Document generated on 10/12/2024 3:32 a.m.

Frontières

FRONTIÈRES

Tombeau pour 50 000 victimes
La *Cantate de Bisesero* de Garett List

Émilie Kuhn

Volume 20, Number 2, Spring 2008

Les musiques et la mort

URI: https://id.erudit.org/iderudit/018353ar
DOI: https://doi.org/10.7202/018353ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)
1916-0976 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Kuhn, É. (2008). Tombeau pour 50 000 victimes : la *Cantate de Bisesero* de Garett List. *Frontières*, *20*(2), 87–89. https://doi.org/10.7202/018353ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUR LE CD

Prologue de *La Cantate de Bisesero*, de Garett List.

Durée : 3 min 44 s

Tombeau pour 50 000 victimes

La *Cantate de Bisesero* de Garett List

Émilie Kuhn,
doctorante en littérature et arts de la scène et de l'écran,
Université Laval.

Treize ans après le génocide des Tutsis du Rwanda, il reste encore de nombreuses tombes sans nom et de noms sans tombes au pays des mille collines. Les massacres perpétrés d'avril à juillet 1994 transformèrent les hauts plateaux en un immense charnier où s'entassent encore des centaines de milliers d'ossements anonymes.

De nos jours l'événement génocidaire ne se limite plus à un univers géopolitique donné puisqu'il se déplace au gré des discours, au moyen de différents vecteurs. Lorsque ces transmetteurs relèvent de l'espace médiatique, sous couvert d'une objectivité totale, l'information participe à l'élaboration de la grande Histoire. À l'inverse, parvenant parfois à s'extirper des griffes du documentaire et de l'archive, l'événement est récupéré par la sphère culturelle qui en propose des interprétations. Malgré la notion d'« irreprésentable » qui pèse irrémédiablement sur le cortège de productions artistiques générées dans l'après-coup, les œuvres concernées, si elles ne « figurent » pas l'événement, entreprennent la composition d'un discours qui s'emploie à lui donner un sens.

Une œuvre théâtrale marquante pour la fin du XXe siècle est née à la suite du génocide des Tutsis du Rwanda. Groupov, collectif d'artistes belges, entame dès juin 1994 une création scénique pluridisciplinaire sous la direction du metteur en scène Jacques Delcuvellerie, en réponse au silence de la communauté internationale sur les massacres commis. Ce gigantesque *work in progress* de plus de cinq ans,

Louis CUMMINS, VIH/SIDA, 2007, photographie numérique en couleur, 65 × 41 cm, collection de l'artiste

réunissant Rwandais et Européens, se présente comme « une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants » (Groupov, 2002). La qualité du projet repose en partie sur la forme peu conventionnelle de la production. Composé d'une succession de tableaux, *Rwanda 94* se fait le vaste réceptacle d'un *melting pot* de stratégies discursives élaborées par des artistes provenant de différentes disciplines. Ainsi Garett List, compositeur diplômé de la fameuse Julliard School of Music de New York, compose la « bande originale » du spectacle. Bien plus qu'un accompagnement musical, les compositions de List participent pleinement à l'œuvre spectaculaire en transformant la salle de théâtre en un véritable auditorium. *La Cantate de Bisesero* en est l'exemple le plus frappant. Clôturant le spectacle, elle est introduite dans la construction de l'œuvre théâtrale à la manière d'une scène de dénouement. La cantate, elle-même composée de cinq parties ainsi que d'un prologue et d'un épilogue, s'emploie à relater la résistance d'une partie de la population tutsie réfugiée sur les collines de Bisesero :

> Les tueries perpétrées
> sur les collines de Bisesero
> En avril, mai et juin 1994
> Occupent une place unique
> dans l'histoire des Tutsis rwandais
> Les dizaines de milliers de personnes
> Qui s'enfuirent vers ces collines
> Situées à Kibuye,
> dans la peur et l'espoir
> Luttèrent jusqu'à leur dernier souffle contre les forces de la mort
> (Groupov, 2002, p. 135).

Fruit d'une réécriture de Delcuvellerie et de Mathias Simon (dramaturge, poète lyrique pour l'occasion) de témoignages recensés par African Rights, les vers libres de la cantate se partagent entre un coryphée, des témoins (hommes, femmes, enfants) et la reprise d'un chorus par l'ensemble.

Cette forme structurée offre à List un terrain de jeu complexe qu'il choisit de faire interpréter oralement par cinq récitants et deux chanteuses. La musique, quant à elle, est composée pour un trio à cordes, un piano et une clarinette. Rappelons que la cantate, née au XVIIe siècle en Italie, est avant tout une forme chorale de musique de chambre ; elle évoluera ensuite principalement en France et en Allemagne où elle deviendra au XIXe siècle un véritable petit opéra. Si la représentation scénique permettrait de narguer l'irreprésentable, la cantate quant à elle permettrait-elle de faire entendre l'in-ouïe ?

RÉÉCRITURE DU TÉMOIGNAGE ET MISE EN MUSIQUE : DE L'ÉLABORATION DU SOUVENIR À L'AMORCE DU DEUIL COLLECTIF

Le geste se doit de demeurer circonspect lorsqu'on aborde les notions de « travail de mémoire » (que nous préférerons employer à devoir de mémoire à l'instar des travaux de Paul Ricoeur[1]), et de « travail de deuil », particulièrement dans le cas du Rwanda. Treize ans après le génocide, le « travail de mémoire » est-il amorcé ? Les stratégies développées pour entretenir ce « travail de mémoire » sont-elles satisfaisantes ? Un « travail de deuil » est-il réalisé par la population ? Rien n'est moins certain étant donné les multiples écueils rencontrés autour de l'accomplissement de ces conduites pourtant nécessaires. De plus, dans le cas d'un génocide, le « travail de mémoire », ne se doit-il pas de traverser les frontières, jouant ainsi de son rôle premier d'avertissement comme prévention de toute forme de répétition ?

Catherine Coquio propose une réflexion qui va nous permettre de replacer *La Cantate de Bisesero* au cœur de ces questionnements :

> Il n'est pas certain […] que le deuil après un génocide puisse se « partager », ni que sa mémoire soit susceptible de s'internationaliser, surtout lorsqu'elle se complique comme ici des malaises nés des responsabilités européennes. À moins que la reconnaissance de ces responsabilités d'un côté ne soit essentielle à l'élaboration du deuil de l'autre […] S'il peut donc exister des formes de deuil partageables entre rescapés et non-rescapés, entre rwandais et non rwandais, entre Africains et Européens, il est probable que le témoignage et l'art y prendront une part décisive, à titre de vecteurs dans la transmission
> (Coquio, 2004, p. 75).

La cantate, en tant qu'œuvre d'art, participe à une forme de « travail de mémoire » intimement associé à un « travail de deuil » en devenant le vecteur d'une transmission transcontinentale permise par la représentation théâtrale. L'œuvre scénique présentée en France et en Belgique donne lieu à une prise de conscience, pour le public européen, des responsabilités incombées aux deux pays dans le déclenchement et l'organisation du génocide. L'acceptation d'une participation indirecte à la catastrophe par le public occidental accompagne l'élaboration du deuil pour les victimes qui réclament ardemment cette reconnaissance internationale. En sont la preuve les récents aléas politiques franco-rwandais, nés de la réfutation d'une quelconque responsabilité par l'Hexagone. Cette acceptation se confond intimement à un désir de justice inhérent à la construction de la mémoire et donc à l'élaboration du deuil.

De plus, *La Cantate de Bisesero* donne la parole à un peuple d'oubliés. La diffusion de l'Histoire du génocide tutsi à l'échelle mondiale s'est principalement formée autour des récits et rapports établis sur les grands massacres (Ntarama, Murambi, etc.). Les tueries les plus médiatisées constituent aujourd'hui les piliers d'une mémoire collective internationale du génocide. Face à l'édification d'une mémoire choisie, combien de faits aussi conséquents que la résistance sur les collines de Bisesero resteront à jamais confinés dans les oubliettes de l'Histoire ? Dans *La Cantate de Bisesero*, ce n'est pas seulement l'agonie des victimes qui est contée, mais avant tout leur audace, leur intelligence et la cohésion dont ils ont malgré tout fait preuve, refusant leur destinée en se vouant tout entier à la lutte. Si les récits de survivants auxquels nous sommes habituellement confrontés nous permettent à partir de l'histoire intime d'un individu d'aborder la mémoire collective d'un peuple, *La Cantate de Bisesero* nous guide sur le chemin inverse. En effet, l'œuvre donne à entendre une foule d'hommes, de femmes et d'enfants venue se réfugier sur les collines. Elle se construit donc sur un événement qui relève d'abord du collectif pour rejoindre ensuite l'intime par le biais des témoignages rapportés. Ce procédé permet de ressusciter la liaison entre les hommes que les racines du génocide s'efforçaient d'atrophier. Trop rares sont les faits de solidarité dévoilés[2]. Si la rapidité du génocide n'a pas permis l'organisation d'une résistance conséquente au pays des mille collines, il paraît nécessaire, pour la construction d'une mémoire juste et éclairée, de mettre en lumière ces actes de courage qui, à notre sens, participent à forger un deuil basé sur la fierté des pères. La *Cantate de Bisesero* éclaire donc une partie des oubliés de la grande histoire, légitimant ainsi « un travail de mémoire et de deuil » à l'égard des résistants.

Par ailleurs, afin de mieux cerner l'importance de la cantate dans l'élaboration du « travail de mémoire » et du « travail de deuil », il nous faut revenir sur l'essence même de la création : le témoignage. Les fondations de l'œuvre musicale ne sont autres que des témoignages recueillis par African Rights. La collecte des récits de vie par cette organisation de défense des droits de l'homme qui enquête sur le génocide permet aux survivants et témoins d'accéder à une tribune où leur parole se fait garante de la vérité et participe à la construction de l'Histoire. Or, comme le rappelle justement Catherine Coquio :

> Il faut que le crime soit attesté pour que le rescapé se dégage de la négation en élaborant ses propres conduites de véridiction, à travers un récit de survivance qui tend alors à faire œuvre et non preuve. Ce faire-œuvre se confond intimement avec le deuil à faire pour un individu solitaire. Le sens postulé par le témoin racontant son expérience vaut comme une tentative de deuil, qui devient tentative de vie
> (Coquio, 2004, p. 105).

En relevant davantage du dépôt destiné à l'archive, le témoignage tel qu'il est recueilli par African Rights porte la trace du juridictionnel ; il fait office de preuve contre les génocidaires et doit permettre non pas le « travail de mémoire », mais le « travail du droit », condition nécessaire aux perspectives de paix pour le pays. Néanmoins, le sens de l'événement, inhérent au « travail de mémoire », n'est pas mis au jour par la consignation de la parole à ce stade. Or, l'intervention d'une réécriture poétique, doublée d'un accompagnement musical des témoignages, autorise la parole du survivant à sortir de l'archive et du droit pour intervenir dans une passation du désastre destinée à nourrir la construction d'une mémoire collective.

Cette portée collective, dont nous soulignerons plus loin l'importance, s'illustre notamment par la forme chorale de l'œuvre. Notons que le metteur en scène a pris la décision de donner majoritairement la parole à des Européens dans la composition du chœur des récitants. Une seule rescapée rwandaise intervient dans le partage des vers. Cette distribution mixte, allègrement portée par des acteurs belges et français, participe également au partage du « travail de mémoire ». L'engagement des Occidentaux dans la transmission des témoignages se livre comme une confession intime de responsabilité assumée. Rappelons que le chœur se présente comme la partie d'un tout, souvent métonymie du peuple. Par cette portée métonymique, qui n'échappe pas à une assimilation au chœur antique, les témoignages se dégagent de la sphère de l'intime pour rejoindre le collectif. Enfin, dépassant cette portée réunificatrice, la cantate participe également, par sa place dans le spectacle, à la « tentative de réparation symbolique envers les morts » et semble répondre à l'injonction lancée par le chœur des morts :

> Nous sommes ce million de cris
> suspendus
> Au-dessus des collines du Rwanda

Nous sommes ce nuage accusateur
Nous attendons de vous réparation
Pour nous les morts
Et pour tous les survivants
Pour tous les Rwandais
Pour tous les hommes de la terre
(Groupov, 2002, p. 72).

Les différentes stratégies discursives mises en place par la cantate permettent de donner à entendre les morts par leur nomination, les survivants par les témoignages, le peuple rwandais par la métonymie du chœur, les hommes de la terre par le public et les Occidentaux ayant leur place sur la scène.

UNE BRÈCHE OUVERTE VERS L'AU-DELÀ : UN TOMBEAU POUR LES VICTIMES

Une fois de plus, il nous faut revenir au cadre de la représentation théâtrale pour saisir toute la portée de *La Cantate de Bisesero*. Depuis l'Antiquité, le théâtre se dresse comme le lieu de rencontre du mouvant et du figé, des vivants et des morts. Des cadavres éveillés grondant sous la terre des Grecs en passant par la dramaturgie shakespearienne et les écrits d'Antonin Artaud, le fantôme ne cesse d'habiter la scène, révélant quelques vérités aux vivants ou réclamant vengeance et réparation. Jacques Delcuvellerie le rappelait d'ailleurs récemment :

> C'est l'essence même du théâtre et de la représentation. Un endroit où le mort se fait entendre à travers le vivant *de facto*, sans même en avoir conscience […] Cet art résiduaire, minoritaire, qui nous vient de si loin, archaïque, est l'endroit même de cette étrange réunion-confrontation des morts et des vivants (Delcuvellerie, 2007, p. 123).

L'utilisation du témoignage comme base textuelle érige la cantate en véritable pont entre morts et vivants. Les morts ont la parole par le biais du témoignage des vivants à qui ils empruntent la voix. Comme le dit Darcy Rugamba, comédien du spectacle : « Les morts restent morts et il ne leur reste plus que cette voix d'emprunt, la mienne, pour crier leur colère à la face du monde » (Rugamba, 2001, p. 73). Le chœur de la cantate prête sa voix aux victimes en leur donnant la parole dont ils ont été privés. De plus, la scénographie du spectacle, dans laquelle se joue la cantate, participe également à cette révélation des défunts. Si Jacques Delcuvellerie la voulait : « la plus simple visuellement et la plus efficace acoustiquement » (Groupov, 2002, p. 135), elle prend la forme d'une sorte d'hologramme inversé. Matérialisée par un mur du fond aux couleurs de la terre rouge du Rwanda, sur lequel semblent se détacher des empreintes de corps morcelés, elle est « projetée » sur la scène en trois dimensions, supportée par le corps des récitants, comme aurait pu le faire un miroir pour révéler un hologramme.

Par ailleurs, notons que la musique elle-même participe à élaborer un dialogue entre morts et vivants en se faisant un vecteur de transmission vers l'au-delà ; la portée symbolique de l'instrument de musique qui est « le corps et la voix des dieux, des génies ou des ancêtres s'adressant à l'humanité » (Goomaghtigh, 2005, p. 206) prend ici toute sa portée. Si la scène et sa configuration permettent au spectateur de regarder l'invisible, la musique ouvre une brèche vers l'inaudible en offrant aux instruments d'incarner et d'accompagner la parole des ancêtres.

Comme nous l'avons mentionné dans notre courte introduction, peu de victimes ont reçu des sépultures décentes à la suite des massacres. « Les morts s'empilaient aux flans des collines, et personne n'avait le temps ni la force de les enterrer de manière décente », récite le Coryphée (Groupov, 2002, p. 146). Point de tombeau, point de cérémonies religieuses, et surtout une absence de reconnaissance des corps pour les familles, accentuant la difficulté du deuil pour les survivants. *La Cantate de Bisesero* permet d'offrir un fragile linceul à ceux qui s'en trouvent dépourvus. Musique et mots s'unissent pour tisser un suaire décent, synonyme de dignité. Tharcisse Kalisa, collaborateur du spectacle, l'atteste d'ailleurs : « Nos morts n'ont pas eu de sépulture. La cantate leur a offert la plus magnifique » (Ruffin, 2002, p. 73). La cantate, qui ferme le spectacle, semble être une réponse à la demande des morts, qui resurgit comme une litanie d'un bout à l'autre de *Rwanda 94 :*

Que l'on cueille nos os dans les marais
Sur les flans des collines
Dans les fosses communes
Que l'on plante nos noms sur une croix (Groupov, 2002, p. 92).

La scène se fait catafalque, estrade qui va porter le cercueil symbolique des défunts, apparus sous plusieurs formes dans le reste de la pièce : fantômes électroniques, images d'archives, etc. Nous pourrions avancer que du catafalque surgit un sépulcre, s'érigeant comme un véritable hommage au courage exemplaire dont les réfugiés ont fait preuve à Bisesero. La cantate devient monument aux morts vivants (elle a d'ailleurs été jouée en 1999, au pied de la colline, lors des commémorations d'avril) permettant une fois de plus de nous faire entendre l'inaudible en révélant « ce que ne disent pas les pierres » (Rugamba, 2001, p. 73). Enfin, l'énumération du nom des victimes, qui intervient à la fin du spectacle, restaure l'identité des victimes, leur permettant d'échapper à l'anonymat du charnier.

Innocent Muganga, 44 ans, sexe masculin, éleveur marié
Marianne Mukamumana, 41 ans, sexe féminin, cultivatrice
Béatrice Uzayisenga, 18 ans, sexe féminin, étudiante célibataire
[…]
Ad libitum (Groupov, 2002, p. 164).

Cette liste n'est autre que celle élaborée pour le recensement préliminaire des victimes de Bisesero. Une fois de plus, l'art arrache le document à l'archive en lui permettant d'une part de rejoindre la vie et d'autre part d'offrir « une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants ».

Bibliographie

BANU, G. (2001). « Rwanda 94, un événement », *Alternatives Théâtrales*, nos 67-68, p. 21-23.

BANU, G. (dir.). (1990). *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, Éditions de l'Herne.

BORIE, M. (1997). *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud.

COQUIO, C. (2004). *Rwanda, le réel et les récits*, Paris, Belin.

DE NYS, C. (1980). *La cantate*, Paris, Presses universitaires de France.

DELCUVELLERIE, J. (2007). « Poétique du soulèvement », *Mouvement*, no 43, p. 123-125.

GOOMAGHTIGH, S. (2005) « Le gin, cithare des lettrés. Note sur un instrument de musique construit en 1637 », *Les pouvoirs de la musique. À l'écoute du sacré*, nos 75-76, p. 206-212.

GROUPOV (2002). *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*, Paris, Éditions théâtrales.

RICOEUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

RUFFIN, C. (2002). *L'intrusion du réel au théâtre. Réflexions sur le théâtre documentaire à partir de Rwanda 94*, mémoire de maîtrise, Paris III, Sorbonne Nouvelle.

RUGAMBA, D. (2001). « Dire ce que ne disent pas les pierres », *Alternatives Théâtrales*, nos 67-68, p. 73-75.

VILLENEUVE, J. (dir.) (1999). *La mémoire des déchets*, Montréal, Nota Bene.

Notes

1. Nous faisons ici référence au premier chapitre de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur (2000) dans lequel le philosophe, en s'inspirant des travaux de Sigmund Freud, établit différents ponts entre « travail de mémoire » et « travail de deuil ».
2. Nous tenons tout de même à signaler une parution de décembre 2002 du groupe African Rights, *Rwanda : Hommage au courage.*