Knoth, Raphaël Jonin, Camille Saisset, Elsa et Philippe Valembois, Régis Campo, Bruno Riou-Maillard.

Enregistré au studio Classeast (Minsk)
en Juin 2006
par Anatoly Gaponov, Dmitri Karneitchik et Igor Axionenko.

Mixé aux studios Davout (Paris)
en Avril 2007
par Jean-Loup Morette.

Masterisé au studio Le grenier à son
en Janvier 2008
par Pierre-Antoine Signoret.

Photo recto : Robert Knoth (www.robertknoth.com)
Photos livret : Vladimir Kasperovitch
Maquette : ACEBO / Sébastien Fournet

Editions Frédéric Leibovitz Editeur – Cézame (contact@cezame-fle.com)

