

## ***Rencontre avec***

Philippe Flahaut, metteur en scène et formateur d'acteur, directeur de la Cie Création Éphémère et du Centre d'Art Dramatique pour Comédiens Différents, à Millau. Philippe Flahaut rend compte de son parcours artistique, de l'histoire de la compagnie et de son travail de création avec des comédiens différents. Philippe Flahaut revient sur le fonctionnement de la compagnie et du centre d'art dramatique, à la fois tremplins vers des institutions (ESAT) ou alternatives pour ceux et celles qui ne souhaitent pas rejoindre ces établissements.

*Entretien réalisé par Maud Verdier (Université Paul Valéry de Montpellier 3 / Praxiling UMR 5267) et Corinne Laurès (IRTS Montpellier) le 24 mai 2023 au Théâtre de la Maison du Peuple, à Millau.*

*Transcription de l'entretien vidéo.*

*Ne pas citer sans autorisation préalable de la direction du numéro.*

### **Maud Verdier**

Philippe Flahaut bonjour. Merci d'avoir accepté de faire cet entretien. Notre échange s'inscrit dans le cadre de la publication du numéro 16 hors-série du Sociographe, qui est consacré à la professionnalisation des artistes en situation de handicap dans le spectacle vivant. Nous sommes très heureux de pouvoir échanger avec vous sur ce sujet puisque vous contribuez vous-même à cette professionnalisation. Vous êtes metteur en scène, formateur d'acteur et directeur de la Compagnie Éphémère et directeur du Centre d'art dramatique pour comédiens différents à Millau. Vous nous expliquerez cette articulation entre la compagnie et le centre d'art dramatique. Tout d'abord, pour qu'on comprenne mieux votre travail et votre engagement artistique, peut-on revenir sur votre parcours et votre formation ?

### **Philippe Flahaut**

Je vais essayer de résumer, ce n'est pas facile. Il s'est passé quelque chose. On va revenir bien en arrière dans les années quatre-vingt. Je suis Lillois. J'habite Lille, je fais des études de théâtre à Lille. Il

est important de comprendre qu'à ce moment-là, j'ai un professeur qui s'appelle Władysław Znrko, qui est décédé maintenant, qui est devenu un grand metteur en scène. Il me dit – pourquoi moi ? ce n'est pas expliqué – d'aller voir un spectacle qu'il avait monté. C'est donc en quatre-vingt et ça se passe à l'Opéra de Lille. Je vais voir ce spectacle parce que j'aimais beaucoup ce que faisait Vlad. C'est un spectacle antique avec des chœurs et des comédiens qui portent des masques en terre. J'ai adoré l'esthétique. À la fin du spectacle, les applaudissements, les comédiens enlèvent leurs masques. Et je pense que c'est la première fois que je rencontre le handicap, une personne porteuse de handicap devant moi. Sur les dix ou douze comédiens, il y avait deux comédiens porteurs de handicap, et porteurs de trisomie 21. Ça se passe comme ça, en deux secondes. Je me suis dit « mais qu'est-ce que je viens de recevoir pendant une heure et demie ? ». Voilà. Le handicap, je ne savais pas trop ce que c'était.

Bref, j'ai appris. Je suis allé vite fait dans les loges parce qu'on m'avait invité. J'ai appris la création en France, du premier Centre d'aide par le travail, un CAT, qui est maintenant devenu ESAT, où des personnes porteuses de handicap apprenaient le métier de comédien et devenaient professionnels de par les tournées qu'ils faisaient ensemble : c'était la compagnie *L'Oiseau Mouche*. C'est le premier rapport que j'ai eu quand j'étais étudiant de théâtre avec des personnes dites handicapées.

Très rapidement, j'y suis entré. D'abord, comme assistant de mise en scène. J'étais sur un petit nuage, j'ai vécu des choses incroyables avec ces gens, avec l'équipe [NDLR : de *L'Oiseau Mouche*]. Je suis resté pendant deux ans, deux ans et demi – je ne me souviens plus vraiment – et je suis parti en tournée avec eux. J'ai appris plein de choses et j'ai appris aussi plein de mauvaises choses qui m'ont un peu, comment dire, heurtées, en tant qu'homme, avec l'institution. Je pense que tout « artiste » entre guillemets, tout homme, a toujours des problèmes avec l'institution, les artistes en particulier : je pense que, de façon inhérente, on est là aussi pour parler de l'institution, pour critiquer l'institution, l'interroger, pas forcément l'institution qui parle du handicap, mais toute institution, toute normalisation.

Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai trouvé ce que j'avais envie de dire au niveau artistique. Je vais faire un bond dans le temps mais pas trop parce que c'est en 86. Entre 80 et 86, il y a mon passage à *L'Oiseau Mouche*. Puis j'ai atterri ici en Aveyron surtout par rapport

à la lutte du Larzac. Je m'étais impliqué tout en habitant à Lille. Et aussi par rapport à la région qui me semblait, qui me semble toujours, une région accueillante. J'ai tout de suite fondé ma compagnie en 86 ici à Millau.

J'ai d'abord essayé de trouver un lieu, de m'imposer un peu sur le territoire, ce qui n'est pas facile. Ça a mis quelques années, on a trouvé un lieu, des partenaires, des tutelles pour faire fonctionner la compagnie. Jusqu'en 94, pendant près de huit ans, je ne travaillais plus du tout avec des personnes en situation de handicap parce que j'avais eu ce rejet institutionnel important avec *L'Oiseau Mouche*. Dans les colloques où je vais pour parler de mon travail, je dis souvent qu'il y a des personnes merveilleuses qui représentent des institutions. Je suis un peu agressif parce que je dis toujours que quand un ESAT se construit quelque part, c'est un échec sociétal. Pour moi c'est important de le dire parce qu'on n'est plus du tout dans une inclusion, on est dans l'entre-soi de personnes ayant la même problématique. On ne peut pas vivre ce que vit un intermittent du spectacle : par exemple avoir des propositions avec des facilités d'aller d'un endroit à l'autre, parce que, effectivement, il y a un handicap. Cette situation de vie, de se confronter à d'autres formes, d'autres metteurs en scène, ce n'était pas le cas à ce moment-là. C'est pour ça que je n'ai pas tout de suite pensé à travailler de nouveau avec une personne porteuse de handicap.

Sauf qu'en 94, j'ai monté un spectacle sur un site ici à Peyrelade, pas loin : on a monté un spectacle qui s'appelait *L'Auberge aux étoiles* de Michel Genniaux, où on parlait du monde des gitans. J'ai pensé à une comédienne qui jouait à *L'Oiseau Mouche* pour lui donner ce rôle. Donc quelque part, huit ans après, c'est comme ça que j'ai renouvelé : j'ai appelé *L'Oiseau Mouche* en disant « j'aimerais bien travailler avec Claudia ». Claudia est venue. On l'a embauchée pendant un mois, on a travaillé ensemble, on a fait les représentations sur le site et là, quelque chose est revenu – surtout dans l'inclusion. Je pense qu'ils étaient une quinzaine de comédiens. C'était la seule personne porteuse de handicap. Donc là, il y a eu quelque chose d'un partage avec des comédiens entre guillemets « normés », avec cette personne, quelque chose de très riche, surtout dans la construction du travail. C'était magnifique. Ça m'a redonné envie de me replonger là-dedans, mais surtout pas de refaire un modèle institutionnel. Les politiques et les tutelles ici m'ont dit, se souvenant de mon passage chez *L'Oiseau Mouche* : « il faut refaire un ESAT ici à Millau », avec des

appuis politiques, le député du coin, tout ça. À un moment donné, Il y avait même le lieu. J'ai très rapidement dit « non, je ne sais pas faire ». Et puis je me noyais dans quelque chose qui allait m'éloigner de l'artistique.

Par contre, quelque chose m'intéressait : retravailler cette position d'inclusion dans un partage de formation ou dans un partage de création. J'ai alors travaillé avec la région Midi-Pyrénées sur une proposition de formation professionnelle d'acteur. Ce sont les acteurs porteurs de handicap qui ont trouvé cette dénomination pour proposer ça à la région (parce que la région a en charge la formation professionnelle) : c'est devenu le Centre d'art dramatique pour comédiens... aïe... qu'est-ce qu'on va dire... « différents ». Toutes ces dénominations sont importantes dans la réflexion : « porteurs de handicap », avant on disait « handicapés », « en situation de handicap ». Eux, en 94, ils ont trouvé : « différents ».

### **Maud Verdier**

Eux, c'est qui ?

### **Philippe Flahaut**

Les premiers stagiaires qui ont fréquenté ce lieu de formation professionnelle.

### **Maud Verdier**

Ce sont les personnes elles-mêmes en formation qui se sont nommées comme « différentes » ?

### **Philippe Flahaut**

Il y a eu toute une réflexion au passage de *L'Oiseau Mouche* où Vlad [NDLR Władysław Znorko], il était un peu cruel, même avec cette définition-là, lui ne voulait pas entendre parler de handicap. Les comédiens ne voulaient pas non plus. Je me souviens qu'au cours d'une tournée dans un restaurant : « alors on s'appelle comment ? », ils ont dit « les nonoches ». Et donc on s'appelait « les nonoches ». C'était hyper fort dans le sens qu'une personne qui n'a pas de handicap et qui parle d'une personne handicapée « nonoche », c'est hyper fort. Mais eux, ils blaguaient avec ça : ils avaient déformé et on s'appelait les « nonoches » à *L'Oiseau Mouche*. Au départ, on s'appelait comme ça, dans des situations d'ailleurs assez paradoxales, parce que

quand on était au resto, encore une fois, ils voulaient que nous aussi on soit « nonoches », Vlad, les techniciens, etc. Donc on jouait ce qu'ils étaient et ils nous faisaient jouer ce qu'ils pensaient être.

Il y a une réflexion aussi sur le handicap. Une personne qui a un handicap mental, souvent, considère que le handicap, c'est quelqu'un qui a un handicap physique. Et le handicap mental ? Il y en a, je pense, qui n'ont pas la définition de leur propre handicap. Ils ont du mal à la verbaliser. Et souvent pour eux, une personne qui a un handicap, ce ne peut être qu'une personne en fauteuil.

### **Maud Verdier**

Entre la compagnie et le centre d'art dramatique : du côté de la compagnie c'est la création, et du côté du centre d'art dramatique, c'est la formation ?

### **Philippe Flahaut**

C'est ça. La création de la compagnie, c'est 86, de 86 à 94. Elle fonctionne comme n'importe quelle autre compagnie, avec des ateliers de ville, puisqu'on est implanté sur la ville. Et c'est aussi surtout un lieu de création.

### **Maud Verdier**

Quel est le projet artistique de la compagnie au départ ?

### **Philippe Flahaut**

Il y a un projet de territoire. Moi, je viens de Lille et d'un seul coup, je découvre un territoire rural avec la possibilité de créer des spectacles de proximité, donc dans des salles des fêtes qui ne sont pas équipées, qui ne sont pas un lieu pour recevoir le théâtre au départ. À ce moment-là, on développe du théâtre de rue. Maintenant, on n'est plus du tout dans le théâtre de rue. Mais on est toujours dans le théâtre de proximité. On recherche énormément. C'est vrai que le département de l'Aveyron nous a fait tourner énormément. J'arrive de Lille, une grande ville avec une culture Ch'ti, lilloise, belge. J'ai habité la Belgique. J'aime bien être étranger et je me suis senti étranger. Mais étranger, ça vient d'étrange. J'aime bien être vécu comme quelqu'un d'étrange. C'est un peu ça aussi. Et donc de pas m'implanter en disant « ouah, j'exige, je connais le théâtre ». Non. J'ai cherché. On a fait des choses incroyables au départ. On a monté la Foire Saint-Germain,

qui est un texte de Jean-François Regnard, ici dans la salle des fêtes de Millau, avec un troupeau de brebis, parce que je ne connaissais pas les brebis, mais du coup, j'essaie de mettre des brebis à l'intérieur du théâtre. C'était un peu ça le projet artistique de départ : on arrive quelque part avec des grands yeux ouverts et on voit des choses qu'on ne connaissait pas et on essaye de travailler avec elles.

### **Maud Verdier**

Donc un théâtre au départ de proximité et qui reçoit des soutiens locaux, principalement ?

### **Philippe Flahaut**

La ville était très fragile au début parce qu'il y avait une autre compagnie importante qui était implantée. Nous on est arrivés avec nos gros sabots, c'était assez délicat. La ville un peu, le département très rapidement. On a quand même travaillé avec les caves de Roquefort. On est allé voir des choses qu'on ne connaissait pas, avec l'envie de jouer dans ces lieux – qu'est-ce qu'on va raconter comme histoire dans ce lieu. Encore très récemment : on tourne toujours *Les Justes* de Camus, qui est un très vieux spectacle. *Les Justes* de Camus tourne dans trois lieux différents, on a joué dans des églises, dans des villages, mais à chaque fois, il nous faut trois lieux. Les deux premiers actes dans un lieu, le troisième dans un lieu et les deux derniers dans un autre lieu. Il y avait véritablement l'occupation de granges, de rues... Connaître un peu le territoire qu'on ne connaissait pas. C'était le projet artistique de la compagnie quand on est arrivés.

### **Maud Verdier**

Il existait des projets similaires ou des expériences similaires sur lesquelles vous vous appuyiez vous-même ?

### **Philippe Flahaut**

Oui, bien sûr. Ça nous a fait connaître justement des artistes de la région, surtout en rue, par exemple. Dans ma formation et ce que je faisais à Lille, ce n'était pas du tout dans ma pratique. Il y a eu quelque chose d'assez important aussi, dans l'enseignement. On a commencé en allant dans les écoles, on a fait des choses incroyables. C'est toujours dans cette salle des fêtes. C'est marrant de rebaptiser une salle des fêtes. Je ne sais plus si actuellement ce serait possible. On a fait

venir trois camions de sable dans une salle des fêtes pour faire un travail sur la mer avec des enfants. Il y avait 200 enfants sur une plage. Et à l'époque, des ouvriers municipaux, tout ça, on était tous ensemble pendant huit jours. C'était un peu la façon de travailler au début.

Très rapidement, il y a un ami que j'ai connu ici qui s'appelle Michel Géniaux, vraiment un ami, qui est décédé il y a moins d'un an, le 31 décembre 2022. On s'est rencontrés, il avait une compagnie et il était directeur du CALAIR, qui n'existe plus maintenant, qui était en gros la direction culturelle du département de l'Aveyron. Il m'a rencontré au cours d'un spectacle et depuis, on ne s'est plus quittés. Michel était à l'origine des bacs A3, ainsi qu'on les appelait avant, qui sont devenus les options « théâtre » au lycée, et qui maintenant s'appellent les « spécialités ». Michel était responsable des bacs A3 à Aurillac, à Millau, ici au lycée Jean-Vigo et à Tarbes. Il m'a appris énormément de choses. C'était un très grand et un très bon formateur, avec des formes complètement différentes des miennes. Par exemple, il était spécialiste de la *commedia dell'arte*. Très loin de moi tout ça. Il y a eu un échange incroyable et on a commencé à construire des projets communs. Michel vieillissant – il a dix ans de plus que moi –, il m'a demandé de le seconder en option. Donc, j'ai fait ça pendant 25 ans. J'étais artiste associé à l'option « théâtre », puis maintenant « spécialité » à Jean Vigo. J'ai demandé à une de mes élèves, qui s'appelle Sarah Carlini, qui a grandi, de m'aider à transmettre. Et l'année prochaine, c'est elle. C'est une belle histoire de transmission. Michel a été quelqu'un de très important dans mon parcours, très très important. Pour vous situer, c'est lui qui avait écrit *L'Auberge aux étoiles*, [qu'on a montée] à Peyrelade.

Par rapport à la direction qu'on prenait artistiquement avec la compagnie, il y a eu plusieurs directions. Il y a quand même une direction de formation qui a toujours été de médiation et de rencontre de la population. Mais au départ, la question est : comment vivre dans ce territoire et comment l'artiste peut être utile dans ce territoire.

### **Maud Verdier**

Vous évoquiez le théâtre de proximité. Comment avez-vous réussi à transformer ce projet en quelque chose de pérenne ? Est-ce que le fait d'être vous-même formateur a permis de faire vivre la compagnie ? Il existe très peu de compagnies aujourd'hui. Comment est-ce qu'on arrive à pérenniser une activité depuis maintenant plus de 20 ans ?

## Philippe Flahaut

Ce n'est pas une question que je me suis posée. Ce n'est toujours pas une question que je me pose. Je pense que c'est la transmission. Vous avez dit que j'étais directeur de la compagnie Création éphémère. Je reste responsable artistique et il y a un autre directeur. Le directeur était un comédien qui était dans mes ateliers. Donc, effectivement, on a transmis, c'est une histoire de transmission tout ça.

Après, c'est l'histoire d'un lieu. C'est important. Il y a 25 ans, on était encore dans des lieux provisoires. Toujours avec Michel Géniaux, on passait souvent devant une ancienne usine désaffectée. Il y a une histoire ici, à Millau, c'est celle de la mégisserie. C'est une histoire ouvrière, les mégissiers. Les mégisseries ont fermé. Il y a eu des luttes ouvrières pour que ça rouvre. Il y a une histoire très ancrée dans le cuir, le gant, etc. Au départ, je ne savais pas où je mettais mes pieds, mes mains, c'est le cas de le dire. Il y a une ancienne mégisserie qui est à cent mètres d'ici et on regardait toujours à travers. C'était abandonné. On rêvait de faire un projet là, tous les deux. Pour faire court, cette mégisserie appartenait à un monsieur qui était directeur de cette mégisserie. Il ne voulait rien en faire. Il ne voulait surtout pas que ça soit démolie parce qu'il y en avait plein qui l'étaient. Il est devenu maire de Millau. Quand il est devenu maire de Millau, il a fait racheter ce lieu à la mairie. Il y a des choses qui ont changé pour nous parce qu'on avait déjà demandé à ce maire de pouvoir en faire un théâtre et parce que ce lieu avait une histoire. Quand vous rentrez dans un lieu où il y a une histoire, même sans connaître l'histoire, vous la devinez, vous l'inventez. On va y aller tout à l'heure. Il y a des fantômes qui existent qui ne sont peut-être pas Hamlet mais... il y a des gens qui y ont bossé. Puis il y a un changement de maire. C'est très compliqué. À un moment donné, il y a un des maires qui nous a dit « oui, ok, on fait un projet ».

En plus, et ça c'est une histoire très personnelle. J'adore Tadeusz Kantor. C'est quelqu'un qui m'a appris, qui m'a révélé ce que pouvait être le théâtre à un moment donné dans ma vie à Charleville-Mézières, avec sa *Classe morte*. Je suis donc allé à Cracovie rencontrer sa compagnie. Il était déjà mort. J'ai vu là où il travaillait. C'étaient des caves voûtées. J'ai fait des stages dans ces lieux où ils ont créé la *Classe morte*, entre autres. Et *La mégisserie* [NDLR Le lieu à Millau où se trouve la compagnie actuellement] c'est ça : ce n'est pas une cave,

c'est au rez-de-chaussée, mais le plafond est voûté en pierre. C'est un lieu que je voulais, qu'on voulait avec Michel.

Et il y a eu un gros projet, un projet spontané. Cela appartenait à la mairie, à la ville. Ils l'ont mis aux normes de sécurité pour recevoir du public et on a eu un projet avec l'académie, le rectorat de Toulouse : des classes venaient pendant une semaine, genre « classe verte », mais « théâtre ». On a pondu un projet, on était plutôt dans la mythologie à ce moment-là. On a monté *Le Cyclope* d'Euripide où je jouais Cyclope, Michel jouait Silène. On avait dix comédiens derrière. C'était un gros machin, mais on l'a conçu juste pour ce lieu-là. On ne pourrait pas en vivre : c'est un lieu qui prend soixante spectateurs. On l'a joué énormément. Mais on a eu l'idée d'inclure [les élèves d']une classe qui venait de Toulouse, des quartiers défavorisés, la Reynerie – des quartiers comme ça. Ils venaient avec l'enseignant passer une semaine ici. Pour eux, c'était assez éclatant d'être dans un lieu, avec de la verdure. On travaillait 35 heures la semaine avec eux et le dernier jour, on jouait *Le Cyclope* avec eux. Ils étaient les petits satyres. On passait dix, voire quinze jours, parfois deux semaines avec eux. Ensuite, il y avait une semaine de repos, puis il y avait une autre classe, et ça a duré un an comme ça. On a dû jouer cinquante fois *Le Cyclope* avec des classes élémentaires. Effectivement, au bout d'un an, ça a été notre activité pendant toute une saison. On s'est dit « on ne peut pas quitter ce lieu, c'est trop trop trop bien ». Ensuite, ça s'est compliqué parce que ce lieu a été revendu : le maire a revendu à un propriétaire. On a été huit jours à la porte seulement. On a renégocié une location avec le propriétaire : ça fait vingt-cinq ans qu'on est toujours en location et dans ce lieu.

C'est un lieu chargé, vous le verrez tout à l'heure. Ce lieu a réuni, vraiment : on avait besoin de notre port d'attache, de se retrouver dans un lieu à nous, où se passent tous les ateliers, où se passe la formation professionnelle, où se passent beaucoup de créations malgré le fait que c'est un petit lieu. C'est un lieu de travail, c'est aussi un lieu dédié à des coups de cœur pour des compagnies, il y a beaucoup de résidences, quand nous on est en tournée, il y a des équipes qui sont ici.

### **Maud Verdier**

Vous évoquez Tadeusz Kantor. Il y a son portrait dehors [peint sur le mur]. Vous êtes metteur en scène. Vous avez commencé à évoquer

votre travail artistique. Est-ce que vous pouvez nous en dire plus ?  
Votre façon de travailler avec les acteurs, vos choix esthétiques ?

### **Philippe Flahaut**

Ça a terriblement évolué, enfin avancé – évoluer, ça veut dire mieux, ce n'est pas forcément mieux. C'est vrai que cette rencontre avec Kantor a été terrible – cette question de la place de l'acteur. C'est complètement paradoxal parce que l'esthétique de Kantor m'a fasciné ; la façon dont il travaillait avec ses acteurs m'a dégoûté. Il y avait la place essentielle du spectateur : qu'est-ce que le spectateur peut percevoir – même si ce spectacle a été monté dans des conditions que je n'aime pas.

### **Maud Verdier**

Quelles sont ces conditions ?

### **Philippe Flahaut**

L'acteur-objet : Kantor était très clair là dessus. D'ailleurs il ne travaillait pas avec des acteurs formés traditionnels. Il n'y a que Marie Veyssière qui est une comédienne, française, qui a sa compagnie à Marseille, qui avait une formation d'actrice. Sinon, ses acteurs, c'étaient des gens des Beaux-Arts souvent, mais qui étaient au service de la création de l'art total de Tadeusz Kantor. Donc des acteurs-objets. Moi-même, je suis allé deux fois faire des stages là-bas avec les anciens acteurs de Tadeusz Kantor, qui m'ont expliqué comment il travaillait. Il y a de quoi partir du plateau au bout d'une heure. Kantor avait quand même compris la dynamique de Grotowski, cette mécanique d'acteur sur le plateau qui est pour moi essentielle dans le travail d'acteur, et le travail de Stanislavski à travers l'analyse de ses émotions, etc. Je crois beaucoup en ces deux méthodes essentielles de l'acteur. Mais quand même, à un moment donné, il y a le respect humain de cet acteur qui est devant vous, à qui vous demandez de faire des choses de façon très autoritaire sans même avoir la délicatesse de pouvoir au moins lui en parler hors plateau. C'est quelqu'un que j'adore au niveau de son œuvre, mais les méthodes étaient vraiment... Il faut le lire aussi. Il considérait – ça peut être beau, mais ça veut dire beaucoup de choses – qu'il avait une palette de couleurs et les acteurs étaient les différentes couleurs qu'il mettait dans son œuvre. D'accord.

Il n'y a pas longtemps, j'ai retrouvé les jumeaux de Kantor, à l'occasion d'un court métrage que j'ai fait avec un acteur, Théo Kermel. On est allé en Pologne faire un court métrage. On a retrouvé les jumeaux de Kantor qui étaient ses acteurs fétiches, qui ont joué avec lui dans tous les spectacles, qui sont merveilleux parce que ce sont des jumeaux. Travailler avec des jumeaux, il en jouait, de ce double regard : à un moment donné, c'est magnifique. On les a rencontrés. Malheureusement, ils ont vieilli et il y en a un qui a un peu Alzheimer maintenant. Donc ça a été un peu dur. Mais l'autre nous a bien expliqué le travail qu'il faisait avec Kantor. Ils n'ont pas de Kantor un souvenir de bienveillance avec eux. C'était terrible. Ce sont des bijoutiers. Ils sont toujours bijoutiers sur une petite place de Cracovie et ils ont toujours la blouse blanche ; on rentre « Glin Gling ». Ils n'avaient pas accepté de retravailler depuis la mort de Kantor, parce que bon, ils ont classé ça. Ils ont accepté de travailler avec nous sur un tournage et j'ai eu la chance de travailler comme si c'était Superwoman ou Superman qui étaient devant moi. J'ai adoré ces acteurs, mais quand j'ai su un peu comment le travail se faisait... voilà, c'est une interrogation.

Peut-être qu'on s'éloigne du sujet, mais je me suis posé beaucoup de questions sur le travail d'acteur, sur ce que l'acteur pouvait dessiner dans la création, la liberté de travail dans l'écriture, dans l'écriture de plateau. C'est ce qui m'a passionné après. A partir du moment où j'ai pris conscience de la richesse, d'abord, de prendre mon temps dans la création – je mets deux ans pour aller jusqu'au bout d'un spectacle. Et puis aussi de la richesse du partage. Ce n'est pas un petit mot : la richesse de la création sur le plateau. Et puis des accidents, des erreurs de parcours, qui permettent à un moment donné d'accoucher de la création. Et une période très dirigiste... par exemple je suis sur un format de deux mois de travail tous ensemble. Je pense que la période très dirigiste n'est que de deux semaines au final pour dire maintenant « c'est calé et puis vous faites... je vous rappelle ce qu'on avait trouvé ». Mais la création, avec la part de création qu'un acteur doit avoir, je l'affirme maintenant, c'est hyper important. Quand j'ai démarré, je pense qu'on ne l'avait pas. Même Vlad qui a été un prof incroyable, ne m'avait pas appris ça. Lui m'a appris à sentir les choses, à être dans des situations. C'est vrai qu'il me dirigeait en disant « court sur un train », on courait sur un train. Mais pourquoi courir sur le train et comment ? Et si c'était bien, c'était bien de s'arrêter là, comme au

cinéma. Faut que ça aille vite. J'ai découvert très rapidement que la vie de troupe, la vie d'une création ensemble, ce n'était pas ça, qu'il fallait vraiment vivre des choses ensemble, avec des accidents. Tous les accidents ont toujours permis que la création aille plus loin.

**Maud Verdier**

Vous créez souvent avec cet acteur que vous avez cité, qui s'appelle Théo Kermel. Vous reprenez actuellement Roméo, production dans laquelle Théo Kermel est l'acteur principal. Est-ce que vous pouvez nous raconter un peu la genèse de cette création ? Comment est-ce que justement vous avez travaillé avec cet acteur et aussi avec la personne qui a écrit la pièce ?

**Philippe Flahaut**

Philippe Forgeau.

**Maud Verdier**

Est-ce que vous pouvez nous expliquer la création de cette pièce ?

**Philippe Flahaut**

Il faut peut-être revenir un petit peu en arrière, avec la création du Centre d'Art Dramatique pour Comédiens Différents en 94.

**Maud Verdier**

Quel constat faites-vous à l'origine de l'idée même du centre de création ? Il y a eu un temps entre le moment où vous avez l'idée, vous n'êtes pas tout seul, et le moment où ça existe. Est-ce que ça a été long ?

**Philippe Flahaut**

C'était rapide, je crois que j'avais toujours des choses à retenir de l'expérience que j'ai eue à L'Oiseau Mouche avec l'institution : la lourdeur de l'institution, le fait que des gens sont institutionnalisés, le fait qu'à l'époque il fallait travailler 39 heures par semaine, alors que pour nous, ça ne veut rien dire en tant que comédien – toutes ces choses-là qui m'interrogeaient et que j'avais rejetées. Mais humainement, ce que j'avais acquis à ce moment-là était resté. Inconsciemment, je ne voulais plus travailler avec des personnes en situation de handicap à cause de cet échec humain que j'avais ressenti, mais c'était toujours resté, c'était toujours ancré. Oui, il y a une grande réflexion. Ça ne

s'est pas passé comme ça. J'ai dit « ok, je ne fais plus de création avec des comédiens porteurs de handicap uniquement », mais pourquoi pas cette expérience avec une comédienne et pourquoi pas la formation ? Là, il s'est passé quelque chose d'important. Au bout d'un an – il y a quand même une maturation – où on a ouvert cette formation – des personnes en situation de handicap venaient de toute la France pour à peu près 300 heures de formation dans l'année avec des modules – très rapidement j'ai dit « non, ça commence, même si on n'est pas un lieu de création, on est dans un projet, on est entre soi, [entre] handicapés ». À l'époque, je ne sais plus comment il s'appelait, son prénom c'était Philippe, il était directeur de la formation professionnelle en Midi-Pyrénées. J'ai été le voir. J'ai dit « moi, je ne travaille pas comme ça. J'ai envie d'une inclusion, donc il faut ouvrir cette formation à d'autres acteurs. Il n'y a que ça qui m'intéresse ». Il n'a pas compris. Il a dit : « nous, c'est notre spécificité. Des formations d'acteur qu'on finance, il y en a de partout. Celle-là, elle est particulière ». Je dis « je m'en fous. Sinon j'arrête ». On a eu alors la possibilité d'ouvrir. Ça s'est fait à doses homéopathiques.

Pour la petite histoire – comme quoi je ne suis jamais satisfait ou il y a toujours des choses qui déçoivent : depuis 94, ce centre de formation existe toujours, il fonctionne, et là depuis sept ans, d'un seul coup, on nous a dit « il y a une petite case pour s'inscrire qu'on ne peut plus faire parce que le directeur est parti ». Ils ne nous soutenaient donc plus dans cette différence. C'est complètement fou. Maintenant, il faut être inscrit à Pôle emploi pour faire ce stage. Donc des résidents qui sont à l'ESAT [NDLR : organisation médico-sociale permettant à des personnes en situation de handicap d'exercer une activité professionnelle], qui sont là à vie souvent, ne pouvaient plus [s'inscrire]. À ce moment-là, le nouveau directeur de la compagnie se batt, décide d'aller voir le député. Mais on en est toujours dans cette situation-là. De plus en plus maintenant, la formation accueille des comédiens pas du tout porteurs de handicap. Il y a en fait très peu de comédiens en situation de handicap. C'est très intéressant pour ceux qui sont en situation de handicap, mais il y en a très peu. Ou alors c'est la double peine : ils doivent payer leur formation. Encore une fois, je me retrouve devant l'institution à combattre avec mes petits bras. C'est incohérent. C'est une petite case qu'il faut remplir.

La question était : ça a mûri ? On est toujours en train de se remettre en cause par rapport à cette formation par exemple.

## **Maud Verdier**

Et l'articulation entre la compagnie et le centre ?

## **Philippe Flahaut**

Le centre dramatique, c'est à peu près 300 heures. Au départ, j'en faisais bien 150 au niveau de la formation. Maintenant je n'en fais plus. Il y a juste un module qui s'appelle « Transmission ». Là, j'interviens encore. Au départ, à la fin de la formation, forcément, c'est toujours douloureux de voir des comédiens porteurs de handicap repartir chez eux et n'ayant pas de projet professionnel. Vous me direz que c'est le cas dans beaucoup de formations, et pas forcément quand on est porteur de handicap. Mais quand on est porteur de handicap, le parcours du combattant est encore beaucoup plus fort. J'ai vu plein de metteurs en scène dans ma vie qui ont été séduits par un comédien porteur de handicap, mais qui ne sont jamais passés à l'acte de la professionnalisation. Effectivement, sur le plateau, c'est un travail logique, normal. Mais le soir, ce n'est plus la même chose : pour faire venir la personne qui a un handicap si elle ne sait pas prendre le train, etc.

Il a été très rare qu'une personne sortant du centre de formation aille dans une autre compagnie. Il y a eu des expériences heureusement, mais très peu, ou alors, c'est le cas de La Bulle Bleue ou de L'Oiseau Mouche, ils intégraient une institution, auquel cas pour moi, c'était un échec. Cela ne veut pas dire qu'ils n'y sont pas bien, attention. Quelquefois, je dis à des acteurs : « soyez handicapés, vous aurez la chance de faire 35 heures de travail de théâtre par semaine ». Il y a cette dimension dont je suis très conscient. Mais il y a cet enfermement dans une forme, dans un lieu...

De temps en temps, des passerelles se faisaient entre l'activité artistique de la compagnie et ce centre de formation. J'ai vu des perles rares, surtout quand j'ai arrêté d'être formateur. Je me suis un peu reculé de temps en temps. J'allais voir ce qui se passait dans la formation et je voyais des actrices, des acteurs magnifiques. Ça me faisait mal qu'ils ne puissent pas avoir un projet professionnel : soit ça passait par un projet amateur dans un centre près d'ici, à Saint-Affrique, des ateliers amateurs où ils faisaient une restitution à la fin. S'ils étaient de la région, j'essais de les inclure dans la formation. Soit il y a eu carrément des projets professionnels. Quand je mettais en scène un spectacle, il y avait des comédiens que je repérais, en m'assurant avant

auprès de la famille ou de l'institution s'ils étaient d'accord – parce que l'imbécilité de tout ça, c'est qu'il y a beaucoup d'institutions qui disent « on a repéré une fille, un homme, une femme, qui veut faire du théâtre. Il semblerait que ça peut être bien pour elle ou pour lui ». Donc ils venaient. Parfois, c'est carrément des échecs parce qu'on s'aperçoit que c'est plus l'envie de l'institution que de la personne. Bref, je crois qu'ils ne s'emmerdaient pas, ils étaient dans un super beau lieu. On est bienveillants, ils passaient un bon moment, mais bon, ils n'auraient pas été plus loin. Quelquefois, quand j'en repérais, je m'assurais que l'institution était d'accord pour qu'ils quittent l'institution pour être professionnalisés. C'est toute une démarche, très compliquée. Quelquefois, si le stagiaire qui a fait toute sa formation sur un poste de lingerie est très rentable sur le poste de lingerie, l'institution ne va pas le lâcher comme ça. C'est clair. Après, il y a le statut. C'est encore une grosse déception, mais ça va s'arranger, semble-t-il [NDLR : voir l'article de Claire de Saint Martin sur la formation dans le numéro HS 16 du *Sociographe*]. Sur la fiche de paye de la personne qui a un handicap en ESAT, à L'Oiseau Mouche, La Bulle Bleue ou autre, il n'est pas marqué « comédien » : il est marqué « travailleur handicapé ». C'est une situation que je n'accepte pas. J'essaie de dire à l'institution : « Paul, j'ai envie de le prendre dans une professionnalisation d'un spectacle, donc il y aura une période de création de deux mois, où il sera payé en tant qu'acteur et après, pour les tournées, il sera payé aussi en tant qu'acteur ». Je veux qu'il ait une fiche de paye, où il est marqué « acteur ». C'est très compliqué. Soit il n'est pas en ESAT, il est chez lui et il attend de travailler : il y a des acteurs en situation de handicap, beaucoup de plus en plus, qui ont une fiche de paye, comme les autres acteurs, où il est marqué « comédien ». Soit en travaillant en prestation de service : la personne est détachée de l'établissement pendant un certain temps et on reverse à l'établissement ce que la personne va toucher sur sa fiche de paye, où il est marqué « travailleur handicapé ». Ce n'est pas rien je trouve comme problème. Ça me paraît tellement banal de mettre sur une fiche de paye « comédien » ou « blanchisseur », « jardinier », etc. Ce sont des choses qui sont compliquées.

Il y a le problème de repérer une personne en formation qu'on a envie de professionnaliser et toute cette institution derrière qui est très très lourde à gérer. Mais ça s'est fait. Il y a eu une cinquantaine de

personnes qui sont passées par le centre d'art dramatique, qui ont été professionnalisées dans certains de mes spectacles. On a vieilli ensemble. Il y a des personnes qui sont assez vieillissantes, qui ne peuvent plus retourner sur le plateau. Il y en a d'autres avec qui j'ai une fidélité dans certains spectacles, avec des spectacles qui disparaissent et des nouveaux projets. Voilà comment on passe à la professionnalisation de ces stagiaires.

### **Maud Verdier**

Vous parliez de recrutement pour la formation, pour la compagnie. Nécessairement, ce sont des personnes qui vous sont envoyées parce qu'elles connaissent le projet et elles ont envie d'y participer, ou les institutions ont envie qu'elles y participent. Vous-même, est-ce que vous allez chercher des personnes ?

### **Philippe Flahaut**

Non, nous, on a beaucoup de chance. La compagnie tourne beaucoup, donc on voyage beaucoup et dans le spectacle, il y a une personne en situation de handicap. Donc chez les spectateurs, ça se passe comme ça : « ah bon, on ne connaissait pas ». Mais je ne sais pas où en est la communication du centre d'art dramatique en ce moment, comment on recrute les gens. C'est toujours plein en tout cas. Je pense qu'on est connu aussi. On travaille aussi avec des structures depuis longtemps, qui nous font confiance et qui envoient chaque fois des personnes.

On a aussi indirectement fait émerger des ateliers théâtre dans des lieux, parce que dans cette formation mixte, il y a aussi beaucoup de travailleurs sociaux qui ont envie de faire cette formation. Par exemple, un éducateur ou une éducatrice qui commence par aller 300 heures sur un travail plateau et d'un seul coup, au bout d'une journée, il s'adresse à la personne en tant qu'éducateur. Nous, on le sacre vite fait. Mais c'est très intéressant. « Fous-lui la paix. Chacun son statut, mais là où vous êtes, ici non. » C'est hyper riche : le fait que la personne en situation de handicap revendique justement d'être comédien à part entière sur un plateau, dans la formation, avec un éducateur. Donc il y en a beaucoup qui viennent pour retransmettre

après. D'ailleurs, il y a un module « transmission » qui est là pour leur donner les outils pour monter un atelier.

### **Maud Verdier**

Qui soutient le centre dramatique ? Ce sont les mêmes soutiens pour la compagnie et le centre dramatique ?

### **Philippe Flahaut**

C'est une belle question parce que souvent, moi, je me bats pour dire qu'on a des tutelles communes, comme la Région. Quand on monte un projet – ce cas de figure va arriver – où il y a un ou deux acteurs, ou un acteur presque seul en scène sur le plateau, la DRAC considère que ça, c'est un travail du centre d'art dramatique et ne va pas soutenir forcément le côté artistique. Ou alors, qu'ils s'adressent à d'autres tutelles. Donc c'est compliqué.

### **Maud Verdier**

Des tutelles médico-sociales ?

### **Philippe Flahaut**

Nous, on a toujours refusé. On a aucune aide de ce côté-là. On connaît les institutions comme les DRAC. Une fois qu'elles changent de conseiller théâtre, il faut tout refaire, leur reparler. Les dossiers sont proposés donc il faut reparler. Ça se passe très bien avec nous. Ceux qui ne nous connaissent pas classent le dossier et disent qu'on a qu'à aller chercher de l'argent au médico-social. Il faut retourner les petits bras à Toulouse. On existe depuis longtemps. On refuse, on a toujours refusé. On ne travaille pas avec des éducateurs. Quand on est en tournée, il est arrivé une année qu'il y ait sept comédiens sur le plateau tous porteurs de handicap. On a dû faire appel à une équipe éducative parce qu'on était un peu débordés. Mais dans toutes les tournées qu'on fait, j'embauche le personnel, des techniciens, etc. et je leur dis « attention, il y aura peut-être des personnes porteuses de handicap, mais on s'en occupe tous dans la vie de tous les jours ». Retrouver l'hôtel... Il y a eu des moments chauds... On a perdu des acteurs... ça les a fait grandir. On n'est pas dans la protection. La responsabilité du handicap... C'est vrai que tout le personnel est formé, il est averti que ça fait partie de notre quotidien en tournée.

On n'a jamais été chercher de subventions dans le social, ce qui est une très grosse difficulté. Mais on charge : la cession ou la vente d'un spectacle est forcément une vente normale d'un coût plateau. Un ESAT fonctionne différemment : ils sont salariés, avec des subventions qui arrivent du médico-social. Quand je défends un dossier artistique à la DRAC dans lequel il y a un comédien qui porte un handicap, je leur dis « il faut que vous soyez aussi conscients qu'il y a de la production qui va passer par rapport à l'accompagnement de leur handicap », par rapport aux transports par exemple – ce n'est pas le comédien qui va prendre sa voiture et qui va arriver sur le lieu. Il faut donc négocier, trouver quelqu'un. Même la SNCF ne fait pas toujours le jeu d'aider à changer le train. C'est la cata. Donc quelquefois ce sont des difficultés supplémentaires.

### **Maud Verdier**

Quand vous évoquez un accompagnement médico-social pour un spectacle, ce n'est pas pris en charge par le médico-social, ça va être pris en charge par la DRAC ?

### **Philippe Flahaut**

Ça va être pris en charge sur la production. Dans notre système de fonctionnement, tout le monde est responsable de tout le monde. On ne pourrait pas se permettre de salarier un éducateur en tournée par exemple. Ça nous est déjà arrivé il y a longtemps parce qu'il y avait quand même pas mal de personnes en situation de handicap. Mais on prenait ça sur la production – au lieu d'avoir un beau décor... Ça m'a servi à me dire que dans le fond, parfois, on peut faire des choses plus simples. Mais je le regrette. Là, par exemple, j'aurais besoin d'un chorégraphe ou d'une chorégraphe pour travailler le prochain spectacle. Avec la production qu'on a, effectivement, ça va être très léger parce que je dois m'adapter aussi à leur handicap. Ça va être plus long aussi, donc plus de salaire sur le plateau. Il n'y a pas de compensation de handicap. Je n'en veux pas non plus, mais donc on le prend sur de la production, c'est clair.

### **Maud Verdier**

Je reviens à votre travail d'écriture. Est-ce que vous défendez l'idée qu'il existe une esthétique propre au travail théâtral qui inclut des personnes en situation de handicap, des personnes différentes ?

## Philippe Flahaut

Dire oui, c'est trop dangereux. Mais il y a de ça. Je reviendrai sur mon amour inconditionnel de la première fois que j'ai vu Kantor jouer, et cette réalité après, qui était : qu'est-ce que c'est que ces comédiens qui sont là ? Il y a l'esthétique, c'est sûr. Il y a quelque chose qui y est lié. C'est une question qui trotte dans ma tête depuis que je fais du théâtre, c'est clair. Mais je n'ai pas vraiment la réponse. Ce que je peux peut-être exprimer, en pesant mes mots, ça peut être très mal interprété : un comédien intellectuel est chiant. L'intellectualisation d'une personne qui se retrouve sur un plateau de théâtre dans le travail, c'est chiant. Pourquoi ? Parce qu'il se regarde ? Pourquoi ? Parce qu'il analyse tout. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas présent, il n'est pas au présent. C'est tout le travail d'acteur. Je ne dis pas qu'il y a des acteurs qui n'y arrivent pas, mais c'est tout le travail d'acteur d'y être, d'être au présent, c'est-à-dire là, dans une salle obscure, noire, et d'être là. Des comédiens, je ne dis pas les comédiens... parce que parler de « handicap », c'est absolument dingue, parce qu'on dit « handicap », ça veut dire quoi ? C'est des personnes qui ont un handicap, avec une personnalité, avec une intelligence, avec des émotions différentes. Voilà. Mais il y a quelque chose qui les relie. Je parle bien de handicap mental, pas psychique et pas physique forcément. Mais il y a quelque chose qui m'intéresse, qui est commun : c'est la présence et le filtre. Lors du travail que je fais avec des comédiens porteurs de handicap mental, les consignes que je leur donne, ils les adoptent tout de suite au présent. Il n'y a pas cette espèce de recul : « je connais le texte, ce n'est pas ça que ça veut dire, etc. ». Il y a le travail de table qu'on fait bien sûr ensemble. Une fois qu'on est sur le plateau, c'est fini tout ça. Ils vont être révélateurs de choses que je ne connais pas, auxquelles je n'avais pas pensé, parce qu'ils vont se tromper, dans la dramaturgie du texte peut-être. Et alors ? C'est là qu'ils vont écrire. Et ça c'est une chose, pas commune tout le temps, mais qui revient souvent. Moi, ça me sert quand je fais du travail d'acteur avec des gens qui ne sont pas porteurs de handicap. J'ai vu des choses dont je ne veux pas dans mes spectacles, mais j'ai vu des choses étonnantes, dans beaucoup de festivals à l'étranger, beaucoup de festivals sur l'art-handicap. C'est aussi la question du texte. J'ai vu des choses étonnantes : des personnes avec une présence tellement forte que s'ils éternuent, ils éternuent. L'acteur éternue : je prends mon mouchoir et ça devient

grandiose sur un plateau pour le spectateur – parce qu'ils sont dans une présence. C'est ce qu'a voulu dire Jérôme Bel à un moment donné dans le travail qu'il a montré à Avignon.

### **Maud Verdier**

Avec le théâtre Hora [NDLR La pièce « Disabled Theater » que Jérôme Bel monte avec le Theater Hora est présentée en 2012 au Festival d'Avignon].

### **Philippe Flahaut**

C'est hyper intéressant. Je connaissais les acteurs du théâtre Hora. On s'est fréquenté. J'ai fait des ateliers avec eux. Il y avait de l'affectif. Je suis allé voir à Avignon. Comme beaucoup de gens, je suis ressorti horrifié. J'ai dit « qu'est-ce qu'il a foutu avec des comédiens porteurs de handicap sur un plateau ? ». Ils ont travaillé simplement leur présence : ils arrivent, ils saluent, ils disent « bonjour, je m'appelle Véronique, j'ai un handicap machin, j'aime bien Johnny Hallyday, c'est mon chanteur préféré ». Puis ils vont se rasseoir et ça dure 1 h et demie et le public est en délire à la fin. Il y a quand même une comédienne avec des valeurs sûres au niveau de l'esthétique qui dit, tout le temps : « Jérôme Bel leur a demandé de, et ils s'exécutent ». J'étais horrifié, je n'ai pas pu aller voir les gens après, et au bout de deux semaines, le festival était fini. Sinon, j'y serais retourné. J'ai envoyé une lettre à Jérôme Bel en disant « merci » parce que j'avais compris ce qu'il voulait dire : la présence de ces acteurs et le regard du spectateur par rapport à cette présence qui n'a pas du tout été bienveillante, qui a tout simplement été spectateur un peu bourgeois – « oh les pauvres handicapés, qu'est-ce qu'ils font sur scène », sans savoir que c'était de très bons acteurs. Et après, ce qui m'a rassuré, c'est que je connais bien Marcel Bugiel, qui est un dramaturge allemand, qui a travaillé avec eux et qui m'a expliqué après comment ça s'était passé. Ils ont appelé Jérôme Bel qui est un peu provocateur quand même dans le travail, pour lui dire « voilà, on aimerait bien que tu travailles avec ces comédiens ». Lui, il jouait à Bâle. Il a dit « ok, je les vois ». Il les a vus deux jours et pendant deux jours, il a fait ce que moi j'aurais pu faire. Vous pouvez vous présenter sur scène et ils sont arrivés, ils ont dit : « je m'appelle Véronique, j'aime bien Johnny Halliday ». Lui il a eu un coup de cœur par rapport à ces gens qui se présentaient dans le présent. Pas d'arrière-pensées : « je suis beau, je suis belle. Je suis

acteur, j'ai fait la Comédie-Française, j'ai fait du théâtre de machin ». Non. Ils ont parlé d'eux et lui a trouvé ça très émouvant. Après, il a dit : « je n'ai pas le temps de faire une création avec eux. Par contre, tout ce que j'ai fait là, je veux bien le présenter ». L'équipe de Hora se sont dit « oui, mais quand même, ils savent faire autre chose ». Et il a fait ça en première partie au Théâtre de Bruxelles : lui, il jouait, et il a présenté ça. Les gens se sont levés, ils ont applaudi. Et là il a dit : « mais les spectateurs, ils se foutent vraiment de la gueule de... ce n'est pas possible de voir ça ». Et du coup, il a parié en tant qu'artiste un peu underground, : « on va le tourner partout ». Ils sont partis tourner en Argentine, partout, ils ont fait des trucs incroyables. Il a eu la bienveillance quand même d'expliquer ça aux acteurs : « vous savez, les gens peut-être vont applaudir alors que vous n'avez rien fait, vous n'avez pas travaillé du tout ». (rires) Il y avait donc aussi une acceptation des acteurs. Ça a été analysé.

### **Maud Verdier**

Vous évoquez le regard des spectateurs et le fait que même si vous voulez le mettre à l'arrière-plan, le questionnement sur le handicap va rester. Comment intégrez-vous cette dimension dans vos propres créations ? La question de la réception par le spectateur. Est-ce qu'on est amené à s'autocensurer ? Par exemple, est-ce que vous anticipez cette réaction ou au contraire non, ce n'est pas présent ?

### **Philippe Flahaut**

Il y a toujours des va-et-vient de par l'expérience, de par le regard des spectateurs, la réaction des spectateurs ou la non-réaction des spectateurs. Disons que quand je suis en création, je suis dans une bulle. À chaque fois ce sont les sorties, les tournées, qui posent des questions tout le temps, et tout le temps la même : qu'est-ce qu'on vient voir au théâtre, pourquoi ? On est tous des voyeurs. En tant que spectateur, on vient voir un exploit, on vient voir une aventure, on vient voir un récit, on est voyeurs de toute façon. Et quand on est voyeur et qu'on voit un comédien, « différent », il y a forcément pour le spectateur toute l'histoire qu'il a par rapport au handicap. Mais ça ce n'est pas forcément essentiel par rapport au handicap.

J'ai un souvenir : une fois, en jouant à Avignon, et une personne est venue me voir. On travaillait un texte sur œdipe : l'enfance, l'enfance en nous. C'est un travail sur œdipe écrit par Eugène Durif.

œdipe, c'est une tragédie. Une petite femme âgée qui vient de voir le spectacle me raconte son histoire. Elle dit : « vous savez, je vais vous dire quelque chose, c'est que j'ai perdu mon mari il y a deux mois. J'habite à Avignon, je ne vais jamais au théâtre et là j'ai dit "il faut que je me distraie un peu, parce que je ne vais pas très bien" ». Elle avait vu l'affiche, et elle s'est dit « non, je vais pas voir ça, ça va me foutre les boules ». Elle avait vu plein d'autres spectacles, des comédies, tout ça : « ça m'a fait du bien. Mais en rentrant chez moi, tout ça a recommencé. Et pour finir, je vais aller le voir quand même ce spectacle ». Et elle dit : « je l'ai vu avant-hier et depuis, je suis bien ». Mais voilà un exemple : ce que ça dit chez les spectateurs assis l'un à côté de l'autre, qui a vécu la même chose avant de rentrer ? C'est quelque chose qui m'intéresse profondément : comment le spectateur va réagir par rapport à une tragédie, s'il vient de fêter son anniversaire avec une grande fête la veille ou s'il vient de perdre quelqu'un – voilà, c'est quelque chose qui m'intéresse, c'est-à-dire ne pas rendre un cœur de spectateur avec le même souffle, le même état pour ce qu'ils vont ressentir. Des fois, je vois des spectacles où tout le monde est dans la même énergie en tant que spectateur. Je trouve ça troublant, presque fascinant. Les spectacles de maintenant dans les salles, c'est hyper-directif : asseyez-vous, regardez, vous ne pouvez pas partir, sinon tout le monde va le voir, et attendez que ça soit fini. Heureusement, il y a les spectacles de rue aussi. Mais en gros, ce sont nos règles de théâtre actuel, donc c'est un peu dur. J'aime bien me dire que ce que les gens vont ressentir, c'est par rapport à leur histoire à eux, ce n'est pas par rapport à l'histoire que le metteur en scène ou la compagnie veut montrer. Le rapport spectateur m'intéresse beaucoup. Par rapport au handicap, quelle est leur histoire à eux par rapport au handicap ?

### **Corinne Laurès**

Est-ce que c'est pour ça que, petit à petit, dans le temps, quelque chose s'est amoindri, poli, de ce qui est dit, de l'histoire d'être sur scène ?

### **Philippe Flahaut**

C'est exactement ça. Oui. Attention, c'est aussi par rapport à mes débuts et par rapport à Kantor : ces images faites par des personnes qui n'ont pas du tout de formation de comédien, c'est ce que Kantor a fait, et le début de mon travail avec ces personnes handicapées. Je me souviens de *Zoll*, le premier spectacle que j'ai fait [NDLR : créé avec

Michel Genniaux en 2003]. On a beaucoup tourné. Il y avait une comédienne, Bernadette. Je ne sais toujours pas la conscience qu'elle avait de faire ce que je lui ai demandé de faire, mais n'empêche que c'était la première image [du spectacle]. C'était une personne physiquement très atteinte, qui faisait une chose importante, mais qui l'a fait en improvisation : avec un bâton, elle faisait un grand cercle dans de la tourbe et c'était la première image. C'était un travail sur les camps de concentration. C'est une image bouleversante. On a tourné une centaine de fois. Je suis toujours incapable de dire si Bernadette était consciente de cette image qu'elle avait faite. Le bouleversement de cette image était dû à son handicap, c'est clair. Parce qu'on parlait de quelque chose : il n'y a pas que les personnes juives qui ont été exterminées. Et ça, c'était dans la conscience du spectateur par rapport à une image que j'ai imposée d'une certaine façon. Elle a fait ça et j'ai dit « on conserve » et c'est tout. J'ai essayé de lui parler de ce qu'elle faisait, je n'ai jamais réussi à savoir si elle avait conscience de ce qu'elle faisait. Ça, ça m'a perturbé pas mal : je me retrouvais très kantorien, en train de dire : « tu fais ça, tu t'assieds là, et surtout m'emmerde pas à savoir pourquoi ». Moi, je voulais qu'elle sache pourquoi. Pour moi, pour me rassurer. Elle, elle le vivait très bien. Et ça, ça a été une démarche, effectivement, vous avez raison.

Je ne travaille plus du tout comme ça. Je m'assure complètement que la personne porteuse de handicap a vraiment compris ce qu'elle était en train de faire. C'est vrai que ça a beaucoup changé. Et puis l'expérience de Jérôme Bel, cette rencontre aussi, ça m'a beaucoup questionné. Ce n'est pas pour ça que c'est mieux au niveau du spectateur. Je n'en sais rien. Au début, par exemple, j'étais très énervé par la réaction des spectateurs ou des médias. Quelquefois dans la presse : « des handicapés sur le plateau ce soir ». Des titres comme ça, ça me faisait très mal. J'étais vraiment très en colère et j'ai essayé de me détacher de ça, de me dire qu'au fond, je ne suis responsable de rien. C'est vrai que j'ai adouci certaines choses parce que j'étais un peu moins provocateur. Sans le savoir, je l'étais un peu en mettant en scène Bernadette qui faisait un rond. Je n'ai jamais fait de mal à cette personne. J'étais provocateur parce que « ouah, le handicap, C'EST BEAU esthétiquement, il se passe quelque chose ». Voilà, donc je l'ai été.

Maintenant, je peux travailler avec des comédiens qui ont une professionnalisation, qui ont une formation plus forte et qui interrogent, qui me renvoient des choses. Par rapport à Théo [Kermel], c'est clair.

Douze ans de travail avec lui. Sur le plateau, Philippe Forgeau, l'auteur, s'est emparé d'une histoire à lui : difficile de grandir quand on est porteur de handicap. Maintenant, ce n'est plus du tout ça.

### **Maud Verdier**

Vous ne vous appuyez plus nécessairement sur son histoire personnelle.

### **Philippe Flahaut**

Non plus du tout. L'esthétique reste. Il est trisomique, Théo. Je ne vais pas mettre un masque comme à *L'Oiseau Mouche* en quatre-vingt, avec des masques en terre. Je ne vais pas cacher ça. Il est comme ça.

Aussi, je parle de moins en moins du handicap dans les médiations par exemple. En ce moment, on reprend Roméo. C'est l'acteur principal. Si on arrive à J-1, les collèves me demandent d'intervenir. Quand j'ai le temps, je dis « oui ». Parfois, il arrive qu'on ne parle jamais de handicap. Quand ils arrivent dans la salle, la première image qu'ils voient effectivement, ils s'aperçoivent qu'il est porteur de handicap, qu'il est trisomique. Avant, j'avais tendance à protéger justement, à dire : « vous allez voir une personne handicapée ». Je trouve que la mission de l'inclusion est plus forte comme ça. Je retrouve des élèves, qui ont vu certains spectacles, qui me disent « mais quel choc, on s'en souvient encore ». Mais quel choc dans le bon sens. Théo, il n'y a pas longtemps, à une journaliste qui lui demandait : « quelle différence quand tu joues le même spectacle devant un public scolaire ou un public adulte ? », a répondu : « le public scolaire, s'il y a des choses comiques, il rigole tout de suite. Le public adulte, il se dit "oh il est handicapé, on ne va pas lui faire mal en riant" ». C'est fort. C'est vrai que le public scolaire remarque que Théo est porteur de handicap et après ils sont dans l'histoire tout de suite, ils sont dans le récit.

### **Maud Verdier**

Vous parliez d'inclusion. Est-ce que vous pensez qu'il faut défendre l'insertion et surtout la pérennisation de l'accès aux professions artistiques pour des personnes qui n'ont pas un accès a priori aux formations existantes ? Est-ce que vous pensez qu'il faut défendre l'insertion de ces personnes ou de ces futurs artistes dans des formations déjà existantes de type conservatoire comme le cinéma ? Ou bien est-ce qu'il faut défendre l'idée d'une création qui soit différente, une esthétique différente et donc l'entrée à d'autres espaces de formation ?

## Philippe Flahaut

Je pense qu'il y a deux choses. La première, effectivement, c'est qu'il y a un immense travail à faire, particulièrement en France par rapport à l'Europe – il y en a qui ont une avance considérable sur l'inclusion dans des formations ordinaires. C'est affolant. À un moment donné, je m'occupais d'aller voir les conservatoires pour parler un peu de ce que je connaissais, du travail avec des personnes en situation de handicap. Les conservatoires ne peuvent même pas accueillir des personnes en fauteuil dans leur salle, en haut. Effectivement, il y a un boulot énorme à faire politiquement, au niveau de l'éducation nationale. C'est incroyable de voir par exemple, et j'ai été agréablement surpris, qu'un IME vient de s'ouvrir à La Seyne-sur-Mer dans le Var, à l'intérieur d'un groupe scolaire normal. C'est une aberration de penser que ça n'existait pas avant : ça veut dire que même en cours de récréation, on ne se fréquente pas. Il y a un boulot énorme à faire sur l'accessibilité de la personne porteuse de handicap à la formation artistique. C'est énorme.

Du côté de l'esthétique c'est différent. Comment un metteur en scène va-t-il s'approprier ça ? C'est plus son boulot d'aller faire en sorte qu'une personne soit incluse dans un conservatoire. C'est autre chose. Ce sont deux choses différentes. Cette esthétique-là, moi, j'ai envie de dire à l'artiste que oui, s'il veut s'en emparer, qu'il continue à s'en emparer, avec bienveillance, encore une fois. Il faut en tout cas que ça vienne d'un regard d'un metteur en scène, d'un réalisateur. Ces questionnements que j'ai depuis quarante ans continuent et continueront toujours.

Je suis souvent en désaccord avec des réalisateurs. Théo [Kermel] vient de finir un film avec Damien Odoul, qui s'appelle *Théo et les métamorphoses* [sorti en 2021]. C'est un excellent acteur, mais il va jouer une personne trisomique. Au théâtre, il y a des choses différentes : il va jouer un rôle qui est écrit. On va voir l'esthétique de cette personne, ses différences, mais il ne joue pas le frère d'un trisomique. Rien à voir. En gros, c'est comme les gens de couleur en Amérique qui revendiquent de pouvoir aussi jouer des gens qui ne sont pas toujours dans des ghettos. Et il y a quelque chose à chercher, mais surtout au cinéma – beaucoup moins au théâtre je trouve.

Et après ? Il faut toujours que cette liberté du créateur soit là par rapport à ce que tout le monde a vu un jour, a senti, avec ces personnes-là, sans expliquer vraiment ce qui se passait. Il faut toujours

que ça ça existe, pour la création en général, et aussi par rapport à leur travail d'acteur. Ils ont des choses différentes à apporter aux acteurs normés. Je parlais de la présence, quelque chose qui nous rejoint tous : tous les gens qui ont travaillé avec des acteurs porteurs de handicap parlent toujours de cette étrangeté de leur présence. La question très intellectuelle d'autre part qu'on peut avoir là-dessus est : est-ce que c'est leur présence à eux ou est-ce que c'est la relation au public qui leur donne une présence différente ? C'est très intéressant : comment voit-on une œuvre, par quel bout de la lorgnette la regarde-t-on, et quelle est l'histoire qu'on a pour regarder cette chose-là ?

### **Maud Verdier**

Dans quel horizon s'inscrit la compagnie aujourd'hui ? Qu'est-ce qui favorise votre action, et qu'est-ce qui la freine ?

### **Philippe Flahaut**

Ce qui favorise notre action, c'est notre ancienneté : l'implantation maintenant dans le territoire, la facilité avec laquelle on peut tourner. Notre vocation, c'est de jouer, de jouer, de jouer, le nombre de spectacles qu'on fait ça, ça, c'est assez remarquable. Et puis la concrétisation du projet initial, c'est-à-dire d'être ancré dans notre territoire, de travailler la proximité. Nous on préfère arriver à J-3 et construire un théâtre à l'intérieur d'un lieu qui n'est pas le théâtre plutôt que de passer dans un théâtre de façon éphémère. Voilà, on fait les deux, mais cette chose-là est toujours une réalité présente et on avance là-dessus. Sur les freins, peut-être, au début, tous les freins institutionnels, cette lourdeur institutionnelle qui est – je pense que tous les gens qui font du spectacle pourraient dire la même chose actuellement – au niveau des notions de sécurité, de danger. Juste une petite chose : pour faire du spectacle de rue, maintenant, il faut demander l'autorisation – depuis Sarkozy à peu près. Il n'y a plus cette spontanéité. Dans les années quatre-vingt, je décidais avec deux étudiants d'aller dans la rue, de faire une performance. Ça ne se passe plus comme ça. Ce sont donc tous ces freins pour les artistes, dans la société dans laquelle on vit. Il y a aussi, je pense, de plus en plus un regard qui se fait sur le contenu, c'est évident. Par exemple, dans l'éducation nationale, je vois des choses qui ne se sont pas arrangées. Les jeunes sortent parce qu'il y a le Pass culture. Mais on sent les enseignants de plus en plus coincés par un programme : est-ce que ça va rentrer dans le programme ? Il

y a des enseignants qui sont super parce qu'ils trouvent toujours un moyen que ça rentre. C'est une forme de censure. Pour qu'un artiste puisse être entendu dans des lieux comme l'éducation nationale, il faudrait qu'on donne la possibilité aux enseignants d'avoir une carte blanche beaucoup plus importante. Ils ne l'ont pas, indirectement. Je pense beaucoup à la rue. Nous, on n'y va plus. Et ce n'est pas pour rien, parce que c'est dur. Parce que la rue, ça veut dire : « tiens il va se passer telle chose comme d'habitude à Aurillac ou à Chalon, donc on va aller voir des spectacles de rue ». Mais ce n'est pas la vocation de la rue d'aller voir une concentration de compagnies qui font de la rue. La rue devrait nous surprendre. Je ne vais pas jouer le dinosaure mais c'est vrai que dans les années 70-80, à Lille, je me promenais, j'entendais quelque chose, je m'approchais... C'est fini. Toujours, d'avoir cette institution qui doit nous reconnaître pour pouvoir faire notre travail...

Et puis aussi, ce que deviennent les programmations de théâtre officielles. Ça existait déjà mais beaucoup moins, il y avait vraiment une diversité possible. On vient d'organiser ici sur le territoire, à l'initiative de la compagnie, des Rencontres hors normes. Ce n'est pas pour rien qu'on se pose cette question. Il y a eu des galeries d'art brut un peu partout, c'était très bien. Nous, on se pose cette question au niveau du théâtre parce que le travail avec des comédiens porteurs de handicap sur un plateau pose problème à la programmation de tous les théâtres. Ils disent : « on ne sait pas comment classer ça ». Au cinéma, il y a l'« art et essai », c'est un label. Je leur ai dit à la DRAC : « j'ai une idée, on devrait faire un label aussi en théâtre. Vous appelez ça ? Je ne sais pas « hors normes », par exemple ». On m'a regardé, on m'a dit « c'est une super idée, mais il faut que ça vienne de Paris, on ne peut pas dire que ça vient d'un artiste »... Il faudrait qu'on soit dans une saison où vraiment on va parler de théâtre « différencié », théâtre « singulier », théâtre « pluriel », etc. On va rentrer forcément dans un schéma comme il existe plus trop en France et c'est bien je trouve. Il en existe beaucoup à l'étranger : ce sont les festivals – d'un seul coup, « tiens, c'est que des petites camionnettes blanches d'institution... ». On va présenter des travaux un peu hors normes, mais dans une programmation officielle on ressent toujours la question « où on va-t-on placer cette petite chose-là ? ». Nous, on est à Millau implanté depuis des années, donc ça passe. Ils connaissent la compagnie. Ils savent qu'il y aura peut-être des comédiens différents sur le plateau.

Mais quand on arrive et qu'on n'est pas connu – si au contraire on est connu, on est étiqueté « comédiens différents » – c'est « comment on va les mettre dans cette programmation ? ». Et ça, ça ne s'arrange vraiment pas.

### **Maud Verdier**

Avant de nous quitter, une dernière question : comment voyez-vous votre avenir ?

### **Philippe Flahaut**

Le mien pour commencer. C'est très orgueilleux ce que je vais dire, mais j'aimerais bien être un vieux sage. Je crois que j'ai beaucoup de choses à dire, mais j'ai beaucoup moins d'énergie pour les montrer. L'avenir de la compagnie, je suis très très positif. Je pense qu'on est dans une sorte de transmission à chaque fois. On vit plus en troupe qu'en compagnie : il y a toujours un noyau dur avec des gens qui arrivent, qui sont plus jeunes, qui s'intègrent et qui retransmettent, en corrigeant à leur façon, avec des esthétiques qui changent. Et le lieu, encore une fois, c'est toujours le même lieu, La fabrique. C'est un lieu de souvenirs, de mémoire, un lieu qui conserve une unité dans le travail.

### **Maud Verdier et Corinne Laurès**

Merci.

### **Philippe Flahaut**

Avec plaisir.