

## AUTOUR DE K.O.X

Créée en 1988, *K.O.X* est peut-être la chorégraphie où se lit le mieux la proximité alors entretenue par Chopinot avec certaines images médiatiques, mais aussi la manière dont elle en déporte ou en transporte le régime.

Pour cette chorégraphie inspirée par la boxe, Marc Caro arbore la casquette de décorateur et conçoit un grand ring surélevé qui tourne sur un socle. Gérard Boucher signe les lumières, Jean Paul Gaultier, les costumes. Le groupe des Rita Mitsouko – qui a alors le vent en poupe –, est pressenti pour la musique, mais la collaboration capote au bout de quelques mois<sup>70</sup>. Il revient à André Serré de composer la bande-son, à laquelle s'ajoute la prestation *live* de la soprano Marie Atger. Accompagnée au piano par Denis Dubois, elle chante des mélodies de Ravel, Wagner, Verdi, Haendel.

C'est en voyant la retransmission, sur la jeune chaîne de télévision Canal +, d'un match de boxe que l'idée d'en faire une chorégraphie germe en Chopinot<sup>71</sup>. Qu'elle s'inspire d'une émission sportive n'est pas aussi anecdotique qu'il y paraît. L'historien Laurent Gervereau rappelle que le sport a été l'un des creusets de l'esthétique télévisuelle, fondée sur « le ballet vibronnant des points de vue<sup>72</sup> ». Les émissions sportives ont, bien plus que le cinéma, contribué à vulgariser l'emploi d'effets techniques (zooms, gros plans, ralentis, arrêts sur image...) qui « appareillent » aujourd'hui intime-

---

70. Michèle Prélonge, qui dansera pour le groupe, raconte combien les musiciens étaient agacés par le fait que les danseurs sautaient d'une idée, d'une image, d'un rythme à l'autre : à leurs yeux, rien n'avait le temps de se développer.

71. Créé en 1984, Canal + est la première chaîne française à péage. Canal + fait alors la part belle à la diffusion des clips musicaux, ainsi qu'aux retransmissions sportives. Dès 1984, Chopinot se passionne pour les « corridas, toujours remarquablement filmées, mais dont [elle] n'arrive pas à regarder les mises à mort [...]. Les matchs de boxe [lui] procuraient le même phénomène d'attraction/répulsion », qu'elle finit par surmonter : « Je suis devenue accro aux KO de Canal +, au point de devenir malade lorsque j'en loupais un. » (Chopinot, citée par Bernard Méricaud, in *Télérama*, « Combat de K.O.K. et autres histoires », 25 mai 1988, p. 17.)

72. In *Histoire du visuel au xx<sup>e</sup> siècle*, Seuil, 2003, p. 420.

ment la vision des corps en mouvement. En combinant « le très gros plan et le plan large, l'action et la réaction, l'exploration sinueuse entre cœur de cible et détail périphérique (avec des travellings) », la télévision a rendu familières « les collisions spatio-temporelles » au sein de l'image<sup>73</sup>. Lorsqu'elle s'attache à un match filmé pour en faire matière à spectacle, Chopinot traite cet « appareillage » de la vision comme une condition des mouvements à naître. L'écriture chorégraphique sera médiatisée par l'image télévisuelle, ce qui ne retire rien à la profondeur du travail corporel entrepris pour créer *K.O.X*

Afin de préparer le matériau gestuel de cette pièce, la chorégraphe et ses danseurs abandonnent leur entraînement de danse pour celui de la boxe anglaise. Pendant presque deux ans, Régine Chopinot, Poonie Dodson, Lee Black et Joseph Lennon (transfuge de chez Merce Cunningham) prennent le chemin d'une illustre salle de boxe parisienne pour suivre les leçons de Zoubid Ben Hamou, coach de l'équipe Jean Bretonnel. Selon Chopinot, la boxe, « tout en dentelles techniques », évoque irrésistiblement « l'idée d'un ballet<sup>74</sup> ». À un niveau plus profond, le « noble art » partage aux yeux de Chopinot avec la danse (classique) de reposer sur un entraînement corporel d'une intensité extrême. Dans le miroir de la boxe – effet miroir que confirme le titre de la chorégraphie, avec ses deux K inversés – la danse confronte sa propre violence, car il y a « violence – dit Chopinot à propos des deux pratiques – à obtenir de soi des choses difficiles, à aller au bout de soi<sup>75</sup> ». L'entraîneur Ben Hamou ne s'y trompe pas : « Les danseurs sont disciplinés, ils savent travailler ; ils savent aussi souffrir et ils ont souffert [...] En trois mois, ils ont atteint un niveau qui demande trois ans à un amateur moyen<sup>76</sup>. »

---

73. Gervereau, *ibid.* Les « Variétés » sont, selon Gervereau, l'autre creuset de l'esthétique télévisuelle.

74. Dossier de presse de *K.O.X*, archives de la compagnie, fonds BARC au CND. « Au départ, je rêvais de plagier un grand ballet classique, d'emprunter toute une construction chorégraphique à Petipa et de la détourner avec les gestes de la boxe », se remémore Chopinot dans un entretien avec Jean-Marc Aldolphe (fonds BARC).

75. Manuscrit, 1988, archives de la compagnie, fonds BARC au CND.

76. Ben Hamou, cité par Isabelle Galloni d'Istria, « L'entraînement chez Bretonnel », *Pour la danse*, décembre 1988.

Plus secrètement peut-être, l'exercice de la boxe rappelle Chopinot à ce qu'elle attend de la danse et dont elle craint, alors, d'avoir perdu le chemin<sup>77</sup>. Dans la boxe, l'exigence de l'entraînement sollicite les ressources, mentales et physiques, de l'individu jusqu'à leurs limites. Par-delà, dit la chorégraphe, c'est « la merveilleuse intelligence de l'automatisme<sup>78</sup> » qui se réveille. Elle va de pair avec une « faculté de vide », un état extrême d'ouverture et de vacance à soi-même : la fulgurante justesse des gestes du boxeur y prend sa source. « Cette qualité de relâchement qui permet de mobiliser son énergie en une fraction de seconde et de la décharger à la vitesse d'un interrupteur... C'est cela que je recherche dans ma danse<sup>79</sup>. » La chorégraphe pourrait évoquer en ces termes le tireur à l'arc zen décrit par Eugen Herrigel<sup>80</sup>, mais l'Orient n'arrive que plus tard dans le parcours de Chopinot, et pas par cette voie. Pour l'heure, la chorégraphe reconnaît dans l'exercice de la boxe l'espace même où sa danse se cherche, encore intuitivement : l'espace d'une palpitation « entre perte de conscience et science<sup>81</sup> ».

Il est, dans la danse, une autre forme de violence que le rapprochement avec la boxe fait apparaître. « La danse, cette vieille affaire de corps exhibés, s'est toujours arrangée, écrit Hervé Gauville en 1988 à propos de *K.O.X*, pour évacuer l'aspect abrupt du corps à corps [...] Mais quand un corps rencontre un autre corps *au regard de tous*, il est contraint à l'étreinte. Et celle-ci ne peut faire l'économie de la violence<sup>82</sup>. » Des jeux du cirque aux jeux de la scène, pas de différence fondamentale : l'exhibition est chargée d'érotisme et potentiellement mortelle. À l'époque où elle est plongée dans la boxe, Chopinot se passionne aussi pour les retransmissions télévisées de corridas. Tauromachie et boxe « ont en commun les arènes [...] et le fait que l'un des

---

77. Elle évoque à ce propos les fêtes, les boîtes de nuit (Le Palace, Le Rex...) où la cocaïne circule alors à profusion; toute une vie nocturne qui, pendant la décennie, borde le monde de l'art, et où Chopinot se trouve immergée, négligeant quelque peu l'entraînement physique.

78. Chopinot, in *Les Chopinotes*, n° 3, octobre 1988.

79. Manuscrit, 1988, archives de la compagnie, fonds BARC au CND.

80. Cf. *Zen in the Art of Archery*, introduction par D.T. Suzuki, New York, Pantheon, 1953.

81. *Ibid.*

82. In *Libération*, 8 novembre 1988.

deux partenaires doit mourir. Le KO ne serait-il pas une mort, petite mais spectaculaire<sup>83</sup>? », s'interroge la chorégraphe, usant d'un lexique qui évoque la « petite mort » de la jouissance. Dans une corrida comme dans un match de boxe, mais aussi d'échecs (Chopinot s'y intéressera en 1990 pour créer *ANA*), il s'agit toujours de « mater l'autre ». Et la chorégraphe de rappeler que le verbe *matar*, en espagnol, signifie « tuer » et a donné l'expression *matador de toros*, tueur de taureaux. C'est aussi l'origine étymologique du verbe argotique « mater » : regarder sans être vu, soit la posture même de la jouissance du spectateur. Sur *K.O.Ж* plane l'ombre de ces violences, douces et moins douces.

En dépit des affinités profondes qui, aux yeux de Chopinot, lient danse et boxe, quelque chose résiste pourtant lorsque la chorégraphe s'essaie à remonter le match qui l'a tant impressionnée à la télévision. Avec ses danseurs, elle « décortique image par image » la vidéo du combat, devenu légendaire, qui opposa Sugar Ray Leonard et Marvelous Marvin Hagler, à Las Vegas, en 1987. « On travaillait sur le ralenti et puis sur les bonnes vitesses, raconte Chopinot, mais, en trois mois, on avait réussi à monter seulement une minute trente. C'était terrible, une grosse déception de ne pas réussir à refaire les gestes de ces deux hommes [...] J'ai réalisé qu'un match de boxe était une chose unique, impossible à reproduire et transmettre : tout l'inverse d'un ballet [...] où tout est écrit et où il n'y a pas un gramme d'improvisation<sup>84</sup>. » Chopinot prend alors la décision de « régler ses propres combats », en conservant la structure en douze rounds et séquences courtes. Il s'agira de « créer quelque chose qui, au niveau des émotions et des images, ne soit ni de la boxe, ni de la danse<sup>85</sup> ».

L'entraînement de la boxe a modifié la corporéité de Chopinot. Son dos apparaît plus vivant et puissant, le mouvement des bras s'y enracine, la cage thoracique s'est assouplie, le corps a cessé d'être frontal, il investit tous les

---

83. Chopinot, texte manuscrit, fonds BARC au CND.

84. Entretien avec Jean-Marc Adolphe, « À propos de *K.O.Ж* », *Sigma* 24, novembre 1988.

85. Entretien avec Gérard Lefort, « Chopinot le cas OK », *Libération*, 23 janvier 1989.

plans de l'espace. La boxe a comme fondu le sceau classique qui marquait la verticalité de la danseuse. Des décharges brusques, des frémissements, des ondulations nouvelles traversent son corps, désormais plus charnel, plus dense que dans ses pièces précédentes. Si la clarté articulaire demeure, les muscles et la peau commencent à exister, sculptant l'espace environnant. On reconnaît dans *K.O.X* la liberté de la tête, la précision des appuis et les jeux de dissociation rythmique entre tête, bras et jambes – autant de traits que l'écriture chorégraphique de Chopinot partage *a priori* avec la boxe –, mais la pratique du « noble art » a également conduit la danseuse à aborder de nouvelles dimensions, notamment celle du contact. *K.O.X* demeure surtout une chorégraphie de face-à-face, d'esquives et de coups stylisés, mais elle laisse aussi la place à toute une gamme de corps à corps (prises, étreintes, portés, bercements...). Depuis le très long baiser rivant l'un à l'autre Michèle Prélonge et Philippe Decouflé dans leur mémorable (et scandaleux) duo de *Délices* en 1983, jamais Chopinot n'avait convoqué une telle intimité dans une chorégraphie. Néanmoins, en assumant leur densité charnelle, les corps de *K.O.X* se révèlent vulnérables. Ils apparaissent à maintes reprises affalés dans les cordages du ring ou sur le sol. Un sol qui n'est plus seulement la surface du rebond : il accueille désormais la chute. Pour la première fois dans l'œuvre de la chorégraphe le travail de l'effort se fait visible. Les danseurs apparaissent défaits, pantelants. Faut-il rappeler que la fin de la décennie est marquée par les ravages du sida ? Impossible alors d'ignorer l'épidémie qui s'est sourdement propagée<sup>86</sup>. Le monde de la danse est traversé par

---

86. Quelques médias évoquent déjà l'épidémie du sida au début des années 1980 (le *New York Times* dès 1981, *Libération* en 1982...), mais la prise de conscience se heurte à des dénis et ne se fait que lentement. Il faudra attendre le milieu de la décennie pour que l'ampleur de l'épidémie éclate véritablement au grand jour. Une politique de prévention et d'information s'ébauche alors, en même temps qu'apparaissent des associations militantes comme Aides (fondée en 1985) et Act Up (1989). Le tournant thérapeutique décisif n'a cependant lieu qu'à partir de 1995-1996, années de la mise au point des premières multithérapies : l'année suivante, relate l'immunologiste Alain Sobel, ancien directeur du Conseil national du sida, « la mortalité diminue de 80 % » (cf. « Le sida en 2004 », *Repères*, publication de la Biennale de danse du Val de Marne, mars 2004).

son onde de choc et l'entourage de Chopinot n'y échappe pas. L'insouciance festive, si caractéristique de la décennie, est en train de s'éteindre. En filigrane, *K.O.X* laisse sourdre une émotion douloureuse et presque tendre, qu'accentue la présence de Marie Atger dont le chant confère une manière de lyrisme sombre à toute la seconde partie du spectacle. On l'a dit, l'écriture chorégraphique de *K.O.X* emprunte abondamment au régime de l'image télévisuelle, en jouant d'effets d'arrêts, de ralentis, de télescopages. La juxtaposition de séquences courtes crée le rythme dominant du spectacle. À certains moments cependant, les personnages cohabitent dans une sorte de collage, comme s'ils surgissaient d'espaces-temps différents. L'arbitre, incarné par le comédien Jean-Hugues Laleu, court autour du ring à toute vitesse tandis que Chopinot et Dodson se livrent à un corps à corps très lent. À un autre moment, Dodson et Black sont gelés dans une immobilité photographique, pendant que Chopinot, Lennon et Laleu évoluent en trio rapide.

L'impression d'hétérogénéité est renforcée par la disparité des références. Si le jeu mimique de l'arbitre évoque irrésistiblement le cinéma burlesque de Buster Keaton, les quatre autres protagonistes ne sortent pas du même univers et les costumes de Gaultier brouillent les pistes sous un déferlement de détails. Les noms des danseurs-boxeurs – que l'on peut lire sur leur maillot, leur short ou leur peignoir –, relèvent d'un humour de bande dessinée<sup>87</sup>. Certes, les costumes empruntent leur inspiration à la boxe, mais leur aspect bigarré, allié à la profusion des matières (cuir, jersey, satin, velours, fausse fourrure, strass...) et à la prolifération des motifs (rayures variées, ocelles, taches, quadrillages...), les détourne de toute lecture fonctionnelle, à l'exception des gants. Par moments troublés de fumées, les éclairages de Gérard Boucher jouent du contraste : ils vont de la surexposition blafarde à la tonalité sépia des vieilles photos, induisant une hésitation répétée entre la sensation d'un présent brutal et celle d'un *flash-back* à l'ambiance doucement rétro.

---

87. Chopinot est « Poids-chiche », Joseph Lennon « Alonzo Plumard », Lee Black « Archie Black », et Poonie Dodson « Boo Bull ».

La bande-son joue un rôle très important. Elle aussi brasse les registres de référence : brouhaha fiévreux d'un match de boxe, sons d'une chaîne cryptée, bruits synthétisés, chant classique de Marie Atger<sup>88</sup>... Mais, toujours, le son module la perception des images, qu'il rapproche ou éloigne, impose ou emporte. Le temps semble alors se gondoler, à l'instar des cordages qui cernent le périmètre déformable du ring<sup>89</sup>. Comme s'il provenait du fond de l'eau, le son altéré du gong donne parfois au spectateur l'impression de partager l'état de KO ou de *collapse* du danseur. Sensation d'une présence qui se retire, aspirée par un lointain indéfinissable. Enfin, le mouvement rotatoire du ring permet de voir tout de toute part, mais en empêche aussi bien. La place du spectateur est rendue incertaine par ce volume aux contours mouvants qui, contrairement à l'espace télévisuel, n'offre aucun point de vue présélectionné.

Si la télévision crée l'illusion du direct, *K.O.X* aboutit à défaire, en direct, l'unité de la présence des corps. Tantôt brutalement rapprochée, tantôt flottante, cette présence hésite sur sa nature, fluctuant sans cesse entre incarnation et apparition. Ni corps ni images, mais toujours en transit, les danseurs de *K.O.X* circulent dans un entre-deux mondes, instable et paradoxal.

---

88. S'y ajoutent, dans la version vidéo de *K.O.X* réalisée par Chopinot en 1988, des tangos et des milongas des années 1930.

89. Cf. l'analyse de Julie Perrin in « Percevoir les espaces : l'exemple de Régine Chopinot », publication électronique des actes des premières rencontres internationales « Arts, Sciences et Technologies », 22 au 24 novembre 2000.