

SOMMAIRE

Générique du spectacle	p. 2	Scènes de la vie du maquis , par <i>Henri Nanot</i>	p. 29
Synopsis , par <i>Eugène Durif</i>	p. 3	La classe , par <i>Henri Nanot</i>	p. 31
Un regard distancié , par <i>Karelle Prugnaud</i>	p. 5	Georges Guinguoin , <i>biographie</i>	p. 32
La Nuit des feux , <i>extraits</i>		L'équipe artistique	
– Séquence 3	p. 8	– Eugène Durif	p. 36
– Séquence 5	p. 9	– Karelle Prugnaud	p. 39
		– La compagnie L'Envers du Décor	p. 40
		– Les comédiens	p. 43
De Tonkin-Alger à La Nuit des feux : la guerre d'Algérie , par <i>Catherine Brun</i>	p. 12	Annexes	p. 48
L'histoire et les catastrophes intimes , <i>extraits d'un entretien avec Xavier Person, 1991</i>	p. 17	<i>Dossier conçu par Laure Hémain en collaboration avec Florence Thomas et Quentin Bonnell</i>	
Conversation avec Eugène Durif , <i>entretien avec Alain Françon, avril 2007</i>	p. 19		
Henri Nanot , par <i>René Rougerie</i>	p. 26		
Lettre d'Henri Nanot à André Breton	p. 28		

LA NUIT DES FEUX (1991-2008)

texte **Eugène Durif**

mise en scène **Karelle Prugnaud**

scénographie et costumes **Pierre-André Weitz**

assistante costumière **Nina Benslimane**

création sonore **Michel Prugnaud, Bob X**

et **Guillaume Séverac-Schmitz**

lumière **Gabriel Guénot**

vidéo **Tito Gonzalez**

assistante mise en scène **Élisa Benslimane**

avec

Xavier Berlioz La mère & Jacques

Félicité Chaton Marthe

Angélique Clairand Louise

Eugène Durif Le père

Mickaël Gaspar Luc

Léo-Antonin Lutinier Joseph

Julie Méjean Jeanne

Mélanie Menu Le Coryphée

Jean-Philippe Salério Jean Levert

Guillaume Séverac-Schmitz Pierre

production Compagnie l'Envers du Décor, Théâtre National de la Colline, La Fabrique / Saison culturelle de la Ville de Guéret, Théâtre de l'Union / Centre dramatique national du Limousin, Théâtre du Cloître – Scène conventionnée, Festival national de Bellac, Centre culturel / Scène conventionnée de Terrasson, ARCADI (Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Île-de-France) ; avec la participation artistique du Jeune Théâtre National et de l'École Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire National de Montpellier.

Cette œuvre a bénéficié de l'aide à la production et à la diffusion du Fonds SACD ; avec l'Aide à la création du Centre national du Théâtre, avec le concours de l'État, ministère de la Culture et de la Communication (direction régionale des Affaires Culturelles du Limousin) ; avec le concours du conseil régional du Limousin.

Le spectacle est créé à La Fabrique – Guéret, le 24 avril 2008. Le texte est à paraître chez Actes Sud-Papiers fin avril 2008.

SYNOPSIS

Eugène Durif

Personnages

*Le Coryphée**, la femme de la fête

Jean Levert

Louise

Pierre, Joseph, Luc, Jeanne, Marthe, les conscrits

Jacques

La mère de Jean

Le père de Jean

L'action

Elle se situe dans un petit village du Limousin, pendant la nuit de la Saint-Jean, la nuit la plus courte de l'année avec tous ses rites archaïques qui célèbrent la terre, les moissons. À cette occasion, on dresse des feux, par dessus lesquels sautent les jeunes gens du village. Nous sommes dans les années 50, plus précisément en 1957, pendant la guerre d'Algérie. Les jeunes gens du village, les conscrits*, doivent partir dans une guerre qui ne dit pas son nom, qu'on recouvre pudiquement d'euphémismes (les *événements*, les *opérations de maintien de l'ordre*).

Jean Levert, ex-résistant des maquis* de Georges Guingouin, poursuivi pour son opposition à la guerre d'Algérie et victime d'une machination, sort de prison et retrouve sa famille et sa fiancée, Louise, qui n'a cessé de l'attendre. Ils ont le plus grand mal à renouer le dialogue, elle qui voudrait qu'il oublie ce qu'il a

traversé, qu'il soit pleinement ici et maintenant. Lui qui a peur d'affronter le regard des gens du village, se sent traqué, poursuivi, et ne peut oublier.

Dans le village, la fête se prépare, les conscrits en fanfare vont de ferme en ferme vendre des brioches. Ils évoquent ce qui les attend, le départ à la guerre pour les garçons, l'attente pour les filles. Les récits d'un ivrogne (Kit Carson*) qui en est revenu les obsèdent.

Louise convainc Jean de l'accompagner à la fête, où se trouve aussi Jacques, compagnon de Résistance de Jean (le groupe des loups), devenu soldat et officier. Il est de ces communistes qui pensent qu'on ne doit pas laisser l'armée aux mains des gens de droite. La fête est animée par une femme qui tient de la chanteuse de bal et du coryphée de tragédie.

Les conscrits traversent cette nuit initiatique, passent brutalement de l'adolescence à l'âge adulte, découvrent l'amour ou ses prémices et la peur de la mort. Au cours de la nuit, Jean s'aperçoit qu'il ne peut pas être en paix, que la machination se referme sur lui et qu'il doit s'enfuir – dans la forêt, seul dans cet espace où il a autrefois combattu avec d'autres.

Un an après, deux femmes se retrouvent : Louise, qui n'a plus eu de nouvelles de son fiancé et Marthe, dont le jeune amoureux est revenu dans un cercueil.

* Voir Annexes.

L'histoire du texte

L'écriture de ce texte a été entreprise il y a déjà plusieurs années et est partie d'une histoire vraie, celle d'un poète paysan limousin Henri Nanot dont l'histoire a été raconté par René Rougerie dans *Un amour fou de liberté* (Éditions Lucien Souny, Limoges, 1988).

Je me suis peu à peu (et avec difficulté) éloigné de cette histoire vraie pour parvenir à en faire une fiction tout en conservant sa trame : celle d'un homme révolté par les guerres coloniales, parti en rébellion contre la guerre d'Algérie comme il avait pu entrer en résistance dans les années 40. Un homme à rebours de son époque, et à travers son histoire, ici devenue une fiction, poser la question : qu'est-ce que l'esprit de résistance quand celui qui s'oppose à la loi est considéré comme un marginal ? Qu'est-ce qui sépare la résistance du terrorisme ?

Tout se passe en un jour et une nuit : Jean Levert, le personnage principal, est sorti de prison où il avait été incarcéré après la plainte d'un notable local, une sorte de « résistant officiel », membre de la SFIO (qui était à l'époque le parti socialiste). Au cours de cette nuit, nuit de la Saint-Jean où il retrouve la femme qu'il aime et un ami, membre du parti communiste et officier en Algérie, il est victime d'une nouvelle provocation. Il y a aussi présents, une femme coryphée, chanteuse de bal et un groupe de jeunes gens, la « classe » dont les garçons doivent partir en Algérie...

UN REGARD DISTANCIÉ

Karelle Prugnaud

Dans l'approche que je peux avoir de cette pièce, et dans le désir que j'ai de la monter, il y a tout d'abord le regard de quelqu'un d'une autre génération, un regard distancié par rapport à celui de l'auteur beaucoup plus impliqué dans cette problématique. Dans le texte même, plusieurs générations se confrontent, tentent de se rencontrer, mais ne font que se croiser :

- un homme épuisé par une exigence, qui a pu constituer à une autre période une urgence qui rassemblait des individus, et qui est désormais condamné à la solitude de celui qui crie dans le désert,
- son ami de longue date, ancien résistant lui aussi, communiste devenu officier et perdu dans ses contradictions politiques,
- une femme condamnée à l'attente de son homme et qui voit la vie s'écouler et s'enfuir,
- des jeunes gens, qui font la fête avant de partir pour une guerre qui ne dit jamais son nom,
- le père et la mère, impuissants à pouvoir agir sur la réalité, traités comme des personnages annonciateurs de ce à quoi leur fils ne peut échapper, condamnés à tenter vainement de l'aider...

Je souhaite raconter cette histoire comme une petite histoire qui croise l'Histoire avec un grand H. Je la veux plus proche du poème que du sens ou de la démonstration. Ce qui me paraît, avant tout, important, c'est de ne surtout pas aller vers le mani-

chéisme ou la certitude d'être du bon côté. C'est une pièce politique au sens large, mais qui n'a rien d'une pièce militante. Elle relève, avant tout, du poème dans ce qu'il a d'ambigu, de contradictoire et paradoxal. Le lyrisme et le réalisme se mêlent dans ce qui devient par moment une fantasmagorie, au plus près de ce qu'il peut y avoir dans la pièce de tragique, de profondément humain, de presque universel.

Dans l'écriture même de la pièce, il y a toute une série d'images tournant autour de la chasse, de la traque de celui, de ceux réfugiés dans la forêt et que l'on poursuit :

« Seule la chienne égarée dans l'orage ne peut rentrer au logis. Elle doit éviter les bêtes sauvages avides de rapines, et elle a au ventre, la boule au ventre de la peur au moindre bruit. Au moindre froissement de feuilles.

La nuit lui tombe dessus, elle sait que des crocs vont se jeter à sa gorge, tout ce qu'elle voit et sent lui devient présage. »

Les hommes et les animaux sont mis sur le même plan du gibier pourchassé. Ainsi, j'aimerais que le coryphée, qui porte cette parole de la guerre et qui ne cesse de renvoyer à d'autres images de violence, tienne à la fois du chanteur de bastringue ou de bal populaire et de la figure mythique de l'homme-animal, en l'occurrence du cerf.

En parallèle, le « héros » solitaire de cette pièce, Jean, dans sa tentative de retour à la famille, à la communauté des hommes, doit, face à l'échec de cette tentative, fuir dans la forêt, retrouver la solitude de celui qui refuse l'ordre.

Je pense à des animaux comme le renard et le loup, à l'imagerie qui s'y rattache... J'aimerais, avec Tito Gonzalez, faire un travail vidéo autour d'une rencontre avec Arlette Chosson, comédienne qui réalise des spectacles avec des renards qu'elle dresse...

J'imagine aussi des plans en prologue sur un jeune homme qui joue à un jeu vidéo, qui pourrait être aussi sur le stand de tir d'une fête foraine, où l'on voit des cerfs qui courent avec le point rouge du fusil viseur, et où à chaque fois la bête s'effondre et s'enflamme avec des petites lumières clignotantes...

La pièce se passe pendant la nuit de la Saint-Jean, dans le va-et-vient entre la profondeur de la campagne et de la forêt tout autour et du lieu de la fête des feux. Je veux y rattacher l'imagerie foraine : des « comédiens musiciens », des références à l'univers de Büchner et à la poésie de Pasolini (dans ces poèmes notamment où il évoque la Résistance et la mort de son frère), des références à la fête populaire, au folklore.

Il y a aussi toute l'importance de ces jeux des conscrits, ce qu'il peut y avoir de naïf et d'enfantin chez ces jeunes gens qui découvrent la vie et l'amour dans cette nuit, dans ces derniers moments avant de partir vers la guerre, dont ils ne reviendront peut être pas.

Je souhaite travailler sur une confrontation entre ce qu'il y a de plus archaïque et de plus contemporain. La musique, qui sera réa-

lisée par Michel Prugnaud, s'inspirera de thèmes folkloriques, retravaillés, mixés avec des sons électroniques. Je veux rendre perceptible théâtralement, visuellement et dans la sensation, ce chaos dans lequel chacun s'obstine à vivre et à lutter à sa façon, tente de trouver plus ou moins du sens et de pouvoir continuer à respirer.

Dans la scénographie, assez simple, une grande place sera donnée à des objets du quotidien « remixés » et détournés : par exemple, ces baignoires que l'on peut trouver encore aujourd'hui dans les champs et qui servent d'abreuvoirs pour les vaches. Des objets mis en confrontation avec des images vidéo reprenant le lexique de la fête, du feu, de la chasse, de la guerre, des champs, de la forêt...



Le Coryphée, costume, dessin de Pierre-André Weitz

LA NUIT DES FEUX

Séquence 3

LE CORYPHÉE.

(C'est une femme, chanteuse du bal qui va avoir lieu dans la nuit. On dit qu'elle vit, là-bas, au fond de la forêt avec des renards.)

Dancez, conscrits, petits piou piou,
embrassez celle que vous voulez
la nuit, la nuit vous appartient,
c'est fin de tournée de ferme en ferme
sur un char à bancs à porter les brioches.
les classards, cors, tambours et clairons,
après la toise et la bascule, grosses médailles
fleuries tricolores à vos cœurs,
« bon pour le service, bon pour les filles »,
et puis après les farces avec les filles,
les chars à bœuf que l'on retrouve en haut
d'une grange, embrassez les filles et dancez,
dansez, dansez, petits conscrits, embrassez
celle que vous voulez ! Ne la laissez pas s'échapper ! Dansez, dan-
sez encore, c'est la nuit de la Saint-Jean,
et au café des amis, Kit Carson aligne les tournées,
celui-là attaché à une chaîne à cet arbre. Tire sur la chaîne. Ah, tu
as soif, tu veux boire. Quand ta langue elle se sera mise à marcher
un peu mieux, tu pourras la mouiller un peu...
Et on les emmène en douce en douce dans la forêt, un coup de

pétard dans la nuque, pan...

Raconte encore Kit Carson, tu l'as vraiment vu pour de vrai...

Tu parles, et celui-là, fallait voir, quand il essayait de courir...

Et leurs cadavres, on les laisse, pour l'exemple, se décomposer en
plein soleil. Quand ils prennent les nôtres, c'est les couilles et les
yeux qu'ils leur arrachent.

Cendres des feux de la Saint-Jean foulées par les pas des hommes
et des bêtes,

du vent, des cendres, je le disperse de ma main, regardez bien,
cendres des morts,

qu'est-ce que vous voulez que je vous prédise, combien revien-
dront de ceux qui ce soir vont danser ?

Et comment reviendront-ils, la bouche clouée, l'âme murée ?

Dancez, dansez petits conscrits, petits piou piou,
dansez, embrassez celle que vous voulez !

Cendres des feux, roulez vous dans les cendres rouges du feu
comme le renard lorsqu'il a faim se roule

dans la terre rouge, joue l'ensanglanté,

s'étend au sol pattes en l'air, comme mort,

retient son souffle, petits piou petits oiseaux,

eux s'imaginent qu'il est mort, vont alors se poser sur lui, et lui,
le diable, ouvre les yeux

et n'en fait qu'une bouchée

petits piou petits conscrits, dansez, dansez,

cendres des feux présages de protection pour l'année à venir !

Dancez, dansez, petits conscrits, embrassez vite celle que vous
voulez !

la laissez pas s'échapper !
la laissez pas s'envoler !
Demain, il sera trop tard !

[...]



Dessin de Pierre-André Weitz

Séquence 5

LOUISE.

Jean. Tu es là ?

Il fait noir ici.

Ils vont allumer les feux.

Une heure que je t'attends.

Tu avais dit à la Grande Croix

Où es-tu passé, maudit ?

La nuit est tombée pendant que je t'attendais.

Tu te caches ou quoi ?

Hé ho, Jean !

Tu as oublié ou quoi ?

Réponds, mais réponds !

J'ai fait tout ce chemin,

J'ai abîmé mes souliers dans les chemins creux,

Je boitille comme une folle d'être venue te voir.

Hé ho Jean ! Tu joues au fantôme au quoi ?

JEAN.

Oui, oui, on arrive, on vient...

LOUISE.

Ah, tu es là...

Tu avais oublié ou quoi ?

JEAN.

Non, j'ai dormi un moment, après la nuit était là, je ne sais pas,

je n'ai plus trop envie d'aller là-bas, je voulais te rejoindre, j'allais partir, pour te le dire.

LOUISE.

Tu piques, tu aurais pu te raser.

JEAN.

Oui, je sais...

C'est là que je me sens le mieux...

LOUISE.

Allez, viens...

C'est le premier pas qui coûte...

JEAN.

Ou alors, je ne parlerais pas, je me contenterais d'affronter les regards qu'ils vont jeter sur moi. Il est sorti et il est de retour...

LOUISE.

C'est ça...Enferme-toi à double tour ! Ferme bien les yeux et endors-toi au plus profond ! Si tu crois que quelqu'un va venir te réveiller d'un baiser, tu te fais drôlement des illusions. En tout cas ne compte pas sur moi. C'est maintenant ou jamais. (*À voix basse.*) Allez, viens, Jean, moi, je veux être avec toi !

Au moins pour un soir, oublie tout le reste !

JEAN.

Louise, je voudrais pouvoir aller avec toi...

L'espace s'est ouvert

Fendue par le milieu, craquelée la tranquillité des champs.

Il me suffisait de l'imaginer pour qu'elle existe

Et là, je ne sais pas pourquoi,

Le tournis comme une bête malade.

Je me sens comme celui qui ne sait plus avancer

Ni marcher et a peur des choses

Qui viennent à lui, viennent sur lui.

LOUISE.

Le blé s'écoule sur nos visages.

Je fais semblant de dormir.

Tu respires fort contre moi.

Le blé goutte sur ma figure.

Il fait noir, je n'ai pas peur.

Tu respires fort contre moi.

Viens, tout près, viens plus près !

Tu dors ? Je ne dors pas et toi ?

JEAN.

Je ne crois pas que je puisse y aller !

LOUISE.

Je ne veux pas te traîner de force avec moi. Fais comme tu veux.

JEAN.

Passe une bonne soirée

LOUISE.

Je te remercie

JEAN.

Bon.

LOUISE.

Je m'en vais.

JEAN.

Qu'est-ce que tu attends ?

LOUISE.

C'est un peu triste...

JEAN.

Je suis désolé.

LOUISE.

Je n'ai pas envie que tu me dises ça !

JEAN.

J'aurais aimé aller avec toi !

LOUISE.

Qu'est-ce qui t'en empêche ?

JEAN.

Je ne peux pas.

LOUISE.

C'est ton dernier mot.

JEAN.

J'aurais aimé être avec toi. Même si personne ne dit rien, il y a des silences, des regards, et je n'ai pas envie d'affronter ça. Pas la force !

LOUISE.

Salut ! reste ici tout seul dans le noir ! Je t'ai attendu, je t'attendais...Tant pis pour nous...

JEAN.

Longtemps que je ne l'ai pas trouvé le noir où l'on dort. Allez ça va ! Tu m'as eu ! je vais avec toi, si tu n'as pas honte de moi habillé comme ça !

LOUISE.

Qu'est-ce que tu attends pour aller te raser et t'habiller autrement ! Ce grondement, c'est l'orage à coup sûr !

[...]

De Tonkin-Alger à La Nuit des feux : la guerre d'Algérie

par Catherine Brun

Texte paru dans *LEXI/textes 11*,
sous le titre « Eugène Durif, *La Nuit des feux* »,
Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur,
Paris, 2007, p. 222-237.

En 1962, au moment des accords d'Évian, Eugène Durif a douze ans. Il vit dans la région lyonnaise. Des « événements d'Algérie », il n'est ni acteur, ni même témoin. Tout juste en perçoit-il les échos « énigmatique[s], lacunaire[s]¹ » : « pacification », « sourire kabyle », « crevettes Bijar » – des mots et des expressions sans référent familier obsèdent les discours quotidiens. Ils font à la fois image et écran. Ils déclenchent la machine fantasmatique et occultent les processus historiques. L'histoire paraît trouée, fragmentaire, moins une totalité achevée à retracer qu'une trame à reconstituer et une langue à inventer pour approcher les palpitations du réel.

De *Tonkin-Alger* (1988) à *La Nuit des feux*, en passant par *B.M.C.* (1990) et *Croisements, Divagations* (1993), Eugène Durif ne cesse de s'y employer, inlassablement.

¹. Entretien d'Eugène Durif avec Laurence Cazaux, *Le Matricule des Anges*, n° 17, septembre-octobre 1996.

Il n'est pas le seul. *Les Paravents* ont trop caché la forêt de ces pièces, nombreuses (une centaine), qui ont tenté de camper, frontalement ou de manière oblique, le théâtre des événements. Parmi elles, les trois quarts sont, comme celles de Durif, postérieures aux années 1980, tandis que moins d'une sur cinq est contemporaine de la guerre d'indépendance – il s'agit alors le plus souvent d'un théâtre algérien militant, qui exalte le combat en cours.

Pourquoi une telle disproportion ? Pourquoi ce relatif silence des contemporains français et ce retour sur le passé, près de trente ans plus tard ?

D'abord, il faut noter que plusieurs dramaturges ne tardèrent pas à entrer en écriture : Arthur Adamov (*Les Apolitiques, Je ne suis pas français*), Jean Cau (*Les Parachutistes*), Jean Genet (*Les Paravents*), Roger Planchon (*Patte blanche*), Xavier Pommeret (*Pour des raisons de cœur*), Emmanuel Roblès (*Plaidoyer pour un rebelle*), Jean-Paul Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*), Michel Vinaver (*Iphigénie Hôtel, Les Huissiers*). Leurs textes, toutefois, furent souvent peu ou mal reçus. En témoigne l'écart entre la date de composition et celle de la création du spectacle : vingt-trois ans pour *Les Huissiers*, dix-huit pour *Iphigénie Hôtel*, cinq pour *Les Paravents* et *Plaidoyer pour un rebelle* ; en témoigne aussi l'écart entre la date de composition et celle de la publication du texte : vingt-sept ans dans le cas de Pommeret, tandis que *Patte blanche* demeure inédit. Surtout, les auteurs réfutèrent autant qu'ils revendiquèrent la référence algérienne. Si la dénonciation

sartrienne de la torture ne peut que renvoyer aux questions soulevées par la bataille d'Alger, elle les déborde de toutes parts. De même, Roblès a délibérément transposé l'histoire de Fernand Iveton, militant communiste guillotiné pour l'exemple en 1957 à Alger, aux Indes néerlandaises, « par égard pour la famille et les amis du protagoniste ». Quant à Genet, on se souvient de ses postulations contradictoires : « *Les Paravents* ne fut qu'une longue méditation sur la guerre d'Algérie » ; « ce qui ne s'y trouve pas [:] le problème de la guerre d'Algérie »...

Ceux qui écrivirent furent donc peu entendus : à ce moment, le milieu du théâtre hésite entre frilosité conservatrice et exigence brechtienne de pièces à message. Il n'y a guère de place pour des œuvres qui se collètent au politique sans didactisme. Sans compter que la V^e République, au nom de la réconciliation nationale, a érigé le devoir d'oubli en postulat. Il s'agit désormais d'aller de l'avant, de laisser loin derrière cette guerre sans bords, sans nom et sans honneur que fut la guerre d'Algérie.

Les années 1970 se signalent par leur refus du théâtre à texte. Pièces et mises en scène ne se multiplient qu'à partir des années 1980. Ce sont presque deux générations qui se rencontrent : celle des anciens d'Algérie – ceux qui ont été, ou qui auraient pu être mobilisés ; celle d'auteurs trop jeunes pour avoir fait la guerre, mais qui en portent les stigmates.

Du côté des « anciens » : André Benedetto (*Djebel Amour*), François Bourgeat (*Djurdjura*), Michel Del Castillo (*Une répétition*), Claude

Delmas (*Yamilée*), Bernard Gerland (*Ma guerre d'Algérie*), Georges Mattéi (*On n'a pas la médaille mais on a les yeux bleus, Le Fantôme de Mohammed D.*), Jean-Louis Maunoury (*Omar le Maboul*), Serge Pauthe (*Chers parents*), Olivier Perrier (*Des siècles de paix*), Robert Poudérou (*Pendant que vous dormiez*). Pour eux, le temps semble venu de tenter d'écrire, moins ce qu'ils ont « vu » – la posture n'est pas celle du témoin –, que ce qu'ils ont rêvé, échafaudé, cauchemardé, ici ou là-bas. Pourquoi trente ans plus tard ? Pourquoi la mémoire, qui semblait tarie, le désir de mémoire, que rien ne laissait soupçonner, reviennent-ils occuper le devant de la scène ? Peut-être parce que les « anciens », forts du temps et du recul nécessaires à un retour sur les lieux du crime et de la culpabilité, ont fini par accéder aux fonctions et aux positions favorables à une telle divulgation, peut-être également parce que l'arrivée au pouvoir d'une classe politique mise à l'épreuve en Algérie comme, plus tard, les violentes émeutes d'octobre 1988 à Alger ravivent de vieilles blessures. Sans parler des manifestations quotidiennes du racisme ordinaire. Le premier geste d'Antoine Vitez, à peine nommé directeur du Théâtre national de Chaillot, en 1981, consiste ainsi à adapter pour la scène *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat : il est aussi du devoir d'un théâtre national, martèle-t-il, d'« illustrer la Honte nationale² ».

Parallèlement, d'autres, plus jeunes, enfants ou adolescents au

². Antoine Vitez, Programme du spectacle *Tombeau pour cinq cent mille soldats, Le théâtre des idées*, D. Sallenave et G. Banu éd., Éditions Gallimard, coll. « Le Messager », 1991, p. 526.

moment du conflit, entrent en écriture : Yakoub Abdellatif (*La Chute des anges*), Gilles Boulan (*Le Silence des familles*), Sylvie Chenus (*La Saga de la gare du nord*), Aziz Chouaki (*Les Oranges, El Maestro*), Richard Demarcy (*Les Mimosas d'Alger*), Eugène Durif, Denis Guénoun (*Scène*), Bernard-Marie Koltès (*Le Retour au désert*), Daniel Lemahieu (*Djebels, La Gangrène*), Jean Magnan (*Algérie 54-62*). Si plusieurs n'ont pas de lien biographique étroit avec les « événements », tous se savent durablement troublés par les fusillades, les départs sans retour, les zones d'ombre, les suspicions, les explosions, les corps repêchés dans la Seine ou la Moselle. Et à force de se cogner contre des silences, des ignorances, des refus, l'envie d'aller chercher plus avant, de lire, de comprendre, de combler les trous, les vides, pour dire cette histoire comme elle leur est tombée dessus, en morceaux, en éclats, brisée et tranchante tout à la fois – l'envie de chanter (par) leur plaie.

Depuis, la veine ne s'est pas tarie. Ce sont désormais des dramaturges (Madjid Ben Chikh, Christophe Botti, Laurent Gaudé, Gilles Granouillet, Valérie Leroux, Olivier Py, Mohamed Rouabhi) nés après le conflit qui manifestent le désir de porter au théâtre l'histoire lacunaire de leurs parents, de mettre en scène la perte et la transmission de la perte. Laurent Gaudé (*Les Sacrifiées*) s'en explique : « Nos pères ont perdu en ces terres un peu d'eux-mêmes et cette chose perdue nous a été léguée. Comme un regret. [...] Une transmission par défaut. » Que la perte ait eu lieu là-bas, sur le sol algérien, ou ici, comme cette nuit du 17 octobre 1961, n'en affecte pas la profondeur. Importe, par contre, que la

transmission de la perte ait été le plus souvent tacite, involontaire, ou au contraire faite à coup de stéréotypes « opacifiants ». Charge aux créateurs de décrypter les évidences, de faire grincer les rouages, de réveiller les fantômes, de laisser lever les traces.

Eugène Durif ne fait pas autre chose, de *Tonkin-Alger* à *La Nuit des feux*. Dans *Tonkin-Alger*, il campe des jeunes gens, deux filles et trois garçons, réunis dans le quartier du Tonkin, à Villeurbanne, pour fêter le 13 juillet 1957. Luigi s'apprête à partir au service, Luc est sursitaire, Jeannot est amoureux de Catherine. Trois autres personnages – Charly Indo, la trentaine, revenu de la guerre coloniale qui lui a valu son surnom ; La Brocante, la cinquantaine, petit commerçant raciste et va-t-en-guerre ; Octave, la cinquantaine – à la fois témoins et commentateurs de cette veillée d'armes, composent « une sorte de chœur ». L'Algérie est loin, pourtant elle hante les esprits, gangrène les discours, parasite le présent et hypothèque l'avenir. Ceux qui en parlent (les jeunes, La Brocante) ne la connaissent que par ouï-dire, ceux qui savent (Charly-Indo, un type, à l'usine) n'en parlent pas. Restent la radio et les discours politiques, qui répandent la version officielle des événements. À propos de cette guerre insaisissable, une seule chose est sûre : elle fera passer les conscrits, sans transition et sans retour possible, de l'enfance à un au-delà de l'humanité : « quand ils reviennent, ils ne sont même plus des hommes. Restent sans parler de ce qu'ils ont vu. À croire qu'ils n'ont rien vu. [...] Peur maintenant de la nuit. Et ne savent même plus ce qu'il faudrait oublier. » Ellipse, hiatus, échappée, la guerre pèse d'autant.

Comment, alors, raconter ? Comment dire ? Ces questions sont au cœur de *B.M.C* qui se donne comme la juxtaposition de deux monologues : monologue d'une femme, prostituée dans un « bordel militaire de campagne » (*B.M.C.*) ; monologue d'un jeune homme, fils d'immigré algérien en France, qui fera advenir la parole de son père et la prendra en charge à l'intérieur même de son discours au point qu'il demeure impossible de savoir s'il s'agit d'un relais de parole ou d'une parole projetée, fantasmée. La femme, d'emblée, dit sa lassitude des « habituels récits » : ceux que les combattants, tous, viennent déverser entre ses jambes autant que leur semence, « toutes ces histoires, les mêmes », qui n'intéressent plus, qui n'étonnent plus, qui ne font ni trembler, ni rire, qui ne donnent pas envie de savoir la suite. L'éternelle litanie des horreurs n'est pas humainement audible. Elle désenchantée le récit. Elle désamorçe le suspens. L'homme, ce sera pour elle celui qui, en parlant « enfin comme jamais aucun mot ne lui est venu à la bouche », sortira « alors vraiment de cette horde qui a oublié la parole, toute à la haine et au désir de tuer ». Le monologue du jeune homme est-il cette parole réinventée ? Rien n'est moins sûr. Car le monologue du jeune homme est surtout une injonction à la parole, à une parole adressée : « *Non, je ne comprends pas quand tu me parles, et tu es là juste à côté de moi, et tu reprends la même histoire comme si ce n'était plus la tienne et que ce n'était pas à quelqu'un que tu parles, il faut que tu me parles à moi si tu me parles tu comprends, pas à un autre, ou alors change de disque et ne te prépare pas à dire des grands mots, je sens qu'ils arrivent ceux-là.* » C'est cette parole, vive, adressée, délestée des grands

mots, que le théâtre de Durif se charge de faire advenir. La mémoire viendra ensuite.

Croisements, divagations ne dit pas autre chose, qui, à son tour, met en scène les faillites du dialogue. « Lui » a beau rapporter ce qu'on lui a raconté, ce qu'un qui est revenu a raconté à un qui lui a dit, les crevettes Bijar, ceux qu'on balance des hélicoptères, les corps au soleil, les bûchers à l'essence, « Elle » n'entend pas, elle ne peut pas entendre : « *Tu parles tout seul. Tu me vois seulement ? Dis, tu me vois ? Tu répètes tes trucs. Tu crois que c'est un dialogue ? Que ça fait un dialogue ? Tes marmonnements internes, tu les écoutes, tu t'écoutes, tu laisses la même petite histoire se dévider, cousue de fil blanc, scénario nul, toujours le même, ça revient au point de départ, ça revient au même, encore une fois, et tu veux que je prête l'oreille à cette interminable rumination.* » Ce n'est pas une question. Il n'y aura pas de réponse.

La Nuit des feux s'écrit dans l'héritage de tous ces deuils. Les feux, ce sont ceux qui doivent fêter, « en même temps que les conscrits » – trois garçons et deux filles, comme dans *Tonkin-Alger* – le début des moissons dans une campagne française. L'empêcheur de fêter en rond, c'est Jean, ancien résistant, enfermé plus d'un an en prison pour avoir écrit des tracts dénonçant les opérations en Algérie. Le retour auprès des siens, Louise, sa fiancée, Marguerite et Joseph, ses parents, est difficile. Incarcéré, privé de papier et de crayons, il a noté les mots dans sa tête, pour se souvenir phrase à phrase. Alors, quand ses proches voudraient balayer ce passé comme un mauvais souvenir, lui ne

peut s'empêcher de parler, gueuler, écrire. Éternelle figure de paria, de réfractaire, inassimilable, il doit partir à nouveau, fuir les accusations qu'un pouvoir indigne fait peser sur lui. Louise reste seule, avec l'écho de sa voix pour unique témoin. En contrepoint, des conscrits qui, au cœur de la fête, ne peuvent s'empêcher d'évoquer le spectre de la guerre, une guerre qu'ils n'ont pas faite, à laquelle ils croient se familiariser en endossant dans la jubilation la parole d'un qui n'a pas dessaoulé depuis qu'il est revenu, un certain Kit Carson, jamais sur scène autrement que par la litanie de récits atroces qui lui sont soutirés. Ces deux séries d'harmoniques (Jean, les conscrits) ne se rencontrent jamais, même lors de la séquence de bal, au centre de la pièce, qui les fait cohabiter.

Ici encore, la guerre est présente partout et visible nulle part. Si le lieu des événements est éloigné, les impacts en sont palpables : tous en portent les stigmates jusqu'à Jacques, résistant communiste entré dans le conflit algérien pour ne pas laisser l'armée du peuple aux mains des fascistes et qui y a perdu sa langue, ne sachant « plus penser ou parler qu'avec des slogans ». La nuit des feux consacre le divorce des êtres et de leur parole : ce sont les mots de Kit Carson qui lui échappent pour ne plus être prononcés que par le coryphée ou par Pierre, un conscrit ; c'est le verbe de Jacques qui se fige ; c'est la langue des armées qui se révèle « apprêtée, rigide, allongée raide / Comme les corps bien rangés le long des talus » – une langue phallique bien incapable de dire l'histoire et ses défaites.

Car ce drame ne dit pas seulement la difficulté de produire une histoire audible, un récit écoutable, il manifeste la difficulté à saisir les événements historiques, à les isoler, à les circonscrire. Dans *La Nuit des feux*, « le temps dérape et s'emballe ». Les guerres se mêlent, sur les monuments aux morts comme ailleurs : Kit Carson a déserté l'Ouest américain, les gestes des croquants retrouvent ceux de Durruti ou des Cathares, Nivelles envahit les chansons, Jacques récite « Maréchal Ducono », les collaborateurs sont partout. Histoire et légende se confondent, comme si c'était toujours la même trame mythique qui servait de canevas aux événements : une éternelle histoire d'occupants et de résistants se rejoue, désormais brouillée, illisible. Le Mal n'est plus assignable. Les chansons, historiques ou (ré)inventées – la légende de saint Nicolas version Durif ! –, ne font plus seulement office de contrepoints : elles rejouent le drame, manifestent le trouble.

Jacques rêvait que l'on « puisse faire l'histoire avec des poètes » ; Durif n'a pas cette ingénuité. Il le sait : le poète n'est plus qu'un être contraint, arrimé à une chaîne sur laquelle il tire en vain, réduit, tel ce supplicié sorti des récits de Kit Carson, à essayer « de crier sans sa langue » et qui ne peut plus que « crache[r] [s]on sang et tous les mots avec ». *La Nuit des feux* est son œuvre.

L'HISTOIRE ET LES CATASTROPHES INTIMES

Eugène Durif

Extraits de *Geste autour d'un silence*,
entretien avec Xavier Person, pour la manifestation « Écrivains présents », Poitiers, novembre 1991.

...

Pendant longtemps, je n'ai écrit que de la poésie. J'en suis venu peu à peu à écrire des textes pour le théâtre, qui n'étaient, bien souvent pas considérés comme des textes de théâtre, car ils n'en avaient pas la forme apparente. On me disait qu'ils étaient trop littéraires ou trop poétiques, pas assez « théâtraux ». Mais une pièce de théâtre doit-elle être « fabriquée » selon des recettes éprouvées ?

...

Plus qu'à cela, je pense en écrivant pour le théâtre que mon texte va être dit, ce qui suppose un rythme particulier qui n'est pas celui de la lecture silencieuse, intime. En même temps, paradoxalement, je suis souvent fasciné par la mécanique du théâtre, quand elle devient parfaite, jusqu'à l'affolement (comme dans les grandes pièces de Feydeau ou Labiche). Mais peut-être que ce qui m'intéresse le plus ce sont la maladresse, les failles, là où ça titube et trébuche un peu, dans le rapport de la parole et de l'écriture... Le fait aussi que cette parole s'adresse à quelqu'un, même

dans un monologue, à quelqu'un, plus ou moins présent ou absent, ou au public.

...

Je pense souvent à cette phrase de Mallarmé qui parle du « seul théâtre de notre esprit, prototype du reste ». Il y a dans cette exigence quelque chose qui me fascine. Il y a dans la réalité du théâtre une dessaisie et une déception par rapport à cet agencement de parole, d'écriture et de rythme qui a été première en nous. Une impensable représentation où le tout du théâtre nous serait donné brusquement en épure, comme une image de rêve porteuse de sa pure tension plastique et rythmique.

...

« L'Histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller », écrit Joyce. Je n'ai pas l'impression de parler de l'Histoire, mais plutôt de la catastrophe, de petites catastrophes infimes, intimes autour desquelles tourner de manière un peu obsessionnelle. La répétition, comme recherche d'une musicalité, avec retours, variations, insistances. Ce sont des tentatives de retour à des lieux, des images de l'enfance, des choses liées à la mémoire, relatives à une catastrophe première. « Cette humanité fondée sur un crime commis en commun », disait Freud.

...

« Je vois dans le noir maintenant », dit le personnage du *Petit Bois*³. Cette obscurité, on peut essayer de l'approcher dans la langue, dans quelque chose qui n'est pas conscient, par cette manière de tourner autour des choses qui fait qu'à un moment on tombe sur un angle de vision qui est juste. Et de fait, j'aime l'idée du théâtre liée à des postures, dans un rapport à la danse (qui serait indissociable de la parole). Des images très archaïques d'affrontements, de danse. Les gestes d'une chorégraphie à blanc...

3. Eugène Durif, *Le Petit Bois* (1985), Éditions Comp'Act, 1991 (épuisé).

CONVERSATION AVEC EUGÈNE DURIF

Alain Françon, Eugène Durif

Entretien paru dans *LEXI/textes 11*,
Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur,
Paris, 2007, p. 222-237.

2 avril 2007, Théâtre National de la Colline

Alain Françon : *Les Petites Heures*, premier spectacle que j'ai réalisé quand je suis arrivé dans ce théâtre était une pièce fragmentaire, des fragments réunis avec une grande délicatesse. Puis j'ai vu ou lu tes pièces suivantes, des pièces beaucoup plus vite écrites, comme des « pochades ». J'emploi ce mot à dessein parce qu'il est très précis... qu'est-ce qui a donc changé dans ta volonté d'écrire ?

Eugène Durif : C'était une période de tentatives, qui allaient contre ce qui, en moi, pouvait être trop « poétique » ou « intime », c'est-à-dire coupé des autres. Une tentative aussi de travailler sur une forme théâtrale qui mêle à la fois le comique et la noirceur : parler du monde de façon équivoque, paradoxale, « carnavalesque » (pour reprendre l'expression de Bakhtine), foraine... Aller, de façon peut-être un peu volontariste, contre sa petite musique intime...

AF : Jusqu'à la parodie ?

ED : Je ne crois pas que cela relève de la parodie... Plutôt en reprenant, en revisitant des formes archaïques comme la farce, la fatrasie, le vaudeville, voire l'opérette. Avec, c'est vrai, parfois, un certain volontarisme...

AF : En parlant de pochades, je pensais à Feydeau...

ED : C'était vrai, par exemple pour *Divertissement bourgeois* ou *Filons vers les îles Marquises*, une opérette, ou encore de comédies comme *Nefs et naufrages* !...

AF : Mais y avait-il pour toi une urgence à le faire ?

ED : Je ne renierais pas ces pièces-là, même si je pense être passé à autre chose... J'ai l'impression d'être revenu à des choses plus personnelles. Au théâtre, j'aimerais arriver à écrire quelque chose qui soit à la fois réellement « théâtral », c'est-à-dire qui ne soit pas coupé du monde, des autres, qui ne soit pas seulement intime et poétique, mais qui, en même temps, parte plus profondément de moi. Comment cela peut-il se rencontrer, se croiser ou se mêler ?... C'est pour cela, je crois, que j'ai commencé, depuis quelques années, à écrire autour du mythe...

Dans *La Nuit des feux*, que j'avais commencé il y a longtemps, je suis revenu à ce qui me tenait à cœur au début de mes tentatives d'écriture : ma relation à l'histoire contemporaine. Mêler, dans *La Nuit des feux*, à la fois le lyrisme, assumé comme écriture poétique, et un certain réalisme...

AF : *La Nuit des feux*, dans la durée, n'est pas un projet en ligne droite, le texte a été commencé, abandonné, recommencé, pour quoi ?

ED : J'ai commencé en 1990, puis j'ai abandonné. J'avais pensé écrire autour de la Résistance, un projet avec Anne Torrès à l'époque, et puis j'ai rencontré des associations de Résistants ; cela a été écrasant pour l'écriture. Les gens me disaient qu'il fallait absolument « dire la vérité ». Mais je m'apercevais, en parlant avec eux, que cette vérité était très relative, qu'elle recouvrait des conflits, des haines, entre des mouvements qui avaient des approches politiques différentes... J'ai laissé tomber. J'avais l'impression que l'on me donnait une responsabilité d'historien et je n'y trouvais pas ma liberté d'écriture...

Dans le Limousin (c'est dans cette région que depuis une quinzaine d'années est implantée ma compagnie « L'Envers du décor »), plus tard, je me suis intéressé à Georges Guingouin que je suis allé rencontrer. Il existe un excellent documentaire sur lui, réalisé par Michel Taubman : *Premier Maquisard de France*. Guingouin a une trajectoire à part. Communiste, il a complètement refusé la position du PC en 1940, et, après la défaite, il a décidé de résister. À partir du 7 juin 1940, il est parti dans les bois. Peu à peu, quelques personnes l'ont rejoint. Il a évidemment été condamné par le PC, d'abord, à cause du pacte germano-soviétique, puis quand le PC est allé plus directement vers la Résistance ; sa position était, contrairement à celle de Guingouin (et de sa guérilla), que la lutte se menait principale-

ment à partir des attentats. Guingouin surnommé « Le Grand » a été traité de « fou qui vivait dans les bois », on l'a calomnié de toutes sortes de façons, allant même jusqu'à dire de lui qu'il « se levait la nuit pour écraser des chiens »... C'était un tenant de l'autogestion ouvrière. Il a mené une vie incroyable : condamné par le PC, qui aurait organisé sur lui une tentative d'assassinat, il a ensuite libéré Limoges, avec une « armée » d'une dizaine de milliers de personnes. Il a bloqué la division « *Das Reich* » qui remontait du Sud-Ouest vers la Normandie. Les Américains lui ont d'ailleurs remis la médaille de guerre la plus importante qui soit. La division « *Das Reich* », envoyée du front russe vers le Sud-Ouest, a commis des exactions d'une sauvagerie effroyable, notamment ce qui s'est passé à Oradour-sur-Glane...

Georges Guingouin est mort en 2005. En 1945, il avait libéré Limoges sans effusion de sang, refusant de se plier aux ordres du PC qui lui avait demandé de le faire avant, et il était devenu maire, pour très peu de temps... Il était d'une intégrité totale. Il est redevenu instituteur. Il a été calomnié à la fois par des anciens vichystes, et par le PC qui l'a exclu, comme il l'avait fait pour Tillon et Marty. Dans les années 50, il a été emprisonné, sous un prétexte fallacieux, et il a été victime de ce qu'il faut bien appeler une machination. On a même annoncé son suicide, une erreur de « *timing* » qui a fait qu'on n'a pu se débarrasser de lui comme, apparemment, il avait été prévu de le faire...

AF : Après ces premières recherches, tu as abandonné.

ED : C'est plus tard que j'ai laissé tomber. J'ai rencontré Guingouin, j'ai avancé, j'ai lu pas mal de bouquins. Et puis je suis tombé sur un livre éclairant, autour du personnage d'Henri Nanot : un poète paysan, proche de Guingouin, et qui avait rejoint son maquis. C'était un anarchiste, un libertaire radical, fasciné par le surréalisme, et qui, plus tard, a milité contre la guerre d'Algérie. Il est notamment devenu la bête noire d'un notable de la SFIO, qui l'a fait interner, puis emprisonner. J'ai découvert Henri Nanot à partir d'un très beau livre intitulé : *Un amour fou de liberté*, écrit par René Rougerie (Éditions Lucien Souny, Limoges, 1988), livre dans lequel sont repris de très beaux textes de ce poète paysan (*Scènes de la vie du maquis*). Il a vécu des épreuves assez proches de ce qu'a pu vivre Georges Guingouin. Il était encore plus seul, il en est mort...

Je suis donc parti de son histoire, mais c'était difficile. Je n'arrivais pas à prendre de la distance, tant par rapport à la Résistance que par rapport à Henri Nanot. Je ne parvenais pas à m'affranchir du poids de cette histoire, je ne parvenais pas encore à aller vers la fiction. C'est très tardivement, il y a quelques années, que j'ai pu prendre cette liberté d'écrire « une histoire », en me disant, qu'après tout, je n'étais pas responsable d'une « vérité historique ». Il ne s'agit pas d'une attitude désinvolte, mais de la nécessité même de trouver une liberté nécessaire à l'écriture. J'en ai donc fait une fiction, et j'ai utilisé d'autres éléments, autour du mythe de la forêt, de la chasse, de la campagne...

AF : Tu as pu enfin libérer la fiction ?

ED : Oui, je crois que je me le suis permis. Je me suis affranchi de l'explicité, sinon du sens.

AF : Je reviens aux pièces plus anciennes et particulièrement à *Maison du peuple* dont je trouve le titre évocateur et émouvant. Que raconte cette pièce ?

ED : *Maison du peuple* parle de quelqu'un qui revient au lieu de son enfance. Il y a des travaux dans cette « Maison du peuple », car elle est en train de devenir un centre culturel. Je l'ai écrite en 1989. C'est un texte très intime, étrangement. Un personnage fait visiter ce lieu, il en était le gardien. Et le narrateur, le visiteur, c'est en même temps son père qu'il rencontre, le père qui lui-même y avait vécu enfant. Quand je l'ai écrit, en plein dans le triomphe du « tout-culture langien », on m'a renvoyé à la nostalgie, voire au populisme...

Il n'y avait pas d'intention polémique immédiate pour moi, c'était avant tout des questions qui étaient posées : que se passe-t-il quand un centre culturel devient, dans une ville, beaucoup plus prestigieux que la « maison du peuple » ? Le terme même devenait obsolète. Je me suis aperçu que je n'arrivais pas à parler d'autre chose que d'une expérience assez personnelle, de souvenirs d'enfance, d'une culture ouvrière en cours de disparition qui avait été très présente pour moi et qui me constituait politiquement... qui me constituait tout court. Une culture dont je ne pouvais parler qu'à travers des choses intimes, infimes, minuscules...

AF : Dans *La Nuit des feux* il y a un chœur de conscrits. Quel auteur peut oser aujourd'hui faire parler un tel chœur ? Il y faut une sacrée dose d'authenticité. Autrement dit, gageons que pour écrire il faut appartenir à la masse et prendre la parole. Souvent ceux qui prennent la parole ne la prennent que pour eux. La masse quant à elle en générale est silencieuse... Souci de soi et souci du monde, éthique de conviction mais aussi éthique de responsabilité. Écrire pour défaire mais aussi pour lier. Il me semble que c'est avec ces formules qu'on peut approcher ton théâtre.

ED : C'est probablement l'idée d'un théâtre, non pas d'intervention mais...

AF : ... de la colère.

ED : D'où l'apparition de la pochade, l'urgence d'écrire tout de suite, maintenant...

AF : ... en prise directe. Ce chœur de conscrits, comment le traites-tu ?

ED : Les conscrits vont partir à la guerre, mais ils sont aussi dans la légèreté. C'est la nuit de la Saint-Jean, il y a bal et rencontres amoureuses. L'un d'entre eux, d'ailleurs, ne reviendra pas. Dans l'épilogue, un an plus tard, on comprend qu'il est mort, et deux femmes sont en présence, comme deux veuves, l'une jeune, et l'autre plus âgée. Ces conscrits sont également obsédés par un

autre personnage, à la fois présent et absent tout au long de la pièce. C'est un type (surnommé Kit Carson) revenu de la guerre d'Algérie, devenu ivrogne et qui ne cesse de parler de la torture. Les conscrits, eux, reprennent ses paroles, comme des motifs qui se répètent. Ils ont la légèreté de la jeunesse, des petites histoires d'amour, avec, par moments, le pressentiment de ce qui les attend. Comme une dernière nuit d'enfance...

Je me suis posé la question de savoir pourquoi j'avais écrit plusieurs pièces autour de la guerre d'Algérie. Il n'y a pas de raisons objectives à cela, sinon que, rétrospectivement, je crois qu'il y avait, quand j'étais enfant, comme un secret en fond, quelque chose qui ressemblerait à un secret de famille dont on perçoit des bribes, et que l'on voudrait essayer de comprendre... La guerre était là, tout le monde y faisait allusion, on voyait des cercueils revenir. Mais personne ne nommait jamais rien. C'est étonnant une guerre où il n'y a pas d'« anciens combattants ». Un ami m'expliquait, par exemple, que son père, peu de temps avant sa mort, lui avait raconté toute « sa » guerre d'Algérie. C'est une guerre où on ne transmet pas grand-chose, parce qu'elle est un peu honteuse. *La Remise* de Roger Planchon, que tu avais montée, m'avait à cet égard beaucoup impressionné : la relation père/fils notamment et qui semble échapper, ce qui ne peut pas se dire, se transmettre d'une génération à une autre... qui passe là où on ne s'y attend pas... très fugitivement, à la fin de la pièce...

AF : Je me souviens d'un geste très précis dans *La Remise*, le père revient de taule, sa femme le voit arriver au loin, elle lui verse un

verre de vin, il entre, il ne dit pas un mot, il prend le verre et il boit. Un geste comme un effet de vérité ? Je ne sais pas, mais on touche là quelque chose d'unique, qui n'a pas subi l'effet de la caricature, quelque chose qui n'est pas non plus un double du réel qui viendrait prendre la place. Roger Planchon connaissait très bien l'Ardèche, les paysans, il pouvait écrire des détails révélateurs, authentiques, j'allais dire mythiques.

ED : À cet égard, Pasolini m'a également beaucoup marqué. Il compose une poésie extrêmement forte, une grande poésie lyrique dans la proximité et l'intrication avec ce que l'on tentait de désigner à l'instant : la masse, révélée par les détails les plus infimes. Non pas l'idée de la « Masse », non pas « le Politique » dans l'abstrait mais des corps, des visages, des intonations... Il avait l'attitude paradoxale de quelqu'un qui est toujours dans la pensée, dans la contradiction, dans le rythme de la parole... Quelqu'un qui est perpétuellement dans l'injustifiable mouvement de son écriture, de sa création...

AF : Dans *La Nuit des feux*, tu es face à la nécessité de créer une fiction, de « faire histoire », avec un début et une trajectoire qui va jusqu'à un terme. Je reviens aux *Petites Heures* : en montant la pièce, j'avais l'impression qu'il fallait sans cesse que je recrée du lien comme si la mise en scène ne consistait qu'à lier. La fiction, qu'est-ce que ce serait pour toi ?

ED : Le fait de raconter une histoire avec des personnages. Mais dans une parole heurtée, fragmentaire, qui se défait et se recompose... dans la trivialité et le lyrisme... dans ce qui s'effondre, ne peut jamais tenir tout à fait debout... Enfin, voilà comment je la rêve... Peut-être qu'écrire des histoires avec des personnages est complètement daté, et que je m'accroche à une image du théâtre qui n'existe plus. Parfois, je n'ai plus envie de personnages, mais plus que du poème, du rythme... Mais j'y reviens toujours... peut-être différemment...

AF : Quand l'écriture théâtrale fait « histoire » elle ne se situe plus dans le fragment. Ce dernier reste aléatoire, horizontal. Or ce qui fait qu'une histoire, qu'une fiction peut devenir universelle c'est ce que j'appellerai sa verticalité ; le terme universel étant à entendre comme une visée à laquelle on ne parviendra sûrement pas, mais dont la tentative de s'en approcher crée le mouvement vertical dynamique d'une pièce. Quant aux seuls fragments, leurs agencements restent souvent formels et refusent de produire du sens.

ED : Oui, c'est la question du montage, de ce que Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, appelle « la juste découpe », renvoyant au danger d'une forme qui ne serait plus habitée par aucune nécessité, qui ne relèverait que de l'aléatoire et tournerait à vide. En même temps, on ne peut plus raconter une histoire (quand on en raconte une), de la même façon que dans la dramaturgie traditionnelle. J'aime bien d'ailleurs cette notion d'auteur/rhapsode,

développée par Jean-Pierre Sarrazac, qui « assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépèce aussitôt ce qu'il vient de lier ». Cela me semble assez juste par rapport à ce que je connais de Bond, où intervient une forme théâtrale qui peut sembler traditionnelle, sans cesse « bouleversée » et comme « retournée » par la langue et la construction de la pièce...

Par ailleurs, souvent, l'écriture contemporaine s'en tient à des histoires à deux ou trois personnages : c'est aussi une question de moyens économiques. La revendication d'un théâtre plus épique, comportant de nombreux personnages, est importante. Pourtant, de telles pièces sont quasiment « in-montables », ou alors destinées à des travaux d'élèves, dans les écoles, ce qui est par ailleurs également nécessaire. Le théâtre, actuellement, me paraît souvent représenté par des lieux qui considèrent les spectacles comme des produits plus ou moins interchangeables. La prise en compte d'un travail artistique, d'une trajectoire, y compris avec ses erreurs, est de moins en moins existante.

AF : Alors il faut résister à cette logique de marché. C'est vrai que je n'ai pu monter *Naitre*, la dernière de pièce de Bond, que parce que je dirige ce théâtre. À l'extérieur, personne ne m'en aurait donné les moyens. Il faut surtout continuer à monter les auteurs contemporains, c'est une force de résistance. Toi, comme auteur, tu continues en travaillant aussi d'autres formes que celle du théâtre. Tu avances avec tes propres expériences sans tenir compte du reste, et en cela tu as raison.

ED : Et pourtant il suffit d'un raidissement politique...

AF : ... cela s'appelle la censure, mais on ne le dit pas...

ED : ... et tout théâtre de pensée, théâtre d'art, théâtre politique est finalement condamné.

AF : C'est une des choses qui, selon toi, a changé au cours des dix dernières années ?

ED : Oui, d'une certaine façon... Je ne voudrais pas m'abandonner à des généralités.... J'ai, cependant, souvent le sentiment que, dans les années 1990, il y avait de plus larges possibilités, une ouverture plus grande à la perspective d'un théâtre d'art. Est-ce une illusion rétrospective ? Je me dis, parfois, qu'il existe une volonté de faire disparaître cette forme de théâtre. Cela peut recouper la différence entre le théâtre public et le théâtre privé. Mais pas seulement. Il y a une différence artistique à affirmer sans cesse...

AF : Je dis souvent qu'il faut se lever tous les matins pour faire cette différence.

ED : Les impératifs économiques empêchent souvent de prendre du temps. Cela peut sembler un luxe, mais c'est tellement nécessaire... Pour *La Nuit des feux*, il s'est agi de presque 17 ans. C'était une commande au départ, et parfois il est difficile de répondre à

la commande. Il a fallu que je découvre des personnages comme Guingouin et Nanot pour que naisse un réel désir d'écrire. Donc buter sur la difficulté pour aller ailleurs, tenter autre chose... Une commande c'est bien, si cela laisse la possibilité d'une démarche personnelle. Il y a parfois une instrumentalisation de l'écriture, dans certaines formes de commande où l'écriture est réduite à l'expression d'une parole sociale que l'auteur serait supposé traduire...

AF : Une récupération sociale ?

ED : Oui... paradoxalement, personnellement, je suis passionné par la rencontre, le fait d'aller dans des lieux qui ne sont pas *a priori* ceux de la « culture ». Pourtant, en ce qui concerne l'écriture elle-même, l'essentiel est de pouvoir conserver une liberté totale. Je reste très prudent quant à l'idée de commande. Il faut qu'une nécessité réelle s'impose, un lien fort avec un metteur en scène, des acteurs ou une compagnie. Il m'est arrivé de me tromper et cela m'a beaucoup fait réfléchir...

AF : En dix ans, selon toi, la problématique de « l'écriture contemporaine » s'est-elle transformée ?

ED : J'ai beaucoup milité pour la défense et la prise en compte de « l'écriture contemporaine », et cela de manière, parfois, un peu frontale, voire primaire. Je le revendique toujours, mais mes perspectives ont changé. Ce qui m'importe, ce sont des projets

artistiques, des rencontres, où l'on puisse aussi brouiller les cartes... Je n'ai pas envie de sombrer dans le corporatisme... ni d'être dans la plainte... Travailler, avant toute chose, et rencontrer des gens avec qui cela soit possible. En même temps, je pense toujours qu'il existe de vrais problèmes qui se posent, sur la façon dont l'écriture contemporaine peut être présente dans le monde du théâtre. Disons que je suis moins militant. Le milieu théâtral cependant me donne encore souvent envie de ruer dans les brancards. Mais, c'est une autre histoire...

Sur Georges Guingouin

Michel Taubman, *L'Affaire Guingouin. La Véritable Histoire du premier maquisard de France*, Éditions Lucien Souny, Limoges, 1994.

G. Guingouin, G. Monédiaire, *Georges Guingouin, premier maquisard de France*, Éditions Lucien Souny, Limoge, 1982.

Georges Guingouin, *Quatre ans de lutte sur le sol limousin*, Éditions Hachette-Littérature, Paris, 1978.

Jean Brugié et Isabelle Sommier, *Officier et communiste dans les guerres coloniales*, Éditions Flammarion, Paris, 2005.

HENRI NANOT *par René Rougerie*

Extrait de *Henri Nanot, Un amour fou de liberté*,
Éditions Lucien Souny, Limoges, 1988, p. 12-14.

[...] Nanot était pour moi le combattant à la recherche de sa vérité, sans souci d'un conformisme, sans se soucier d'aucune autre considération.

Socialiste à la Libération, il avait quitté un parti qui n'était plus révolutionnaire. Communiste ensuite, il avait rompu avec ce parti après les événements de Hongrie – démarche ô combien singulière et incomprise à l'époque – particulièrement en milieu rural.

Nanot restait ainsi en état de rébellion permanent. Mais cette rébellion s'appuyait sur le verbe. Elle ne portait pas les armes, n'attentait pas à la liberté, à la vie d'autrui. Seuls les propos condamnaient avec force, sans appel, sans doute avec beaucoup d'intransigeance.

Il condamnait aussi bien ceux qui faisaient la guerre (alors en Algérie) que ceux qui se laissaient aller à des attentats. Hostile à la politique de la France en Algérie, il ne pouvait approuver Marcel Champeix, secrétaire d'État chargé des affaires algériennes et du maintien d'un ordre qui n'était certes pas le sien. Mais il condamnait aussi fermement ceux qui pour une raison politique s'en prenaient à la personne humaine.

Nous reviendrons sur les circonstances de l'attentat, des attentats commis contre Marcel Champeix [...]. Pour l'heure, dans mon atelier, un soir de novembre 1957, alors que Nanot est venu spécialement à Limoges pour assister à la représentation du *Barbier de Séville* joué par Le Grenier de Toulouse, il s'en prend certes à la « pseudo » victime, mais avant tout à celui qui a commis l'attentat. « Quel imbécile. Il faut être idiot pour commettre un tel acte », telles furent à peu près ses paroles.

Mais il fallait à tout prix un coupable. Après des jours d'enquête, après avoir arrêté, puis relâché, un irresponsable, on se rabattit sur la victime idéale : *l'homme seul* qu'aucun parti ne défendrait, bien au contraire.

Comment faire taire cet homme qui ne savait pas cacher ses sentiments, qui bien mieux clamait haut et fort ce qu'il pensait ?

Sinistre ironie du sort, celui qui avait été pourchassé par les gendarmes de Vichy pour avoir fustigé par la parole les hommes de la collaboration avant de devenir un « héros » allait avoir moins de chance en régime républicain : arrêté par les policiers il n'échapperait pas à son châtiment pour avoir condamné une politique sur laquelle aujourd'hui on jette le voile pudique des erreurs et des regrets !

J'ai alors été convoqué au commissariat central de police de Limoges pour donner quelques précisions concernant les conditions dans lesquelles avaient été publiées les *Scènes de la vie du maquis* à un fonctionnaire qui avait déjà dans son esprit condamné Nanot. Il m'assura que celui-ci avait avoué « son crime », que d'ailleurs c'était un imbécile... et la publication récente du texte

de Nanot, « La Perquisition », dans la revue d'André Breton semblait le conforter dans cette idée !

À ma sortie du commissariat, je rencontrais l'avocat de Nanot, Maître Bragard, qui infirma ces affirmations. Il me rapporta ces propos très caractéristiques de son client : « Monsieur le juge, vous connaissez Dreyfus... suis-je bête, vous êtes bien trop jeune... eh bien je suis le Dreyfus de ce siècle ». Le juge n'était pas seulement trop jeune, hélas !

Seule une vague présomption de culpabilité pesait sur Nanot. L'explosif aurait été fabriqué à partir d'un soc de charrue abandonnée dans un champ lui appartenant... et situé à 2 kilomètres du village !

Je demandai à l'avocat d'être cité comme témoin lors du procès. Je pensais que l'instruction durerait des mois. Je pensais aussi que l'avocat tiendrait parole. Or quelques mois plus tard, alors que d'autres soucis ne m'avaient pas encore permis d'alerter certains amis, j'appris que Nanot venait d'être condamné à 5 ans de réclusion.

Que s'était-il passé ? Pour quelles raisons Maître Bragard avait-il renoncé à défendre Nanot ? Quels intérêts, dits supérieurs, avaient conduit à cette parodie de justice dans le silence, l'indifférence générale ?

Une illusion s'effondrait ; ce n'était hélas pas la première depuis la grande illusion de la Libération... Et la vie continuait avec un léger goût d'amertume, s'estompant cependant chaque jour. Quand, me rendant en Corrèze, en septembre 1962, j'appris incidemment ce qui s'était passé quelques mois auparavant dans

un village voisin où la fille de mon interlocutrice était institutrice. ... « Un homme avait fait irruption dans la salle de classe. Il s'était déshabillé devant les élèves et, nu, s'était assis sur le poêle brûlant. »

Ainsi, après des années de vie carcérale, s'était terminée la vie d'Henri Nanot en un acte que les autres ne pouvaient comprendre. [...]

LETTRE D'HENRI NANOT À SES PARENTS

Cité par René Rougerie dans *Henri Nanot. Un amour fou de liberté*, Éditions Lucien Souny, Limoges, 1988, p. 77-79.

1^{er} octobre 1958

Mes pauvres chers parents,

Vous saurez depuis quelques jours quand vous recevrez cette lettre le verdict impensable qui me frappe : 5 ans de prison. Je n'aurai jamais pensé cela d'un jury. Je regrette pour vous cette douleur que vous ne méritiez pas à votre âge. Je vous prie de faire l'impossible pour la surmonter. Mère tu te rappelles ma pauvre arrière grand-mère que j'aimais tant, qui m'avait élevé et qui a perdu sa fille unique à 26 ans quand tu étais toute petite. C'était pire dans un certain sens et la pauvre femme t'a élevée puis m'a élevé vingt ans après, pourtant elle m'avait bien dit souvent qu'elle avait cru en mourir. Il faut croire que les grandes douleurs morales ne tuent pas car elle a dépassé les 80 ans. Et toi mon pauvre père tu en as vu aussi des malheurs. Surtout ne regrette pas de ne pas avoir envoyé ces trente billets de mille, le résultat ne pouvait pas être pire mais il aurait sans doute été le même. Si j'ai le bonheur de te revoir un jour jamais je ne t'en parlerai. Je tiens à te dire que je t'ai toujours estimé. [...] Qu'est-ce que tu veux c'est plus fort que moi tant que je vivrai et que je serai lucide je

ne pourrai pas approuver cette guerre d'Algérie. J'ai fait un pourvoi en cassation pour la forme mais je n'ai aucune illusion, il sera rejeté, je serai expédié à Fresnes vers la Noël ou avant puis vers un centre pénitentiaire où j'essaierai de travailler si ma santé le permet. Vous savez si je peux me permettre de vous donner quelques conseils fermez à La Tarière et retirez-vous dans ma maison du Breuill ce sera plus commode pour vous. Dès maintenant prévenez le voisin Frachet que je ne ferme plus son pré et son petit champ. Et vendez une de mes vaches jeunes que j'avais laissées. Il ne faut pas compter me voir revenir avant plusieurs années ; mais ne désespérez pas peut-être on se reverra. Bazardez mes pommes comme vous pourrez, si vous pouviez m'en envoyer un petit colis avec une chemise et quelques autres bricoles ça me ferait plaisir. Vous voyez que je me rattache à l'existence, tout misérable que je suis. J'ai deux dents bien malades, si vous pouviez m'envoyer un mandat de 10.000 F je pourrais peut-être les faire arranger. Quand je serai au régime pénitentiaire je gagnerai un peu d'argent en travaillant et ne vous demanderai rien. Pauvres père et mère je vous en prie ne vous faites pas de bile. Au début de juin de l'année dernière j'ai passé si près de la mort, ce n'aurait pas été pire pour moi car j'aurais moins souffert, mais pour vous, cela vous aurait plus secoués. Vous savez j'ai la conscience tranquille, j'ai toujours essayé d'être honnête et loyal. Je ne croyais pas avoir suscité une pareille haine et je ne croyais pas qu'il y eût des gens aussi bas et aussi mesquins. Les premiers résistants que je m'honore d'avoir connus étaient de bien plus beaux spécimens d'humanité, dire que maintenant certains les prennent

pour des voyous. La soi-disant loi française a été plus dure pour moi que pour les SS d'Oradour. Chère mère si tu pouvais venir à Tulle entre deux « Autobus » je voudrais tant te voir avant d'être expédié à Fresnes, mais je ne compte pas partir avant la Toussaint. Je tâcherai d'être courageux dans le malheur. Je vous prie de croire à ma grande affection. Je n'aurais jamais cru ça. Je vous en prie essayez de vous consoler. Bien affectueusement.

Henri.

SCÈNES DE LA VIE DU MAQUIS (extraits)

par Henri Nanot

Extraits de *Scènes de la vie du maquis*, Imprimerie nouvelle, Place Fontaine-des-Barres, Limoges, 1945, p.34-35 et p.85-86.

Aller vivre en plein bois

[...] La troupe marcha longtemps, cette nuit-là. Le grand Gilles et ses assistants au mortier avaient tranquillement déposé leurs sacs sur les bâts des mules. Grâce à cet allègement, la route leur parut moins longue. Les petites pistes montantes du plateau de Millevaches, souvent bordées de sapinières, donnaient à quelques Vosgiens réfugiés la nostalgie de leur pays. Ils avançaient en file indienne, les mules restant en queue de la colonne. L'interdiction formelle de fumer permettait de ne pas rendre le déplacement visible à un observateur aérien.

- Ayant perdu contact avec le reste de la colonne, la mule transportant le mortier et ses accessoires s'égara. Gilles et ses coéquipiers, après avoir longtemps marché avec leur mule à l'aveuglette, finirent par s'arrêter derrière une sapinière, à l'abri du vent. Ils ne tardèrent pas à s'y ennuyer, la température ne rappelant pas précisément celle du Sénégal.

« Heureusement que l'Allemagne est bien malade, fit Chopine tout transi. Dans un mois le débarquement, puis, deux mois

après, tout est liquidé et nous retrouvons notre tranquillité et la France sa liberté.

- Pauvre malheureux, quelle illusion ! Un simple séjour de quinze jours en Hitlérie serait capable de te détromper. Moi, qui suis prisonnier évadé, j'ai bien pu me rendre compte de la gigantesque force allemande. Ils sont loin d'être perdus, malheureusement ! D'ailleurs, le crapaud n'a-t-il pas déclaré l'année dernière qu'il souhaitait leur victoire... Ne fallait-il pas qu'il y crût, pour sortir cette infamie ? »

Enfin un camarade vint les chercher, mit fin à leur station et les conduisit à leur nouveau gîte. L'aurore commençait à poindre, mais, peu curieux des beautés poétiques des levers de soleil, ils s'employèrent à se confectionner des couchettes dans la paille. Ils se réveillèrent vers midi. Le ciel immuablement bleu rétablit leur bonne humeur. Ils se promenèrent dans le hameau creusois aux maisons vieilles et pauvres. Les paysans ne buvaient que de l'eau et mangeaient du pain de seigle. Le climat trop froid ne permettait pas la culture du pommier, d'où absence de cidre, et le sol trop léger ne permettait guère que la culture du seigle. Les communications étant difficiles, les habitants ne pouvaient utiliser leurs tickets de vin qui n'auraient pourtant pas risqué de les rendre alcooliques.

Trois grandes croix noires se découpaient nettement, au lointain, sur l'azur du ciel. Chopine qui, vivant quatre mille ans auparavant aurait peut-être inventé le mariage, pensa que ces emblèmes devaient marquer la limite des trois départements Haute-Vienne, Creuse et Corrèze. Tout heureux de cette trouvaille, il en fit part

à ses copains qui se moquaient des trois croix comme de leur première chemise et dont l'attention était plutôt retenue par les donzelles locales.

Ils quittèrent ce village le soir même. Ils lisaient sur les torchons de Goebbels imprimés en langue française que les forces du maintien de l'ordre avaient commencé leurs opérations. Celles-ci n'avaient pas l'air de se dérouler suivant les plans prévus, car le nombre de terroristes fusillés journellement était devenu ridiculement faible d'après les nouvelles officielles de Vichy. La peur des paysans ne leur échappait pas ; aussi décidèrent-ils d'aller vivre en plein bois. [...]

Un grand bal

[...] Ce soir-là, un dimanche, le colonel étant absent. Ils organisèrent un grand bal, sans doute pour célébrer le triste événement du matin. Ils ne se doutaient certes pas à ce moment que la radio du très sérénissime sieur Pétain s'occuperait d'eux et ferait la lumière sur leurs sales affaires. Napoléon, Chopine et quelques autres, endormis à l'ombre de grands platanes, furent réveillés sur le coup de 4 heures par la musique endiablée d'un accordéon. Le petit village, abritant le bataillon, s'ornait d'un château, ou plutôt d'une belle maison bourgeoise. C'est dans une grande pièce de cet édifice que se tenait le bal. Ils entrèrent ; la fête battait son plein. On s'écrasait dans la salle. Presque tous les danseurs, pistolets à la ceinture, donnaient une certaine originalité à ce divertissement. Les couples étaient tellement entassés que, parfois,

deux revolvers se heurtaient avec un bruit métallique. Musique, que tout le monde prenait pour un authentique fils d'Albion, obtenait un succès colossal. Toutes les filles l'embrassaient. Le musicien jouait assez souvent la Jeune Garde. Profitant de ces moments de fatigue, Roméo montait sur l'estrade et présentait un échantillon de son excellent répertoire. Toute l'assistance reprenait en chœur les refrains. Cela s'entendait de loin, portes et fenêtres étant largement ouvertes pour diminuer dans la mesure du possible la température d'été.

Ce bal de la Résistance se prolongea jusqu'à 11 heures du soir. Le colonel revenu ne blâma nullement les organisateurs. Ce n'est plus un secret pour personne que le maquis habite la région, et dans un mois, peut-être que la moitié d'entre nous ne se divertiront plus ici-bas, malheureusement. Le surlendemain, 6 juin, le bruit se répandit dans les campagnes comme une traînée de poudre : « Ils ont débarqué ! » Une joie générale, inexprimable, frénétique, déferla sur les campagnes. On sous-estimait même la force des vandales. La plupart des gens du peuple ne leur donnaient pas plus de trois semaines pour délivrer la France de leur présence. [...]

EN CLASSE

Henri Nanot

Extrait de *Peuple, revue de la pensée libre*, Imprimerie nouvelle, Place Fontaine-des-Barres, Limoges, s.d., p. 32.

Campagne de vente du timbre antituberculeux

Le Maître. – Quelle est la maladie la plus terrible ?

Jean. – La tuberculose.

Jacques. – Et le cancer, la syphilis, la peste, le choléra ?

Abraham. – Je connais une maladie cent fois plus mauvaise à elle seule que toutes les autres réunies

Jacques. – Et laquelle ?

Abraham. – Le militarisme.

Fondée par Henri Nanot, il n'est paru qu'un seul numéro de la revue Peuple. Marco Polo, Candide, Tamponnet, Henri Nanot, Arthur Breton, Fiou de la Pantoufle, Gaspard Naphtalinasse, Gaétan Lefauché, Toto, Abbé Bigex, Pierre de l'Ane et Basile de la Bave, les différents collaborateurs de cette revue, ont tous « sous le règne du sinistre Pétain, risqué leur vie pour le rétablissement de la liberté d'écrire » et « espèrent que personne ne trouvera mauvais qu'ils en profitent », c'est du moins ce que l'on peut lire dans l'avant-propos... Tous les textes sont en réalité écrits par Henri Nanot.

GEORGES GUINGOUIN

Biographie



© 2002 – Chancellerie de l'ordre de la libération

Né le 2 février 1913 à Magnac-Laval (Haute-Vienne). Après des études à l'École primaire supérieure de Bellac, il intègre l'École normale d'instituteurs de Limoges. Appelé sous les drapeaux en 1934 comme secrétaire d'État-major à la 6^e Compagnie du Train à l'École militaire de Paris, il est ensuite nommé au poste d'instituteur à Saint-Gilles-les-Forêts (Haute-Vienne). Il sera secrétaire du rayon communiste d'Eymoutiers comprenant les cantons de l'est du département. Mobilisé le 23 août 1939 au groupe de transport 120/124, blessé le 17 juin 1940, il sera évacué à l'Hôpital Sainte-Madeleine-de-Moulins. Le 18 juin, la ville est attaquée par

les Allemands. Se refusant à être fait prisonnier, Georges Guingouin rejoint sous la mitraille le poste de secours de l'unité qui défendait la ville et se fait évacuer sur Montluçon. C'était le jour même où le général de Gaulle, de Londres, lançait son célèbre Appel. Revenu dans ses foyers et remis de ses blessures, Georges Guingouin organise la résistance dès juillet 1940, forme des groupes clandestins, édite et diffuse des tracts contre le gouvernement de Vichy, confectionne des fausses cartes d'identité, mais il se trouve en désaccord avec la ligne politique préconisée par Jacques Duclos. Il refuse de reproduire et diffuser la *Vie du Parti* n° 9 de septembre 1940 qui déclare : « *Nous devons être sans haine vis-à-vis des soldats allemands. Nous sommes contre de Gaulle et le clan capitaliste dont les intérêts sont liés à Vichy.* »

En février 1941, il échappe de peu aux inspecteurs de police venus l'arrêter. En avril, il « prend le maquis », se réfugiant dans une sapinière de la commune de Soudaine-Lavinadière en Corrèze. Gabriel Roucaute, l'un des dirigeants du Parti communiste clandestin de la zone sud, le considère comme « *le fou qui vit dans les bois* ». À la tête d'une imprimerie clandestine, Georges Guingouin vit dans les plus dures conditions, tantôt dans des cahutes, des maisons inhabitées ou même dans des souterrains. Il organise des distributions massives de tracts lors des grands rassemblements que sont les foires. Cette activité est signalée à Vichy par la police et le maréchal Pétain y fera écho en direct à la radio, le 12 août 1941, disant qu'il « *sent un vent mauvais se lever dans toute la France* ».

Le 1^{er} octobre 1941, à Saint-Gilles-les-Forêts, il enlève un stock de cartes d'alimentation à la mairie. Le 21 janvier 1942, il est condamné par contumace par le Tribunal militaire de la 12^e Région aux travaux forcés à perpétuité.

Il crée les premiers groupes armés qu'il baptise « Francs-Tireurs ». En mai 1942, Roucaute le somme d'arrêter son action considérant qu'elle doit être menée essentiellement dans les centres urbains. Devant son refus, on envisage de le supprimer. Incroyable situation qui l'amène à envisager de partir à Londres. Cependant, Georges Guingouin ne peut se résoudre à abandonner les hommes qu'il a organisés en groupes de combat. À la fois chef et soldat, il va diriger de nombreuses actions de sabotage. L'économie de guerre allemande est frappée par la destruction de deux chaudières à l'usine de régénération de caoutchouc Wattelez à Limoges le 8 mai 1943. Puis une atteinte sévère est portée aux communications de l'armée allemande, le 12 juillet 1943, par le sabotage du câble téléphonique souterrain reliant la base des sous-marins de Bordeaux à l'Etat-Major de la Kriegsmarine à Berlin.

Plus retentissant encore, l'enlèvement de la Commission d'armistice franco-allemande de Limoges, le 28 mars 1944. Le Feldmarschall von Rundstedt informe Hitler qui prend la décision, le 6 avril 1944, de retirer du front de l'est la division blindée SS *Das Reich* et de l'envoyer dans le Tarn-et-Garonne afin d'attaquer les forces limousines au moment du débarquement allié, erreur stratégique qui sera fatale à Hitler omettant ainsi de renforcer son front de Normandie où se trouvent seulement trois divisions blindées.

Voulant terroriser les populations, cette division se rendra coupable, après les pendaisons de Tulle, de la tragédie d'Oradour-sur-Glane où les hommes furent fusillés, les femmes et les enfants brûlés vifs dans l'église, mais elle perdra son « héros », le Sturmbannführer Kämpfe capturé par un détachement de la 1^{re} Brigade du colonel Guingouin. Après de vaines recherches, la division se dirigera vers la Normandie avec 48 heures de retard. Le généralissime Eisenhower reconnaîtra que ce retard a sauvé la tête de pont alliée et l'historien allemand Hans Luther écrira que « *cette division d'élite n'a pas pu être placée en temps utile sur le front de Normandie* ».

La région Est de la Haute-Vienne était devenue une haute terre de résistance, désignée par les Allemands eux-mêmes comme une « petite Russie » car, à leur lutte patriotique les maquisards avaient joint la défense des intérêts immédiats des paysans. Face aux réquisitions, la plupart de ceux-ci avaient gardé leur fourrage car, dès décembre 1942, les botteleuses du ravitaillement général avaient été détruites, ainsi que leur blé, en 1943, les batteuses ayant subi le même sort. Enfin Georges Guingouin s'était opposé ouvertement à l'autorité de Vichy en signant de son nom les affiches du Préfet du Maquis imposant un barème plus rémunérateur pour les produits agricoles et obligeant les meuniers à revenir à un taux de blutage normal. Le pain blanc était revenu sur les tables et les paysans reconnaissants disaient : « *Que lo Maquis qui nous baillen lou po blanc.* » Sera ainsi créée une condition essentielle pour que la lutte armée prenne force et vigueur.

Objet d'une attaque allemande du 17 au 24 juillet 1944, la 1ère Brigade du colonel Guingouin perdit 97 tués et blessés infligeant à l'ennemi des pertes triples, soit 342 soldats tués et blessés. C'était une victoire pour nos armes au contraire des combats du Mont Mouchet et du Vercors. Le 3 août, le colonel Guingouin devenait chef départemental de la 4^e Brigade FFI. Il prépara les opérations qui devaient amener la libération de Limoges. Ayant appris que le chef de la Gestapo se promettait de fusiller les patriotes emprisonnés avant de partir, alors que 2 863 résistants avaient déjà donné leur vie, il procéda à une manœuvre d'encerclement. *In extremis*, il réussit à obtenir la capitulation du général Gleiniger, mais ce dernier dut faire face à la rébellion du 19^e régiment de police SS. Profitant du fait que les maquisards avaient abandonné leurs postes de combat pour entrer pacifiquement dans la ville, cette unité s'échappa vers la Creuse ayant assassiné le général Gleiniger.

Au soir du 21 août se rendait l'autre partie de la garnison comprenant 12 officiers et 350 hommes. Au lendemain de la libération de Limoges 20 000 combattants en Haute-Vienne sont sous les ordres du colonel Guingouin, mais le 20 novembre 1944, celui-ci est victime d'un accident d'automobile. Gravement blessé, il est hospitalisé puis sera réformé le 4 avril 1945. Elu maire de Limoges de 1945 à 1947, il reprend ensuite son métier d'instituteur dans l'Aube.

L'homme que le général de Gaulle a présenté dans la citation qu'il lui a accordée comme « *une des plus belles figures de la Résistance* » va être victime d'une machination montée par deux policiers qui, sous l'occupation, l'avaient poursuivi en vain. Sur le plan juridique, on trouvera un magistrat ayant été sanctionné pour son attitude envers la Résistance et un autre l'ayant condamné par deux fois, le 27 juillet et le 5 octobre 1943, à 20 ans de travaux forcés. Incarcéré la veille de Noël 1953, il sera victime, en prison, de graves sévices, mais au lieu d'être amené à l'hôpital de Brive, il sera transféré dans une autre prison, à Toulouse, où il ne pourra recevoir les soins nécessités par son état. La plus grande partie de la presse, heureuse de pouvoir se mettre un grand résistant sous la dent, s'en donne à cœur joie et le député socialiste Jean Le Bail, ancien munichois, dans son journal *Le Populaire du Centre*, pousse l'ignominie jusqu'à publier des articles intitulés « Limousin, terre d'épouvante » qui le couvrent de boue. Sous la pression du Comité départemental de la Résistance de Toulouse, le magistrat instructeur demandera à trois experts de l'examiner. Ceux-ci, dans leur rapport, ayant constaté les traces des sévices subis, écriront que « *l'état de G. Guingouin inspire de réelles inquiétudes pour sa vie* ».

Ainsi, sous la IV^e République, il s'en est fallu de peu pour qu'un Compagnon de la Libération connaisse le même sort que Jean Moulin qui mourut à la suite des coups de la Gestapo. Il lui faudra attendre plus de 5 ans pour que le magistrat chargé de l'accusation déclare, le 13 novembre 1959, à Lyon, « *ne pas comprendre, en*

son âme et conscience, qu'on ait envisagé des poursuites contre Georges Guingouin ». Fin d'un long calvaire, ce dernier bénéficiera enfin d'un non-lieu. Lieutenant-colonel honoraire, Georges Guingouin prend sa retraite en 1968.

Il est décédé le 27 octobre 2005 à Troyes dans l'Aube, inhumé à Saint-Gilles-les-Forêts.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Eugène Durif

Né en 1950 dans la région lyonnaise. Après des études de philosophie, il publie des textes sur la littérature et les arts, puis commence à écrire des textes de fictions : théâtre, poésie et roman. En 1992, il fonde avec Catherine Beau la compagnie L'Envers du Décor, dont il est aujourd'hui artiste associé avec Karelle Prugnaud.

Théâtre

Publications

Conversation sur la montagne (1984), lithographies de Madeleine Lambert (tirage limité), Maison du Livre de Pérourges, 1986 ; Éditions Michel Chomarat, Lyon, 1990.

La Déploration (1986), in revue *Acteurs*, 1986.

Tonkin Alger (1987), Théâtre Ouvert, coll. « Tapuscrit », 1988 ; Éditions Comp'Act, 1991 ; suivi de *Maison du Peuple* (1989-1990), Éditions Actes Sud-Papiers Paris, 1995.

L'Arbre de Jonas (1988-1989), Théâtre Ouvert, coll. « Tapuscrit », n° 66, Paris, 1989 (rééd. 1991) ; Éditions Comp'Act, 1990.

B.M.C. (1990), Éditions Comp'Act, 1991 (épuisé).

Les Petites Heures (1990 ; revu et corrigé 1996-1997), Théâtre Ouvert, coll. « Tapuscrit », n° 71, 1992 ; suivi de *Eaux dormantes* (1991), Éditions Actes Sud-Papiers, 1996.

Croisements, divagations (1993), suivi de *Chorégraphie à blanc* [texte composé des pièces : *L'Absente* (1986) ; *La Déploration*

(nouvelle version, 1990) ; *La Logique du pire* (1992)], Éditions Actes Sud-Papiers, 1993.

Paroles échappées du cœur (1992-1994), Éditions Paroles d'Aube, Vénissieux, 1995 (épuisé).

Meurtres hors champ (1994), Théâtre Ouvert, coll. « Tapuscrit », 1997 ; Éditions Actes Sud-Papiers, 1999.

Mais où est donc Mac Guffin ? (1994), Éditions L'Écoles des Loisirs, 2004.

Via negativa (comédie, 1994-1995), Éditions Actes Sud-Papiers, 1996.

Le Coup de pied de l'ange (1995-1996), in *La Polygraphe*, n° 2/3, Éditions Comp'Act, 1998.

Nefs et naufrages (sotie) (1996), Théâtre Ouvert, coll. « Tapuscrit », n° 85, 1996.

Monologue de l'attaché de presse et intermède bouffon (1996), in *Théâtre contre l'oubli*, Amnesty Internationale/Éditions Actes Sud-Papiers, 1996, p. 29-34.

La Petite Histoire (1997), Éditions L'École des Loisirs, Paris, 1998. *Comme un qui parle tout seul* (1998), Éditions Paroles d'Aube, Vénissieux, 1998 (épuisé).

Pochade millénariste (1997-1998), Éditions Actes Sud-Papiers, 2000. *Divertissement bourgeois* (1998), Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

Têtes farçues (2000), Éditions L'École des Loisirs, 2000.

Maison d'hôtes (2000), in *Radio-drames*, Théâtre Ouvert, coll. « Enjeux », 2001.

Les Irruptés du réel (2000), in *7 pièces courtes*, Pocket, 2000.

Ni une, ni deux (2001), suivi de *Les Irruptés du réel* (2000),

Éditions Actes Sud-Papiers, 2002.

Hier, c'est mon anniversaire (Sur une seule main) (2003), Éditions Actes Sud-Papiers, 2003.

Le Plancher des vaches (2003), Actes Sud-Papiers, 2003.

L'Enfant sans nom (2005), Éditions Actes Sud-Papiers, 2006.

La Nuit des feux (1991-2008), Éditions Actes Sud-Papiers, 2008.

Inédits

Les Aquariophiles (1978), écrit en collaboration avec Marie-Christine Vernay.

De nuit, alors il n'y en aura plus (fatrasies) (1992-1993).

Les Soliloquants (1994).

Un Impromptu de plus ou de moins (1994).

Il faut que l'une ait raison pour que l'autre ait tort (Éloge de la gélodacrye) (1^{re} version de *Ni une ni deux*, 1994-1995).

Cabaret mobile et portatif (1996).

Ce que j'aime dans l'amour (1996).

Pauvre folle Phèdre (1996-1997).

Le Cabaret des bonimenteurs vrais (1997).

Le Hasard, vous y croyez ? (farce éphémère, légèrement mortifère et néanmoins musicale), 1999-2000).

Les Clampins songeurs (Amorces pour un Cabaret Utopien) (1999-2000).

Deux temps, trois mouvements (2000).

Pas loin d'une éternité (2000-2001).

Cavéo (divagations autour du centre) (écrit en collaboration avec Arlette Namiaud, Mohamed Rouabi et Koffi Kwahulé, 2001).

Pauvre folle Phèdre (nouvelle version 2002).

Maintenant que nous nous éveillons (radiodrame, 2002).

Ouaouarons, maudits ouaouarons (2002).

Même pas mort (2002).

Malgré toi, malgré tout (2003).

Les masochistes aussi peuvent souffrir (2003).

Attention travaux (Théâtre d'appartement, 2003).

Emboîte le pas (théâtre d'appartement, 2004).

Cette fois sans moi (2004).

Les Placebos de l'histoire (2004, nouvelle version de *Via négativa*).

Le Banquet des aboyeurs (2004).

Le Baiser du papillon (2005).

Bloody Girl (poupée charogne) (2005).

On est tous mortel un jour ou l'autre (2006).

À même la peau (2006-2007).

Adaptations

Publication

Le Chien (1994), version pour la scène française de la pièce du québécois Jean-Marc Dalpé, Éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 1994.

Inédits

Les Bostoniennes (1975), adapté de Henry James.

Traversées d'Ulysse (1976), adapté de *Ulysse* de James Joyce.

Ma Mère musicienne est morte (1990), avec la collaboration d'Alain Neddard et Patrick Pineau, adapté de Louis Wolfson.

Expédition Rabelais (1993), adapté des textes de François Rabelais.

Quel est ce sexe qu'ont les anges ? (1995), librement adapté de Jean-Pierre Brisset.

Petit homme de bois (2001), d'après *Pinocchio* de Carlo Collodi.

Les grenouilles qui volent sur l'eau ont-elles des ailes ? (2002), adapté de J.-P. Brisset.

Nos ancêtres les grenouilles (2007), adapté de J.-P. Brisset.

Livrets

Publication

Filons vers les îles Marquises (opérette, 1998), Éditions Actes Sud-Papiers, 1999.

Inédits

La Presse (oratorio Industriel, 2000-2001).

L'Harmonie du monde (2004).

Romans, récits et nouvelles

Une manière noire (1986), Éditions Verdier, Lagrasse, 1986.

Le Petit Bois (1985), Éditions Comp'Act, 1991 (épuisé).

Sale temps pour les vivants (2000), Éditions Flammarion, Paris, 2001.

De plus en plus de gens deviennent gauchers (nouvelles, 1998-2002), Éditions Actes Sud, 2004.

Laisse les hommes pleurer (2006-2007), Éditions Actes Sud, à paraître en 2008.

Poésie

L'Étreinte, le temps (1980-1985), Éditions Comp'Act, Chambéry, 1987.

Enclos (1987), avec des gravures de Christine Crozat, tirage limité, Michel Chomarat Éditeur, 1987.

« Poèmes » (1988), in *Poésies en France*, anthologie critique d'Henry Deluy, Éditions Flammarion, 1988.

Salomé, les yeux tus, gravures de Paul Hickin, Éditions Comp'Act, 1989.

Set in Cooper (1989), avec des gravures de Hickin, tirage limité URDLA, 1989.

De si peu se souvenir (1997), in *Lyon, ville écrite*, Éditions Stock, Paris, 1997.

Karelle Prugnaud

Metteur en scène, comédienne

Née en 1980. Elle fait des études de droit tout en suivant un DEUST Métiers de la culture à Limoges. Parallèlement, elle participe à des spectacles de rue en tant qu'acrobate et danseuse avec la Compagnie Chabatz d'entrar et Andrée Eyrolles (Festival Urbaka et Les Gobeurs d'étoiles).

Elle se forme ensuite au théâtre, à Lyon, avec Georges Montiller (Myriades) et avec le Compagnonnage, formation de deux ans en alternance avec Sylvie Mongin-Algan, Guy Naigeon, Élisabeth Maccoco, Dominique Lardenois et aussi Laurent Fréchuret, Philippe Vincent, Oleg Kroudrachov (Gitis de Moscou), Alexandre Del Perrugia...

En 2006, elle participe à un stage au Théâtre de la Bastille avec Jean-Michel Rabeux autour de l'œuvre de Jean Genet.

Metteur en scène

2003 *Utaresia* (d'après plusieurs auteurs dont Jean-Michel Rabeux, Catherine Breillat, Aline Reyes) et *Un siècle d'amour* (d'après Bilal et Dan Franck) aux Subsistances à Lyon.

2004 *Ouvre la bouche oculosque opere* d'après Jan Fabre à L'Élysée (Lyon), trois spectacles mêlant théâtre, vidéo, photo, musique et danse.

2005 *Cette fois sans moi* de et avec Eugène Durif au Théâtre du Rond-Point ; *Bloody Girl*, du même auteur, pour les chantiers contemporains au Quartz de Brest.

2006/2007 Elle met en espace *La Femme assise qui regarde autour* de Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre dans le cadre de la manifestation « Les auteurs vivants ne sont pas tous morts » dans le Limousin (CDN de Limoges, Brive, Guéret) ; met en scène la partie *À même la peau* du triptyque *À même la peau / S'écorche / La Révolution* d'Eugène Durif, Filip Forgeau et Arno Chéron (Théâtre du Cloître – Scène conventionnée de Bellac, La Fabrique – Guéret, Centre culturel scène conventionnée de Terrasson) ; *Kiss-Kiss* d'Eugène Durif, lors du Festival de Bellac en juillet 2007. Elle prépare un spectacle mêlant cirque, théâtre et vidéo : *Clown Manga* qui sera créé en 2009 au Pôle régional des arts du cirque de Nexon.

Comédienne

La Double Inconstance de Marivaux (Sylvia) mis en scène par Dominique Ferrier, *Les Bonnes* de Jean Genet (Claire) mis en scène par Philippe Guini, *Les Naissances* mis en scène par Vincent Bady, *Ogriculture* par la Compagnie du dérailleur, *Katchanka* de Tkekhov mis en scène par Françoise Maimone, *Point de vue idéal* de Horowitz mis en scène par Philippe Said, *Thrennes* de Patrick Kerman mis en scène par Sylvie Mongin-Algan, *Encore merci* de Sophie Lannefranque mis en scène par Dominique Lardenois, *Un, deux, trois Meyerhold* de Vincent Bady mis en scène par Guy Naigeon, *Je me souviens de Rita Renoir* de Vincent Bady, *Les Placebos de l'Histoire* d'Eugène Durif mis en scène par Lucie Berelowitch au Théâtre de l'Est Parisien (janvier 2006), *Île noire* de Jean-Claude Paillason mis en scène par Mourad Harraigue à

la Comédie de Saint-Étienne (avril 2006), *Le Misanthrope* de Molière (Célimène) mis en scène par Françoise Maimone à Lyon (octobre, novembre, décembre 2006 et 2007), *Dettes d'Amour* d'Eugène Durif, mis en scène par Beppe Navello à la Biennale de Venise (juillet 2007).

Elle participe également à des performances, notamment pour le Festival UPDATE à Lyon (organisés par la compagnie Hors de, Nathalie Veuillet), pour un workshop franco/allemand/danois autour du théâtre politique à Aarhus au Danemark.

LA COMPAGNIE L'ENVERS DU DÉCOR

Artistes associés : **Eugène Durif, Karelle Prugnaud**

Fondée en 1992 par Eugène Durif et Catherine Beau, la compagnie L'Envers du Décor est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles du Limousin. La compagnie crée des spectacles écrits par des auteurs et compositeurs contemporains vivants. Elle veut parler du monde sous une forme carnavalesque, joyeuse et noire en même temps.

Parmi les spectacles créés, nombreux sont ceux écrits par Eugène Durif : *Eaux dormantes* (1991), *Parade éphémère* (1993), *De nuit, alors il n'y en aura plus* (1992-1993), *Cabaret mobile et portatif* (1996). Plus récemment : *Filons vers les îles marquises* (1998), création 1999 au CDN de Limoges ; *Divertissement bourgeois* (1998) et *Clampins songeurs* (1999-2000), créations 2001, notamment jouées au Théâtre de l'Est Parisien ; *Le Plancher des vaches* (2003), création 2003 au Théâtre des Sept Collines de Tulle et au Théâtre du Rond Point, Paris ; *Malgré toi, malgré tout... dernier concert avant rupture* (2003), spectacle musical créé en 2004 au Théâtre de Vienne.

2005

CETTE FOIS SANS MOI

texte **Eugène Durif**, mise en scène **Karelle Prugnaud**, avec **Eugène Durif** et **Pierre Jules Billon**, création vidéo **Tito Gonzalez** et **Augustin Letellier**, création masques **Claudio Capone**.

Elle s'appelait comment déjà ? Comment est ce que l'on peut parler d'une seule femme, celle que l'on aime, à travers tous ces visages qui passent devant vous. Est-ce qu'elle a existé une seule fois, au delà d'un instant, celle dont on parle toujours comme l'unique ? Et à chaque fois, comme si on la tenait pour de bon, comme si on la sentait pour de bon. Et on voudrait pouvoir mourir à ses pieds... (Eugène Durif.)

Après une première esquisse du spectacle présentée à trois reprises par la Scène Nationale de Tarbes en janvier 2005, la compagnie a été accueillie en résidence au Théâtre du Cloître (Scène conventionnée de Bellac) et au Théâtre de l'Union à Limoges. Trois représentations du spectacle ont eu lieu au Théâtre de l'Union du 26 au 28 avril 2005, puis au Théâtre du Rond Point à Paris du 10 mai au 19 juin 2005.

BLOODY GIRL – POUPÉE CHAROGNE

texte **Eugène Durif**, mise en scène **Karelle Prugnaud**, avec **Mélanie Menu**, **Augustin Letellier**, vidéo **Tito Gonzalez**.

Cette performance projette sur un ring sommaire une approche audacieuse et iconoclaste de la femme dans la tragédie. Karelle

Prugnaud mêle les figures archaïques (Phèdre, Médée) et les formes contemporaines du corps, la littérature et le fait divers... (Eugène Durif.)

Créé dans le cadre des « chantiers contemporains » au Quartz Scène Nationale de Brest (novembre 2005), Bloody Girl est un travail par étapes mené par Eugène Durif et Karelle Prugnaud : une réflexion sur l'hystérie et le théâtre à partir de la figure de Phèdre et de la pièce d'Eugène Durif, Pauvre folle Phèdre.

2006-2007

À MÊME LA PEAU (triptyque *À même la peau / S'écorche / La Révolution*)
texte **Eugène Durif**, mise en scène **Karelle Prugnaud**, avec **Elisa Benslima**, **BobX**, **Tito Gonzalez**, **Mélanie Menu**, costumes **Nina Benslimane**, création scénographique **Ludovic Bourgeois**, musique **BobX**, création vidéo **Tito Gonzalez**.

Pour *À même la peau*, il s'est agi de revisiter le mythe tragique à la lueur du thriller et de son imagerie (nous pensons notamment à Médée et à son habit de torture et de mort). Un lien : la peau, la peau comme habit, comme défroque. Ce qui se donne à voir et s'arrache... Avec un musicien, un vidéaste, deux comédiennes, des chansons tatouées comme autant de variations sur la peau, à même la peau, le spectacle tient à la fois de la performance, du concert, il mêle vidéo et musique *live* au jeu des comédiens. (Eugène Durif.)

Le projet est né à l'initiative de Philippe Cogne, directeur du Théâtre

du Cloître (Scène conventionnée de Bellac) et a réuni 3 auteurs – Eugène Durif, Filip Forgeau et Arno Chéron – et 2 metteurs en scène, Karelle Prugnaud et Filip Forgeau. Il a été porté par la Compagnie Du Désordre et la Compagnie L'Envers du Décor. Il a débuté au printemps 2006 par un travail de recherche (vidéo, musique...) et par l'écriture des 3 textes. La création a eu lieu le 9 février 2007 au Théâtre du Cloître.

LA FEMME ASSISE QUI REGARDE AUTOUR

texte **Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre**, mise en scène **Karelle Prugnaud**, avec **Xavier Berlioz, Ludovic Bourgeois, Jean-Raymond Gélis**, avec la participation de **Fabrice Pinet**, musique **Jean-Raymond Gélis**, images, photographies **Ludovic Bourgeois**, création vidéo **Karelle Prugnaud, Tito Gonzalez**, costumes **Nina Benslimane**.

Au cours d'une nuit d'insomnie, une femme seule, chez elle, replonge dans les souvenirs que lui évoquent les meubles, objets, photos, bijoux autour d'elle. Ressurgissent son amour passé et les moments de bonheur qu'elle a connu dans des clubs de jazz...

Le spectacle a été créé le 6 février 2007 dans le cadre du festival « Les auteurs vivants ne sont pas tous morts », en partenariat avec la Compagnie Du Désordre (Limoges).

LA TÊTE CASSÉE MAIS LA VOIX QUI CHANTE (DOGGY LOVE)

texte **Eugène Durif**, mise en scène **Karelle Prugnaud**, avec **Eugène Durif, Xavier Berlioz, Mélanie Menu, Elisa Benslimane, Fabrice Pinet, Agustin Letellier, Sophie Lagier, le DJ chanteur Bob X, le batteur Simon Doucet, le plasticien Ludovic Bourgeois, et le vidéaste Tito Gonzalez**, conception vidéo **Karelle Prugnaud et Tito Gonzalez**, mixage **Tito Gonzalez**, costumes **Nina Benslimane**, maquillages **Fabrice Pinet**, création lumière **Philippe Laurent**, régie lumières et création sur la performance **Gabriel Guénot**.

Performance théâtre/vidéo/musique créée à partir d'À même la peau (triptyque À Même la peau / S'écorche / La Révolution), présentée dans le cadre du festival de théâtre contemporain « 20 scènes », Auditorium, Vincennes, mai 2007.

KISS-KISS

Première étape de travail, performance théâtre/cinéma.
texte **Eugène Durif**, réalisation et mise en scène **Karelle Prugnaud**
avec **Xavier Berlioz, Yukki Suzuki et Karelle Prugnaud**,
création vidéo **Karelle Prugnaud et Tito Gonzalez**

Une tentative, il y a quelques années d'écrire un scénario, à partir de premières tentatives théâtrales, de passages déjà existants, mêlés à des textes nouveaux. Tentative abandonnée, puis reprise à cette occasion... Un couple, des scènes furtives et saisies, comme des fragments de l'intime qui n'ont pas le temps de se

développer, condamnés à se dire dans les coins, sur les bords, scènes dont nous devenons les voyeurs en même temps que ce regard que peuvent porter sur eux-mêmes, un homme et une femme saisis dans un moment d'intimité. (Eugène Durif.)

Le projet, qui débute au printemps 2007, est une commande de Philippe Cogney, directeur du Théâtre du Cloître (Scène conventionnée de Bellac) autour d'une forme courte, un chantier alliant cinéma et théâtre. Cette première esquisse du travail a été présentée le 7 juillet 2007 dans le cadre du Festival National de Bellac.

NOS ANCÊTRES LES GRENOUILLES

Reprise de *Les grenouilles qui vont sur l'eau ont-elles des ailes ?*
texte **Eugène Durif** d'après **Jean-Pierre Brisset**
avec **Eugène Durif** et **Pierre-Jules Billon**, complice artistique
Karelle Prugnaud, musique **Pierre-Jules Billon**

Quoiqu'on ait dit et écrit pendant des siècles, l'homme descend de la grenouille. Peu de gens le savent, ce qui rend d'autant plus urgente la nécessité de divulguer cette information capitale pour l'humanité... J'ai découvert Jean-Pierre Brisset quand j'étais étudiant en philosophie à Lyon et que je préparais une maîtrise autour du langage poétique et du langage psychotique avec Henri Maldiney. Depuis, c'est un auteur qui a toujours été, pour moi, très présent, à l'égal de Roussel, Fourier, Wolfson et quelques autres... (Eugène Durif.)

Spectacle présenté au Théâtre des Halles lors du festival off Avignon 2007.

LES COMÉDIENS

Xavier Berlioz

Il joue au théâtre sous la direction de Beppu Navello dans *Dette d'amour* d'Eugène Durif, Hélène Zidi-Cheruy *Tenue de soirée* de Bertrand Blier, Jean-Michel Steinfort *Balade express*, Sébastien Azzopardi *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, Patrick Blandin *Les Palmes de M. Schutz* de Jean-Noël Fenwick et *Un air de famille* de Jaoui-Bacri, François Bourcier *Le Malade imaginaire* de Molière et *Le Cantique des Cantiques*, Michel Didym *La Confession*. C'est à l'occasion d'un stage « Corps d'acteur, corps de texte » sur des textes de Jean Genet et Jean-Michel Rabeux qu'il rencontre Karelle Prugnaud qui le dirige ensuite dans *La Femme assise qui regarde autour* de Hédi Tillette de Clermont-Tonnerre.

Il tourne au cinéma avec Fabien Oteniente, Marie-Anne Chazel, Ron Dyens, Paul Clément, Régis Mardon et à la télévision avec José Pinheiro, Simon Brook, Alain Corneau, Patrice Leconte.

Félicité Chaton

Comédienne, chanteuse, danseuse, elle suit la formation du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec Nada Strancar. Elle travaille lors d'ateliers avec Jean-Michel Rabeux, Anna Tommy (atelier danse), Caroline Marcadé, Yann-Joël Collin, Julie Brochen et Françoise Rondeleux. Elle participe également à « Théâtre de poésie, théâtre de parole » sous la direction de Stanislas Nordey à Bruxelles.

Elle joue au théâtre avec Sophie Lagier dans *Satori* de Louis Calaferte, Claudia Stavisky *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, Julie Brochen *Le Condamné à mort* d'après Jean Genet, Irina Solano *La Nuit de Madame Lucienne* de Copi. Elle est assistante de mise en scène pour *Tant d'aveugles – 1^{re} étape* d'Olivier Coyette.

À la télévision, elle tourne sous la direction de Klaus Biderman, Serge Moati, Caroline Huppert. Elle participe à des fictions radiophoniques sur France Culture avec Marguerite Gateau et Claude Guerre.

Angélique Clairand

Elle effectue sa formation au CNR de Nantes, à l'École de la Comédie de Saint-Étienne.

En 2000, elle crée la Compagnie des Lumas avec Éric Massé et joue dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, *Concertina* d'après *Fragmentation d'un lieu commun* de Jane Sautière et *Le Parloir de mes songes* de Michel X, *Encouragement(s)* de Sophie Lannefranque, *les Bonnes – Intimité & Reconstitution* de Jean Genet.

Elle travaille aussi sous la direction de Damien Capelazzi dans *Fight art (Biennale d'art contemporain de Lyon)*, Jean-Claude Berutti *Ruzante* de Beolco, Alain Sabaud *Les Voisins* de Michel Vinaver, Richard Brunel *Don Juan revient de guerre* de Ödön von Horváth, Roland Fichet dans le cadre des *Récits de naissances*, Stanislas Nordey dans *Tombeau chinois* de Roland Fichet, Frédéric Fisbach dans *Cendres et lampions* de Noëlle Renaude (théâtre d'objets), Robert Cantarella dans *Le Chien du Mur* de Manfred Karge (théâtre d'objets), Annie Lucas dans *Manège* d'Éléonore Weber et *Folles pensées en Côtes d'Armor*, Groupe O dans *Grenoble 2000* (théâtre d'intervention), André Tardy dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, Louis-Do de Lencquesaing dans *La Comédie de Saint-Étienne* de Noëlle Renaude, Georges Bécot dans *l'Avare* de Molière et *l'Intervention* de Victor Hugo.

Elle crée en solo *La Bête à deux dos ou le coaching amoureux* de Yannick Jaulin et *Le Pansage de la langue*.

Elle met en scène et collabore également avec Yannick Jaulin pour *Terrien*, Richard Brunel *La Tragédie du Vengeur* de Cyril Tourneur, Éric Massé *Les Présidentes* de Werner Schwab.

Mickael Gaspar

Comédien, chanteur, danseur et acrobate, il suit la formation du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de 2004 à 2007 avec Philippe Adrien, Muriel Mayette, Gérard Desarthe. Il travaille *Les Semelles enfoncées dans l'indécollable existence* de Mallarmé (Jean-Marie Patte), *Houm b* (création et chorégraphie de Caroline Marcadé), *La Trilogie de Belgrade* de Biljana Srbljanović (Christian Benedetti). Il suit également l'enseignement des Arts Vivants avec Isabelle Catalan et de l'École du Cirque de Rosny-sous-bois.

Au théâtre, il joue sous la direction de Marcial di Fonzo Bo dans *Les Poulets n'ont pas de chaises/Loretta Strong* et *La Tour de la défense* de Copi, *Le Cas Blanche-Neige (comment le savoir vient aux jeunes filles)* de Howard Barker, *Premières Lignes* (lectures).

Il tourne au cinéma avec Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, Pippo Delbono, Nicolas Lasnibat, ainsi qu'à la télévision sous la direction de Pascale Dallet.

Léo-Antonin Lutinier

Comédien, chanteur et musicien, il suit la formation d'Emmanuel Demarcy-Mota (1997-2000), du Conservatoire municipal du 5^e arrondissement sous la direction de Bruno Wacrenier et Solène Fiumani (2000-2004), du Théâtre National de Strasbourg (Jeune Théâtre National) où il travaille avec Alain Françon dans *Les Enfants du Soleil* de Maxime Gorki. Dans le cadre de sa formation il est dirigé également par Yann-Joël Collin et Éric Louis dans *TDM3 Théâtre du Mépris 3* de Didier-Georges Gabily, Christophe Rauck *Innocence* de Dea Loher, Jean-Christophe Sais *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Il s'initie au chant lyrique au Conservatoire d'Aubervilliers et pratique le piano et le saxophone ténor. Il se forme également à l'acrobatie à l'occasion de plusieurs stages.

Au théâtre, il joue sous la direction de Sylvain Creuzevault dans *Le Père tralalère* création collective de la compagnie D'ores et déjà, avec Alain Germain *Le Malade imaginaire* de Molière, Emmanuel Demarcy-Mota *Marat Sade* de Peter Weiss.

Julie Méjean

Elle suit l'enseignement du Conservatoire de Montpellier, puis de l'École Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire National de Région de Montpellier Agglomération (2003-2006). Elle participe à différents stages avec Yves Ferry autour du *Balcon* de Jean Genet, avec Alexandre Del Perugia, codirecteur du Centre National des Arts du Cirque ; Anne Martin, danseuse de Pina Baush ; Richard Mitou *Les Hommes de terre* de Marion Aubert ; Michel Deutsch sur un montage de textes d'Heiner Müller ; Bill Homewood, comédien à la Royal Shakespeare Compagnie ; Serge Ouaknine *Les Baigneuses* de Daniel Lemahieu, Serge Valletti, Christiane Cohendy, Nathalie Nell autour de *Bérénice* de Racine, Rudolph Straub et Mark Bletzinger.

Au théâtre, elle travaille sous la direction de Patrick Haggiag dans *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni, Valérie Gasse *Bouge plus* de Philippe Dorin, Michel Didym *Pœub* de Serge Valletti, Sergi Belbel *Après la pluie*.

Mélanie Menu

Comédienne et chanteuse, elle suit la formation de l'École Florent (1994-1997) avec Philippe Joris, Olivier Médicus, Isabelle Nanty et Michel Fau et participe à plusieurs ateliers dirigés par Jean-Michel Rabeux.

Au théâtre, elle travaille avec Sandrine Lanno dans *La Thébaïde ou les Frères ennemis* de Racine, *Plus loin que loin* de Zinnie Harris, *Matériau chimère* d'après *Chimère et autres bestioles* de Didier-Georges Gabily, *Crime fantôme, troisième masque, le visage* de Jean-Michel Rabeux ; avec Jean-Michel Rabeux dans le cadre du « Trans » festival et *Déshabillage, Comédie mortelle* de Jean-Michel Rabeux ; Laurent Fréchuret *Calderón* de Pier Paolo Pasolini et *Cabaret de curiosités* de Laurent Fréchuret ; Bérangère Bonvoisin dans une lecture-geste *Slogans* de Maria Soudaïeva ; Sophie Lagier *L'Étrange mot d'...* de Jean Genet ; Joël Jouanneau *Dickie (un Richard III d'après Shakespeare)* et *Le Petit Frère des pauvres* de Mario Batista ; Karelle Prugnaud la dirige dans *À même la peau* d'Eugène Durif.

À la télévision elle tourne dans un court-métrage d'Arnaud Ségnac et participe à des émissions radiophoniques sur France Culture avec entre autres Sandrine Lanno et Jean Couturier.

Jean-Philippe Salério

Depuis 1995, il fait partie de la Nième Compagnie à Lyon qu'il anime avec Claire Truche. Tout dernièrement, il a joué sous sa direction dans *Bord d'heure lune* de Rémi Rauzier. Toujours avec la Nième Compagnie, il assure également des mises en scène.

En tant que comédien, il travaille notamment avec Claude Gilbert, Yvon Chaix, Daniel Pouthier et Françoise Coupat, Anne de Boissy, Sylvie Mongin-Algan ; Yves Charreton ; avec Georges Lavaudant *Platonov* de Tchekhov, *Terra incognita*, *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, *Impressions d'Afrique*, opéra d'après Raymond Roussel, *La Mort de Danton* de Büchner ; Daniel Pouthier *Comment j'ai convolé en juste noce* d'après Tchekhov ; Claire Truche *Affaire Casério* d'après le dossier d'instruction, *Conférence* de Slawomir Mrozek, *Broutilles* de Claire Truche ; Anne Courel *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht, *Franz* de Jean-Yves Picq ; Christophe Pertou *Affabulazione* de Pasolini ; Pascale Henry *La Cour* ; Thierry Mennessier *Le Prince travesti* de Marivaux ; Nicolas Ramond *Travaille, Travail !, Les Astronautes FMR* ; Michel Raskine *Affaire Ducreux* de Robert Pinget ; Sophie Lannefranque *Trois dramuscules* de Thomas Bernhard ; Sarkis Tcheumlekdjian *Les Trois Sœurs* de Tchekhov ; Gilles Pastor *Le Frigo* de Copi, *Fermez vos yeux Monsieur Pastor*, *Le Centaure* de José Saramago ; Jean Lacornerie *Equador* d'après Michaux ; Laurent Pelly *La Périchole*, opérette d'Offenbach ; Éric Massé *L'Île des esclaves* de Marivaux ; David Bursztein *Life is not a picnic*, concert.

Guillaume Séverac-Schmitz

Comédien, chanteur et musicien pluri-instrumentiste, il suit la formation du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Nada Strancar et Cécile Garcia-Fogel. Il travaille *Littoral* de Wajdi Mouawad (composition musicale), *Molière masqué* avec Mario Gonzalez, *Intendance* de Rémi de Vos, *Les Bas-Fonds* de Maxime Gorki avec Jean-Paul Wenzel (composition de la musique).

Au théâtre, il joue sous la direction de Cécile Garcia-Fogel *Deux fous dans la forêt*, variation sur les sonnets de Shakespeare et *Comme il vous plaira* ; Mario Gonzalez *George Dandin* de Molière ; Sara Llorca *Carline d'Acanthe*, spectacle musical sur les poèmes de Emmanuel Faventines, *Le Roucoulement des hommes* de Sylvie Chenus ; Jacques Rosner *L'Exilé de Capri* de Jean-Marie Rouart (lecture) ; Andréa Brusque *Woyzeck* de Georg Büchner ; Jean-Louis Bihoreau *Roméo et Juliette* de Shakespeare ; Thierry Almon *Jean de trop*.

ANNEXES

Coryphée

Chef de chœur dans la tragédie antique. Il se situe au milieu de la scène et est chargé de guider les *choreutes* (ou choristes), de prendre parfois la parole au nom du chœur et de dialoguer avec le personnage en scène. Dans le théâtre et l'opéra, son rôle est à peu près identique : faisant partie du chœur, il s'en détache pour s'adresser au public en un solo plus ou moins développé, puis rentre dans le rang. Dans le ballet classique, un coryphée désigne un danseur figurant à qui l'on confie parfois un court rôle de soliste.

Conscrit

Un conscrit est un jeune homme (ou une jeune femme dans certains pays) appelé sous les drapeaux pour effectuer son service militaire.

Une tradition est née un peu partout en France. Tous les jeunes gens de 20 ans de chaque commune, se réunissaient et faisaient la fête, avant de partir à l'Armée. Cette tradition marquait en quelque sorte l'entrée dans le monde adulte. À l'origine cette tradition était réservée aux hommes, et la professionnalisation des Armées mit fin à beaucoup de fêtes de conscrits. Dans les endroits où cette tradition perdure, les filles sont en général admises.

Suivant les régions et les communes, cette « célébration » peut prendre divers aspects. Dans les petits villages du Haut-Doubs,

par exemple, c'est au nouvel an que les joyeux conscrits se retrouvent, réveillent ensemble, et descendent ensuite dans le village, de maison en maison, afin de souhaiter leurs vœux aux habitants, à commencer par le maire. Ceux-ci offrent alors un verre aux conscrits. La tournée des conscrits peut durer une, voire deux semaines. Tous profitent de l'hospitalité des paysans bienveillants qui mettent leur grange à disposition pour la nuit. Dans d'autres communes moins rurales, cette fête peut avoir lieu à l'occasion du Carnaval, où les conscrits préparent un « bonhomme de Carnaval », qui fera partie du défilé, et qui ensuite sera brûlé. Si, à l'origine ce bonhomme de Carnaval était à l'effigie de personnages détestés (par ex. : Hitler ou Staline), les modèles d'aujourd'hui sont en général issus du domaine des cartoons. Dans beaucoup de villages des bals sont organisés par les conscrits.

Ensuite, dans l'année, un « banquet des classes » est organisé, qui regroupe tous les habitants ou natifs dont l'âge se termine par 0 (20, 30, 40...). C'est souvent l'occasion pour beaucoup, de retrouver des camarades de classe. Dans les petites communes peu peuplées, ce banquet peut accueillir également les « conscrits en 5 », c'est-à-dire les personnes qui ont 25, 35, 45 ans). Une classe a la charge de l'organisation de cette journée.

Dans certains endroits, la fête des conscrits peut durer 2, voire 3 ou même 4 ans : les sous-chantelots (18 ans), chantelots (19 ans), conscrits (20 ans), et enfin sur-conscrits (21 ans)...

Chaque conscrit est vêtu d'une redingote à laquelle est épinglée une cocarde tricolore, d'un chapeau décoré d'un ruban, et toute la

troupe se rassemble autour d'un drapeau qui est le symbole de la classe, et sur lequel chaque personne croisée en chemin peut laisser un mot. Enfin, pour annoncer leur venue, les conscrits « jouent » du clairon.

Dans les régions où cette tradition existe, le mot conscrit signifie dans le langage courant une personne née la même année. Exemple : « mon mari et moi sommes conscrits ». Le terme est également utilisé par extension, pour toutes les personnes dont l'âge se termine par le même chiffre. Exemple : « je suis conscrit avec mon père ».

Pendant cette tradition varie beaucoup d'une région à une autre, et même d'un village à un autre. Dans la région du Charolais et les alentours (Allier et Saône-et-Loire), les conscrits se fêtent à 18 ans, les jeunes de 17 ans sont appelés les bleus. Dans chaque village, les conscrits ont pour principales tâches d'organiser le bal des conscrits. Mais pour organiser ce bal il est nécessaire d'avoir de l'argent que les conscrits peuvent récolter soit en vendant des objets à l'effigie de la classe de maison en maison ou d'autres manières en fonction du village. Avec l'argent gagné au cours du bal, il est de coutume que les conscrits organisent un banquet ou sont conviés les parents des conscrits ainsi que le maire.

Dans cette région, les conscrits ne souhaitent pas leurs vœux lors du réveillon. En revanche il existe une coutume se déroulant la nuit précédant le 1^{er} mai : les conscrits vont *courir le Mai*. Les conscrits passent de maison en maison pour apporter un brin de muguet (souvent cueilli par leurs soins) et ce durant toute la nuit.

Pour réveiller le résident, il est souvent fait usage de trompettes, de sifflet, ou encore de pétards. Pour remercier les conscrits d'avoir offert ce muguet, porte-bonheur, les habitants offrent souvent un verre aux conscrits mais aussi parfois des œufs qui serviront à confectionner une omelette le lendemain midi.

Dans le Beaujolais, les conscrits (hommes ou femmes, sauf à Villefranche) défilent d'abord le soir, avec un char et des déguisements, sur un thème. Des confettis sont lancés. La nuit, il y a un bal où ils sont tous rassemblés. Le lendemain matin, ils défilent à nouveau, mais avec un costume et leur chapeau, avec un ruban de couleur, représentant leur âge : - blanc pour les 10 ans - vert pour les 20 ans - jaune pour les 30 ans - orange pour les 40 ans - rouge pour les 50 ans - bleu foncé pour les 60 ans - violet pour les 70 ans - bleu, blanc, rouge pour les 80 ans - et bleu, blanc, rouge plus un liseré or pour les 90 ans et plus. À la fin du défilé est servi le vin d'honneur, puis les conscrits se retrouvent autour d'un repas.

Maquis

Les maquis sont des groupes de résistants français à l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, cachés dans des régions peu peuplées, forêts ou montagnes. Le nom fait référence à une forme de végétation méditerranéenne (notamment corse), une forêt touffue, et plus encore, à l'expression « prendre le maquis », d'origine corse, signifiant se réfugier dans la forêt pour se soustraire aux autorités ou à une vendetta.

Historique

Les maquis se créent, ou du moins croissent, avec les jeunes réfractaires au STO (Service du Travail Obligatoire, envoi de travailleurs en Allemagne), qui se mettent hors de portée des autorités française, en partant « dans la nature ». Cette forme de clandestinité n'est possible que quand le terrain s'y prête, principalement dans le sud et l'est du pays, et avec la bienveillance des populations locales, fermes isolées ou petits villages. Ils font naturellement partis de la Résistance, on parle des *maquisards*, ils sont progressivement encadrés, organisés au sein des FFI (Forces Françaises de l'Intérieur, plutôt liées au Gouvernement provisoire de la République française d'Alger) ou des FTPF (Francs-Tireurs et Partisans français, communistes), armés par des parachutages alliés. À l'approche du débarquement de Normandie, le 6 juin 1944, et surtout après celui de Provence le 15 août, les maquis, dont les effectifs augmentent grandement pour l'occasion, lancent des opérations de guérilla pour ralentir les mouvements de l'armée allemande.

Quelques maquis

maquis du Vercors dans les Alpes

maquis des Glières dans les Alpes

maquis du Grésivaudan dans les Alpes

maquis de Saint-Marcel en Bretagne

maquis du Mont-Mouchet en Auvergne

maquis du Limousin dans le Massif Central

maquis de l'Ain et du Haut-Jura

maquis de Vabre

maquis de Fontjun dans l'Hérault.

Christopher Houston Carson dit « Kit Carson » (1809-1868)

Bien ancré dans la mythologie populaire y compris de son vivant, Kit Carson fut un trappeur, un éclaireur, un agent Indien, un soldat et pour finir une authentique légende de l'Ouest américain.

Christopher Houston Carson est né la veille de Noël en 1809, il a passé son enfance dans le Missouri à Boone's Lick. Son père est décédé alors qu'il n'avait que 9 ans. Il a dû travailler pour nourrir les siens, négligeant les études. Il devint apprenti sellier alors qu'il n'avait que 14 ans, puis quitta la demeure familiale pour se rendre à Santa Fe au Nouveau Mexique en 1826. Entre 1828 et 1831, il installa son camp de base à Taos au Nouveau Mexique, où il exerça l'activité de trappeur en Californie et dans les Rocheuses, pour son compte puis pour celui de William Bent pour lequel il fut chasseur à Fort Bent. Au fur et à mesure des années, il créa des liens très forts avec les Amérindiens, notamment les Arapahoes et les Cheyennes. Il était connu pour son courage et ses manières rudes (« *Clean as a hound's tooth* »). En 1842, il retourna dans le Missouri pour voir sa famille. En route, il rencontra John C. Fremont qui le prit comme guide. Ainsi il voyagea pendant plusieurs années en Oregon, Californie, dans les Rocheuses et le Grand Bassin. Fremont le présentait en homme capable de faits surhumains et fit naître la légende. La notoriété de Carson grandit tant son nom fut associé avec de nombreux événements de l'expansion des États-Unis vers l'Ouest.

Il participa également à la guerre contre le Mexique en 1846 et mena les troupes du Général Stephen Kearney au combat du Nouveau Mexique vers la Californie, quand une bande de Californiens conduite par Andrés Pico se rebella pendant plus d'un an contre l'occupation Américaine. À la fin de cette guerre, il décida d'acheter un ranch au Nouveau Mexique. En 1853, il éleva des moutons et fit de substantiels profits au temps de la ruée vers l'or. Cette même année il fut appointé comme agent fédéral auprès des Indiens jusqu'à ce que la guerre civile éclate en 1861. Kit Carson joua alors un rôle non négligeable dans la Guerre Civile au Nouveau Mexique. Il organisa le régiment de volontaires du Nouveau Mexique qui fut engagé à Valverde en 1862. Mais l'essentiel de son combat fut dirigé contre les Indiens Navajos qui refusaient de rejoindre leur nouvelle réserve. En 1863, il les attaqua féroceement, détruisant villages et récoltes. Les Utes, Hopis, Pueblos et Zunis rejoignirent les blancs pour se venger des Navajos qui avaient souvent entrepris des raids contre eux. En 1864, Carson força ainsi près de 8000 Navajos – hommes, femmes, et enfants, – à rejoindre leur réserve. Ils marchèrent, lors de ce qui fut appelé la « *Long Walk* », sur près de 450 km, de l'Arizona à Fort Summer, au Nouveau Mexique, où ils arrivèrent épuisés et malades. Kit Carson commanda Fort Garland de 1866 à 1867. Après la guerre civile, il se fixa au Colorado dans le but de développer son ranch. Il mourut le 23 mai 1868 à Fort Lyon dans le Colorado et fut enterré dans un petit cimetière du village à Taos.