



Numéro d'objet de Mickaël Phelippeau

L'interprète « saisi » par le dispositif spectaculaire

Marie Quiblier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/335>

DOI : [10.4000/danse.335](https://doi.org/10.4000/danse.335)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marie Quiblier, « Numéro d'objet de Mickaël Phelippeau », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/335> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.335>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

Numéro d'objet de Mickaël Phelippeau

L'interprète « saisi » par le dispositif spectaculaire

Marie Quiblier

- 1 Créé en 2011, *Numéro d'objet* est le troisième spectacle d'une série de pièces chorégraphiques conçues par Mickaël Phelippeau à partir d'un projet initialement photographique. La double formation de l'artiste explique en partie la pluridisciplinarité de son travail. Étudiant en Arts Plastiques à l'université Rennes 2, Mickaël Phelippeau développe parallèlement une pratique de danseur qu'il affirme et confirme progressivement, notamment dans le cadre de la formation ex.e.r.ce dispensée par le centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon. Dans le même temps, il s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de Rennes et obtient son diplôme national supérieur d'expression plastique en 2002. Après un premier travail développé pendant ses études à partir de messages récoltés sur les murs et les portes de toilettes publiques puis retransmis au sein de dispositifs performatifs, Mickaël Phelippeau co-signe avec Maud Le Pladec, *Fidelinka* et *Fidelinka-extension*, deux travaux chorégraphiques sur la représentation du corps hystérique, réalisés au sein du collectif LeClubdes⁵¹.

Des « bi-portraits » à *Numéro d'objet*

- 2 C'est à partir de 2003 que l'artiste initie une recherche photographique qui génèrera, dans un second temps, la production d'objets chorégraphiques. Le « bi-portrait » est un portrait « à deux visages » ayant pour point de départ et d'arrivée la rencontre entre Mickaël Phelippeau et un autre individu via le dispositif photographique. Le protocole d'élaboration du bi-portrait est fondé sur un principe d'échange qui active autant qu'il figure la « rencontre » dans l'image. La transaction s'opère à trois niveaux différents.
- 3 Ce sont tout d'abord ses vêtements que l'artiste échange avec son binôme. Des premiers bi-portraits réalisés en 2003 jusqu'à aujourd'hui, la tenue que l'artiste prête à ses partenaires photographiques reste la même : un pantalon marron, une chemise de coton jaune et des bottines en cuir. Dans les images ainsi produites, la récurrence de la chemise

jaune et du pantalon marron désigne ouvertement l'objet de la transaction. Sur l'ensemble des diptyques, Mickaël Phelippeau, positionné en regard de personnes différentes habillées de manière identique, arbore lui, au contraire, des tenues diverses et variées, des tenues parfois banales, parfois excentriques, parfois spécifiques, parfois indéterminées, parfois simples, parfois extravagantes... Si l'habit ne fait pas le moine, il y contribue. Chaque accoutrement que revêt Mickaël Phelippeau livre des informations sur son acolyte : son sexe, son âge, son activité professionnelle, ses passe-temps. La dissociation que produit le bi-portrait entre la personne et ses vêtements conduit le regard à des allers retours incessants entre les deux figures de manière à éprouver la vraisemblance des correspondances, et dans la majorité des cas, cette expérience invite à une remise en cause des considérations et des suppositions initialement formulées. Les images mettent ainsi en exergue le potentiel d'informations contenues dans un accessoire et démontrent à quel point la tenue vestimentaire d'une personne conditionne l'idée que l'on peut s'en faire. Au-delà du « costume », le choix du contexte de la prise de vue photographique résulte également d'un accord convenu, en amont du bi-portrait, entre l'artiste et son partenaire. Si Mickaël Phelippeau impose le fait que les portraits soient pris dans un espace angulaire qui, en quelque sorte, « encadre » les figures, c'est au « bi-portraituré » qu'il revient de déterminer l'environnement général de la photographie. Ainsi, le cadre d'élaboration du bi-portrait informe également sur la personne concernée : son mode de vie, ses activités professionnelles, ses loisirs...

Enfin, c'est Mickaël Phelippeau qui appuie sur le déclencheur et qui, ce faisant, saisit l'image de son partenaire et réciproquement. L'échange se prolonge donc jusqu'au moment du « dé clic » de l'appareil photographique.

bi-portrait Sabine M.



©Mickaël Phelippeau

- 4 Mickaël Phelippeau initie ce projet photographique en 2003² pour, dit-il, répondre à la question : « qu'est-ce qu'être interprète pour moi aujourd'hui (je suis entre autres

danseur) ?³ ». Cette question émerge de façon prégnante et pressante dans le travail de l'artiste au moment de la crise de l'intermittence de 2003 qui voit une remise en cause du régime et une précarisation de ses bénéficiaires. En partant à la rencontre avec d'autres « corps de métiers » dans un premier temps, puis plus largement avec « d'autres gens », Mickaël Phelippeau cherche à saisir par comparaison, par confrontation, par dissociation, les spécificités de son statut de danseur. Dans le travail de Mickaël Phelippeau, comme dans ceux de Charles Fréger (séries *Bleus de travail*, *Les Hommes Verts* ou *Matière Grise*), de Martin Argyroglo (*Précaire*) ou de Michel Journiac (*24 heures de la vie d'une femme ordinaire*), par substitution métonymique, l'uniforme vaut pour le métier : porter le costume d'un tel, se mettre dans la peau de tel autre. En s'appropriant les « panoplies » (pour reprendre un terme utilisé par l'artiste) des uns et des autres, c'est sa propre activité professionnelle que Mickaël Phelippeau cherche à interroger et à identifier.

- 5 De l'intention qui préside à la réalisation de ces images (« un prétexte à la rencontre »⁴), à la rigueur qui s'en dégage, les bi-portraits manifestent une tension non dénuée d'ambiguïté. Le dispositif photographique marqué par l'homogénéité des postures, l'impassibilité des figures et le systématisme du protocole n'est pas sans rappeler les techniques de fichage développées par Bertillon notamment. De la rencontre à l'instrumentalisation, du portrait au fichage, les bi-portraits de Mickaël Phelippeau mettent en exergue l'équivocité du genre. Ce faisant, l'artiste inscrit son travail dans le sillage d'artistes comme Thomas Ruff ou Rineke Dijkstra (pour ne citer qu'eux) qui ont réinvesti ou détourné le potentiel d'uniformisation et de neutralisation du procédé photographique pour mieux l'interroger.

De la photographie à la chorégraphie

- 6 Deux pièces chorégraphiques sont directement issues de ces bi-portraits photographiques : *bi-portrait Jean-Yves* et *bi-portrait Yves C.* Reprenant le principe de réciprocité à l'œuvre dans les photographies, les pièces chorégraphiques organisent sur scène la rencontre de l'artiste avec un curé, Jean-Yves, ou avec un danseur breton, Yves C.. S'interpellant sur leurs approches et expériences respectives du « spectacle », les deux protagonistes engagent un dialogue parlé et dansé qui donne à saisir leurs accords, leurs désaccords, leurs incompréhensions, leurs rejets...
- 7 *Numéro d'objet*⁵ s'inscrit dans la continuité de cette démarche. À la différence des projets précédents, Mickaël Phelippeau réunit ici, non pas des personnes extérieures au milieu de la danse contemporaine, mais au contraire quatre danseuses⁶ sollicitées pour l'exemplarité de leurs parcours. Dans ce cas, ce n'est pas par effet de comparaison entre deux points de vue (le sien et celui de son partenaire) que les spécificités du métier de danseur seront interrogées, mais en juxtaposant quatre expériences, certes différentes, mais relatives à une même catégorie professionnelle : interprète chorégraphique. Valérie Castan, Claire Haenni, Sabine Macher et Pascale Paoli ont débuté leur carrière en France dans les années 1980. Les biographies des quatre danseuses mentionnent les noms de chorégraphes emblématiques de l'histoire de la danse française. À la lecture de leurs parcours, c'est plus largement l'évolution du champ chorégraphique français qui apparaît en filigrane, des pionniers comme Dominique Dupuy aux représentants de la Nouvelle Danse Française comme Georges Appaix, Daniel Larrieu, Joëlle Bouvier et Régis Obadia aux chorégraphes dits « conceptuels » comme Jérôme Bel, Loïc Touzé ou Xavier Le Roy.

Valérie Castan, Claire Haenni, Sabine Macher et Pascale Paoli / visuel *Numéro d'objet*



Montage Mickaël Phelippeau

- 8 Si, à l'instar des deux pièces précédentes, Mickaël Phelippeau réalise en toute logique un bi-portrait photographique avec chaque danseuse impliquée dans son projet, il initie également le projet par des entretiens individuels qu'il mène sur le modèle du bilan de compétences. Et c'est à partir de la matière récoltée qu'il propose aux quatre danseuses de travailler pendant la création. Reprenant le nom donné au dispositif de contrôle des applications du régime de l'intermittence créé en 2008, le titre de la pièce renvoie très directement au « problème » de l'intermittence. Le numéro d'objet est un numéro attribué à chaque production du spectacle vivant, par Pôle emploi, sur la demande de l'employeur. La mention de ce numéro sur les contrats et fiches de paie est obligatoire. À compter de la mise en place de ce numéro, les artistes et techniciens peuvent être engagés et payés au régime de l'intermittence, si et seulement si, ils travaillent à la production ou la diffusion d'une œuvre, ce qui exclut de fait les autres activités artistiques. Cette nouvelle mesure repose sur le principe d'une distinction évidente et immuable entre les responsabilités et tâches qui concernent la création et les autres types d'activité. Or, dans les faits, la ligne de partage est beaucoup plus insaisissable...
- 9 Instauré dans le but de réduire les abus, le numéro d'objet a également fragilisé nombre d'artistes et de techniciens dont une partie de l'activité n'est alors plus reconnue comme relevant du régime de l'intermittence. L'utilisation d'un tel titre pour une pièce dont l'intention initiale est d'interroger les spécificités du métier d'interprète est bien évidemment une façon de mettre en exergue la perversité du dispositif administratif. Si l'établissement de cette nouvelle procédure s'annonce en 2008 comme un moyen de protéger les bénéficiaires du régime, après plusieurs années d'application, force est de constater que loin d'avoir réglé le problème des irrégularités, le « numéro d'objet » a

pénalisé les plus précaires, les excluant du régime. Emprunter à ce nouveau dispositif le titre de sa création, c'est d'emblée mettre la question des conditions d'exercice du métier de danseur au cœur du débat et du projet. L'attribution d'un numéro d'objet se fait sur la mention du titre de l'œuvre. Dans le cas qui nous intéresse, c'est donc en tant que *Numéro d'objet* que la pièce de Mickaël Phelippeau se verra attribuer son numéro d'objet. La redondance prête à confusion et à sourire....

L'interprète « ausculté » : entre subordination consentie et revendication de l'autonomie du sujet

- 10 Une des premières séquences de *Numéro d'objet* consiste en la présentation des quatre interprètes. Au fur et à mesure de leurs entrées successives, une voix amplifiée (qu'on sait être celle du chorégraphe qui s'est préalablement présenté au public avant de s'asseoir au premier rang dans les gradins) les introduit et dresse le « portrait » de quatre danseuses « en fin de carrière » : soit parce qu'elles ne dansent plus, soit parce qu'elles ne vont bientôt plus danser, soit parce qu'elles s'étonnent de danser encore... Partant du constat que ces quatre femmes ont de plus en plus de difficultés à poursuivre leur activité, *Numéro d'objet* s'annonce d'emblée comme une réflexion sur les conditions d'exercice du métier d'interprète.
- 11 La façon dont se combinent les commentaires du chorégraphe et les actions des interprètes confère à cette séquence une équivocité. Les mots du chorégraphe enclenchent-ils les gestes des danseuses ou, à l'inverse, ne font-ils que les commenter ? Les interprètes sont-elles là par dépit ou par choix ? Le flegme avec lequel l'une d'entre elles investit la scène ou le sourire appuyé qu'une autre adresse au spectateur ne permettent pas d'affirmer avec certitude que les danseuses adhèrent aux propos tenus à leur égard. Au contraire, chacune d'elles maintient, d'une manière ou d'une autre, une forme de distance avec ce qui est dit à son sujet. Cette scène d'introduction expose d'emblée une tension palpable par la suite sur toute la durée du spectacle.
- 12 *Numéro d'objet* se présente sous la forme d'un montage de séquences lors desquelles les interprètes évoquent ou activent leurs souvenirs (heureux et malheureux), leurs désirs, leurs fantasmes, leurs peurs. Les danseuses revisitent leurs expériences passées sous des formes diverses : de la citation à la reconstitution en passant par l'hommage, les œuvres des chorégraphes pour lesquelles elles ont été interprètes sont réactivées en live. Sabine Macher introduit une des premières séquences : « Et là, on va danser des danses qu'on aime ». Puis elle donne les références de la bande son extraite de la pièce *Gauche-Droite* de Georges Appaix datée de 1994. Si les commentaires de Sabine Macher laissent supposer que la danse qu'elle s'appête à exécuter est empruntée au spectacle de George Appaix, aucune information ne permet de confirmer cette intuition. Il en va de même pour les autres interprètes. Bien qu'il semble que les trois autres femmes piochent elles aussi dans le « stock » des danses qu'elles ont emmagasinées au cours de leurs carrières, rien ne permet d'identifier précisément les écritures rejouées sur le plateau. Cette confusion n'est pas propre à cette séquence. Dans *Numéro d'objet*, nombre de mouvements sont annoncés comme étant issus d'autres contextes chorégraphiques, sans pour autant que leurs provenances ne soient indiquées de manière explicite⁷, à l'image de la dernière scène du spectacle où les quatre danseuses interprètent à l'unisson une phrase décrite comme un montage de gestes empruntés à des œuvres de l'histoire du champ

chorégraphique français. Si le spectateur est bien informé du contenu strictement citationnel de la danse, le contexte d'origine des mouvements n'est pas donné avec exactitude.

- 13 Dépassant la forme de la reprise proprement dite, la remémoration des œuvres prend d'autres voies que la seule interprétation de l'écriture chorégraphique : la lecture d'une partition, la description d'une danse ou la transmission d'une autre. Ainsi, Valérie Castan transmet en direct sur le plateau à Pascale Paoli et Claire Haenni un extrait de *Reproduction* d'Eszter Salamon. Ou encore, lors d'une autre séquence, les quatre danseuses placées les unes à côté des autres, en avant-scène, face public donnent à imaginer une danse collective intitulée *Danse macabre* par la seule description des mouvements. Ici encore, la source dont est extraite cette danse n'est pas désignée : s'agit-il d'une partition interprétée auparavant par l'une d'entre elles et partagée pendant le processus de création ? S'agit-il d'une danse inventée de toutes pièces ? S'agit-il d'une danse historique qu'elles se réapproprient ?
- 14 Au-delà de leurs répertoires d'interprète, les quatre femmes explorent également leurs mémoires de danseuse au sens élargi du terme. Ainsi, Valérie Castan se souvient du plaisir qu'elle avait à danser sur de la musique rock à 18 ans et propose de rejouer cette expérience sur le plateau. La danse ne se réduit pas au chorégraphique, et le métier d'interprète n'est pas limité au travail d'interprétation des œuvres. *Numéro d'objet* assemble des danses issues de registres divers (des danses traditionnelles, des danses populaires, des danses historiques) et convoque également plus largement d'autres pratiques et usages du milieu chorégraphique, à l'image de la séquence de la danse du dernier salut de Valérie Castan. Cette scène s'ouvre avec la diffusion d'un extrait d'interview lors duquel Mickaël Phelippeau interroge la danseuse sur ce que pourrait être sa dernière danse. Alors que, dans l'extrait sonore, Valérie Castan répond qu'elle n'imagine pas ne plus danser mais qu'elle peut, en revanche, se représenter son dernier salut ; sur le plateau, Valérie Castan, Claire Haenni et Pascale Paoli interprètent une accumulation de saluts et Sabine Macher chantonne, mais c'est à peine audible, *Ma révérence* de France Gall.

Numéro d'objet procède donc à un assemblage de matériaux chorégraphiques hétérogènes : des danses populaires ou traditionnelles sont mêlées à des extraits de pièces issues du corpus de la danse scénique, des danses vécues croisent des mouvements fantasmés, des danses écrites s'articulent à des formes improvisées.

Numéro d'objet, séquence de *La Danse Macabre*

© Mickaël Phelippeau

- 15 *Numéro d'objet* donne à voir la fabrique chorégraphique depuis le point de vue de l'interprète. Ici, les interprètes ne jouent pas un rôle et sont sur scène ce qu'elles sont à la vie. Elles émettent donc aussi des avis, des désaccords, des résistances. Si les quatre danseuses se prêtent au jeu que Mickaël Phelippeau leur propose, elles expriment à plusieurs reprises leur perplexité à l'égard des demandes du chorégraphe. Dans une interview réalisée pendant le processus de création de *Numéro d'objet* et rediffusée sur scène pendant le spectacle, Pascale Paoli informe Mickaël Phelippeau qu'elle ne chantera sur scène sous aucun prétexte et qu'elle refuse de satisfaire sa demande. En diffusant cet extrait dans le spectacle, *Numéro d'objet* nous donne à saisir les espaces de négociation que le chorégraphe concède à l'interprète.
- 16 La scène du « 2 sur 2 » ou « la bête à deux dos » abonde dans le même sens : Pascale Paoli et Valérie Castan situées en avant-scène donnent à Claire Haenni et Sabine Macher, placées au centre du plateau, des directives d'improvisation. Pascale Paoli et Valérie Castan complètent, ajustent ou annulent les consignes au fur et à mesure que les « cobayes » développent leurs expérimentations. L'incongruité des injonctions, l'ironie de certains commentaires et l'excès de consignes mettent en exergue l'absurdité de la situation. Cette scène renvoie très clairement à des pratiques courantes en danse, quand, lors d'audition ou pendant des temps de création, « le chorégraphe cherche sur l'interprète » dit-on dans le langage commun de la danse contemporaine. Si cette saynète ne met pas directement en scène la relation de Mickaël Phelippeau aux quatre danseuses, elle manifeste la répartition des interprètes à l'égard de l'autorité du chorégraphe, que celui-ci soit Mickaël Phelippeau de manière spécifique ou une figure plus générique.
- 17 Si *Numéro d'objet* procède à un véritable examen de l'« intériorité » des interprètes cherchant à y sonder et y prélever leurs souvenirs, leurs questionnements, leurs fantasmes, l'opération ne se fait pas sans difficulté, et c'est tant mieux ! Entre subordination consentie de l'interprète et revendication de l'autonomie du sujet, *Numéro*

d'objet donne à saisir la complexité de la place de l'interprète à l'œuvre en danse contemporaine. *Numéro d'objet* rejoint ainsi une préoccupation partagée et perceptible dans le champ chorégraphique français à travers la recrudescence des projets qui donnent la parole aux interprètes : *...d'un faune (éclats)* créé par le Quatuor Knust en 2000, la série des « portraits » réalisés par Jérôme Bel entre 2004 et 2009⁸, *Une hypothèse de réinterprétation* conçu par Rita Quaglia en 2011... Si dans les années 1980, le statut d'auteur des chorégraphes de la Nouvelle Danse Française est revendiqué haut et fort par les différents acteurs du champ chorégraphique, comme instance de légitimation d'un art en manque de reconnaissance, vingt ans après, l'heure n'est plus à la défense de l'auctorialité du chorégraphe mais à la valorisation du travail d'interprète considéré comme fondateur de la pratique artistique.

Le chorégraphe surexposé : entre omniprésence et impuissance, une figure sous tension

- 18 L'arrivée de Mickaël Phelippeau en scène signe le début du spectacle. Il traverse le plateau, du fond de scène jusqu'aux gradins, s'installe au premier rang et annonce au micro : « ça va commencer ». Les mots du chorégraphe produisent une forme de redondance. A-t-il vraiment besoin de déclarer l'ouverture du spectacle ? Sa seule entrée ne suffit-elle pas à signifier le début de la pièce ? À qui s'adresse-t-il ici ? Aux spectateurs ou bien à ses collaborateurs ? Puis il ajoute : « Quatre femmes vont entrer en scène, je ne vais pas les rejoindre, je vais rester là ». Le chorégraphe se signale de nouveau au public. Sa façon de désigner très précisément sa situation dans les gradins, en regard des interprètes positionnées sur scène, vient en quelque sorte redire l'organisation déjà nommée précédemment. Comme si, d'une certaine manière, en précisant au spectateur qu'il va rester « là », c'est-à-dire en dehors de l'espace de représentation, Mickaël Phelippeau indiquait une fois encore sa place et son statut de chorégraphe. Puis il introduit les danseuses. L'une après l'autre, les interprètes entrent en scène sous le regard et sur les mots du chorégraphe. C'est à travers le prisme du chorégraphe que les interprètes sont ici présentées : non seulement il annonce leur arrivée sur le plateau, mais en plus, il caractérise chacune d'elle en fonction de la relation qu'il entretient avec elle. L'auteur apparaît là comme le « grand ordonnateur » : il est l'élément déclencheur qui ouvre le spectacle, et le rouage qui produit la mise en réseau des éléments et assure ainsi au dispositif spectaculaire son efficacité. « Je décris ce qui va se passer ». Puis il s'exécute... En énonçant les modalités selon lesquelles les différents éléments du spectacle s'articulent, Mickaël Phelippeau affirme de nouveau son rôle de metteur en scène. Cependant, la simultanéité des mots de Mickaël Phelippeau et des actions en scène interroge : l'auteur est-il en train d'orchestrer la mise en relation des différents éléments qui constituent le dispositif spectaculaire ou bien est-il seulement en train de désigner le processus à l'œuvre ?
- 19 Très vite, le spectateur s'aperçoit que les mots du chorégraphe n'ont qu'une emprise relative sur ce qui advient, car chaque fois que Mickaël Phelippeau présage un événement, l'action en scène diffère de ce qui avait été énoncé... Le dispositif tel qu'il avait été présenté initialement dysfonctionne. Il n'y a pas de correspondance systématique entre ce qui est annoncé par le chorégraphe et ce qui est mis en jeu par les interprètes : les propos de Mickaël Phelippeau sont sans cesse contredits, produisant une faillite de la posture du chorégraphe. Au bout d'une trentaine de minutes, les descriptions

et injonctions initialement formulées par le chorégraphe sont reprises, cette fois-ci, par les interprètes. Et, cette fois-ci, les gestes sont en adéquation avec les mots. Reprenant à leur compte les consignes du chorégraphe, les quatre danseuses activent alors sur scène ce qui avait été initialement demandé. La voix du chorégraphe disparaît au profit de celles des danseuses qui s'interpellent à tour de rôle.

- 20 *Numéro d'objet* révèle alors sa construction en deux parties distinctes : une première partie particulièrement confuse, où l'écart entre le postulat de départ et son application sur scène laisse perplexe, et une seconde partie où les « incohérences » de la première partie trouvent une résolution dans l'effacement du chorégraphe. La fin du spectacle entérine le constat d'échec ou d'impuissance du chorégraphe. À l'instar de nombreuses autres saynètes du spectacle, la dernière séquence repose sur la combinaison d'un document sonore et d'une interprétation chorégraphique, l'enregistrement venant commenter, informer, préciser l'action en scène. Ici, la bande son donne à entendre un extrait d'une discussion entre les interprètes et le chorégraphe au sujet de la dernière danse de *Numéro d'objet* alors que, sur le plateau, les danseuses sont précisément en train d'exécuter la dernière danse de *Numéro d'objet*. Cette scène redit l'improductivité du chorégraphe car non seulement, on y entend les interprètes renvoyer au chorégraphe son manque d'efficacité⁹, mais aussi parce qu'on y apprend que la partition que les danseuses sont en train d'interpréter en live est le résultat d'un assemblage de citations. Autrement dit, aucune danse de *Numéro d'objet* n'est véritablement signée du chorégraphe.
- 21 Si dans un premier temps, Mickaël Phelippeau affirme de manière répétée et insistante sa position d'auteur, c'est pour mieux, dans un second temps, laisser la place aux interprètes. Tel un hommage de l'artiste aux quatre danseuses qui l'accompagnent, la dernière scène de *Numéro d'objet* montre à quel point l'auteur est redevable et tributaire des interprètes. En procédant à l'emprunt d'écritures préexistantes, Mickaël Phelippeau déstabilise le fonctionnement binaire et hiérarchique du travail de création d'une œuvre chorégraphique. L'auteur n'y exerce plus la fonction de chorégraphe mais propose un cadre de travail et d'expérimentation. Pour autant, les interprètes ne signent pas la paternité du projet, réservée au « concepteur » tel que l'indique la feuille de salle de *Numéro d'objet*. Dissociant le rôle du chorégraphe de la responsabilité d'auteur, cette dernière séquence de *Numéro d'objet* souligne la part d'auctorialité des interprètes à l'œuvre.
- 22 Au fil du développement de la pièce, le contraste entre l'omniprésence de la parole du chorégraphe et l'inefficacité de son discours est de plus en plus flagrant. Ni metteur en scène (car ses consignes ne sont pas respectées), ni chorégraphe (au sens de créateur d'une écriture chorégraphique), l'auteur apparaît comme concepteur d'un dispositif qu'il soumet à l'appropriation des interprètes et à la lecture des spectateurs. N'est-ce pas là le propre du travail d'auteur ? La fonction de l'auteur est-elle mise en péril ici ou bien au contraire réaffirmée ? Plutôt qu'une mise en crise de la fonction d'auteur chorégraphique, la disparition progressive de la voix de Mickaël Phelippeau et la mise en faillite de son autorité ne viendraient-elles pas au contraire renommer un déplacement de la fonction d'auteur en danse, du chorégraphe qui s'attache à composer et à fixer les mouvements dans les moindres détails, au concepteur, directeur de projet, instigateur qui initie une recherche, une expérimentation, un chantier à partager ?

Le spectacle mis à nu : de la transparence à la faillite du dispositif spectaculaire

- 23 Il suffit de quelques minutes au spectateur pour comprendre que *Numéro d'objet* est conçu sur un principe de mise à nu ou de transparence du dispositif spectaculaire. Tout est dit, tout est montré dans *Numéro d'objet*. La première séquence le signifie clairement. Les différents collaborateurs entrent de manière successive sur le plateau et agissent à vue : le chorégraphe déclare l'ouverture du spectacle, le régisseur lumière allume le plein feu, le technicien son vérifie le bon fonctionnement des micros, et les interprètes entrent en scène. L'exposition des mécanismes de la représentation fonctionne à plein régime. Ajoutez à cela le fait qu'il n'y pas de coulisses et que la régie est positionnée en avant-scène, *Numéro d'objet* présente tous les signes d'un spectacle qui travaille à la déconstruction des codes qui régissent le spectaculaire.
- 24 Le spectateur repère également très vite que la pièce est construite sur un principe de collage de fragments hétérogènes : collage de saynètes, collage de différents supports et collage de matériaux hétérogènes. Ce recours à l'esthétique du montage abonde dans le même sens : considéré comme un acte de subversion en ce qu'il met en péril le fantasme de la cohésion de l'œuvre, le montage est devenu aujourd'hui un poncif de la déconstruction du spectaculaire.
- 25 Mais (une fois encore), le spectacle « dévie » de son orientation initiale. Autrement dit, le « pacte de lecture » initialement contracté avec le public est rapidement rompu, contredisant l'horizon d'attente du spectateur. Tout d'abord, la lumière et le son ne sont pas exclusivement activés depuis la régie en scène. À plusieurs reprises, la lumière change alors même que personne n'intervient sur la console, ce qui suppose l'existence d'une seconde régie « dissimulée » à partir de laquelle les techniciens agissent sur le spectacle et produisent des effets d'illusion. Par ailleurs, si le plateau est a priori totalement à vue, sans coulisse à cour, ni à jardin, un mur en arrière scène clôt l'espace de représentation, offrant aux interprètes la possibilité de se dérober du regard. C'est ainsi, que Sabine Macher fait une apparition particulièrement spectaculaire quand elle entre nue sur le plateau en criant et levant les bras aux ciels pendant la Danse macabre. Et enfin, si *Numéro d'objet* reprend une certaine esthétique du montage, l'enchaînement des séquences n'en sert pas moins une progression dramaturgique, voire même narrative, tel que nous avons pu le noter précédemment : de la toute-puissance du chorégraphe à sa disparition, de la subordination consentie des interprètes à l'affirmation de leur autonomie. Le spectateur se trouve ainsi « piégé » dans ses habitudes.
- 26 Si le dispositif tel qu'il se présente au début de la pièce (marqué par l'« exposition » des interprètes qui prennent la parole en leur nom, par la mise à nue de l'espace scénique, par l'exhibition des mécanismes de la représentation) rejoue les poncifs d'un spectacle autoréflexif, progressivement, les règles du genre sont mises à mal. Le détournement des codes produit alors un retournement de la forme sur elle-même. Quand la fonction stratégique initiale du dispositif de *Numéro d'objet* est de structurer les relations des différents collaborateurs, le dysfonctionnement du système met alors au jour la violence de cette organisation et la manipulation à l'œuvre. La pièce de Mickaël Phelippeau se présente moins comme une tentative de dévoilement des « trucs et astuces » du spectacle dans un souci d'émancipation du public, que comme une expérience des rapports de force et de pouvoir qui organisent les relations du chorégraphe à l'interprète, et qui existent

plus largement entre l'œuvre et ses regardeurs. Le « drame » qui se joue alors sur le plateau embrasse en cela une dimension véritablement cathartique en ce qu'il renvoie chacun à ses attentes et à ses responsabilités.

- 27 Situées au cœur du dispositif, entre les intentions du chorégraphe et les projections du spectateur, les interprètes se trouvent ici « saisies » à plus d'un titre. Non seulement parce qu'interrogées et enregistrées par le chorégraphe pendant le travail de création, les interprètes sont saisies telles des données informatiques dans un ordinateur, mais aussi parce qu'appréhendées et comprises, elles sont saisies par le spectateur telle une question dont on saisit les enjeux, et enfin parce que capturées et consignées dans *Numéro d'objet*, elles sont une fois encore saisies tel un instant saisi par l'appareil photographique. De la photographie à la chorégraphie, Mickaël Phelippeau procède de manière similaire : partant de l'instauration d'un système rigoureux d'organisation et de régulation des rôles et des places de chaque collaborateur à l'œuvre, il expérimente et donne à voir la mise en application de la structure et son développement, jusqu'à saturation du dispositif initial. Ce faisant, le chorégraphe expose les espaces de négociations, les éventuels conflits, les endroits de renoncements, autrement dit les passages obligés de toute forme de rencontre que celle-ci s'organise dans le cadre d'un protocole photographique ou sur un plateau de théâtre.
- 28 Le titre n'est, à ce propos, pas dénué de malice car, au-delà de la référence au dispositif administratif de Pôle emploi, l'expression « numéro d'objet » renvoie à la notion d'objectivation et donc au processus d'instrumentalisation à l'œuvre dans toute situation de représentation : qui est objet de qui dans ce spectacle ? L'interprète est-il l'objet du chorégraphe ? Le spectateur est-il celui du spectacle ? Et par réciprocité, le terme d'« objet » évoquant celui de « sujet », *Numéro d'objet* met en exergue la versatilité des places de chacun dans la fabrique chorégraphique.

NOTES

1. Collectif d'artistes-interprètes composé de Maeva Cunci, Typhaine Heissat, Maud Le Pladec, Mickaël Phelippeau et Virginie Thomas. Créé en 2001, le groupe se dissout en 2008 après avoir initié et expérimenté différents modes et expériences de travail collectif prenant la forme de sessions de recherches, de projets éditoriaux, de créations chorégraphiques.

2. Aujourd'hui, le site de l'artiste présente plus de vingt séries constituées de deux à vingt-cinq bi-portraits selon les catégories. Voir, [en ligne], <http://www.bi-portrait.net/>, page consultée le 04/03/2013.

3. Texte de présentation de la démarche de l'artiste [en ligne], disponible sur, <http://bi-portrait.net/index.php?/version-francaise/>, page consultée le 03/03/2013.

4. *Ibid.*

5. *Numéro d'objet* est un projet à géométrie variable qui non seulement prend la forme d'un spectacle créé en 2011 mais qui fait également l'objet de la réalisation de quatre bi-portraits et de la publication d'un livre en 2012. Cet article se focalise uniquement sur le spectacle. En concentrant notre attention sur une seule forme, nous suivons en quelque sorte les recommandations de l'artiste qui affirme et revendique l'autonomie des différents objets. Voir

texte de présentation de *Numéro d'objet* / le livre [en ligne], disponible sur, <http://bi-portrait.net/index.php?/bi-portrait-jea/numero-dobjet--le-livre/>, page consultée le 03/03/2013.

6. Notons que le choix de travailler avec « quatre femmes biologiques » (pour reprendre les mots utilisés par Valérie Castan dans la pièce) n'est pas anodin. Si le casting de *Numéro d'objet* demanderait de faire une étude ciblée de la façon dont les questions de genre et de sexualité s'activent dans le travail de Mickaël Phelippeau, et plus généralement dans le champ chorégraphique, cet article se concentre sur une approche plus systémique de l'œuvre de Mickaël Phelippeau sans pour autant négliger l'importance de cette autre problématique.

7. Exceptée la diagonale de Claire Haenni dont il est mentionné qu'elle est extraite des *Naufrageurs* de Jacques Patarozzi.

8. Voir *Véronique Doisneau, Isabel Torres, Lutz Förster et Cédric Andrieux*.

9. Extrait de la discussion diffusée sur le plateau lors de la dernière séquence. Sabine Macher : « *C'est venu comment ce truc* ». Valérie Castan : « *Un peu tout seul en fait, c'était comme ça, parce que Mickaël nous a demandé de trouver une fin, et moi, je lui ai demandé d'écrire une danse pour la fin* ». Mickaël Phelippeau : « *Parce que je vous avais demandé une danse pour la fin, et non pas de trouver une fin.* » SM : « *Ha d'accord...* » VC : « *L'idée c'était de lui renvoyer la balle* ». SM : « *Parce qu'on n'avait pas d'idée ?* » Pascale Paoli : « *Non parce qu'on avait quand même déjà écrit pas mal de choses, et donc, l'idée c'était qu'il nous renvoie l'ascenseur... Et puis pour rigoler, pour voir ce que ça donnait une danse de Mickaël.* » VC : « *Oui et puis pour voir ce que ça donne une danse d'un jeune chorégraphe sur des interprètes.* » PP : « *des années 80 !* ».

RÉSUMÉS

« Qu'est-ce qu'être interprète pour moi aujourd'hui (je suis entre autres danseur) ? » Partant de cette question liminaire, Mickaël Phelippeau engage en 2003 une recherche artistique qui trouvera différentes résolutions, photographiques et chorégraphiques. À l'inverse des « bi-portraits » lors desquels l'artiste part à la rencontre d'autres « professionnels » pour mieux comprendre les spécificités de son métier, *Numéro d'objet* créé en 2011 convoque quatre danseuses sollicitées pour l'exemplarité de leurs parcours. Invitées par le chorégraphe à investir l'espace de représentation pour y activer/évoquer leurs souvenirs, leurs regrets, leurs inquiétudes, leurs fantasmes, Valérie Castan, Claire Haenni, Sabine Macher et Pascale Paoli ne jouent pas un rôle « fictif » mais incarnent sur scène ce qu'elles sont à la vie. Si les quatre artistes se prêtent au « jeu » du chorégraphe, elles émettent à plusieurs reprises des résistances, des rejets, des désaccords. Entre subordination consentie de l'interprète et revendication de l'autonomie du sujet, *Numéro d'objet* donne à saisir la complexité de la place de l'interprète à l'œuvre en danse contemporaine.

“What is it to be a performer today (I am among other things a dancer)?” Based on this question, Mickaël Phelippeau starts in 2003 an artistic research that will find different applications, photographic and choreographic. Contrary to the “bi-portraits” in which the artist goes to meet other professionals to better understand the specificities of his job, *Numéro d'objet* created in 2011 calls in four dancers requested for the exemplarity or their careers. Invited by the choreographer to occupy the stage to evoke and rouse their memories, regrets, worries and dreams, Valérie Castan, Claire Haenni, Sabine Macher and Pascale Paoli don't play fictitious characters but play on stage what they are in their life. If the four artists lend themselves to the choreographer's

will, many times they express disagreements, oppositions, rejections. Between subordination accepted by the dancer and demand of autonomy of the subject, *Numéro d'objet* reveals the complexity of the place of the performer in contemporary dance.

INDEX

Mots-clés : interprète, dispositif scénique, danse contemporaine, Phelippeau (Mickaël)

Keywords : performer, staging device, contemporary dance, Phelippeau (Mickaël)

AUTEUR

MARIE QUIBLIER

Docteure en Histoire de l'art depuis janvier 2011, Marie Quiblier a réalisé une thèse intitulée « la reprise, un espace de problématisation des pratiques du champ chorégraphique français 1990-2010 », à l'Université Rennes 2, sous la direction de Jean-Marc Poinot. Depuis 2006, elle participe au groupe de recherche sur la performance initié par Nathalie Boulouch au sein de l'équipe d'accueil « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes 2. De 2004 à 2008, elle enseigne dans les départements d'Histoire de l'art, des Arts Plastiques et des Arts du Spectacle à Rennes et propose par ailleurs des interventions de culture chorégraphique auprès de publics variés (scolaires, professionnels, tout public). Chargée d'action culturelle au Musée de la danse/CCNRB depuis fin 2007, Marie Quiblier est responsable des actions de sensibilisation, de formation et de développement de la culture chorégraphique.