
De *Transe* au *Moulin du diable* : Fouad Boussouf et la Compagnie Massala. Entretien avec Fouad Boussouf

Par Inès Cazalas et Catherine Coquio

Fouad Boussouf, Inès Cazalas et Catherine Coquio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1090>

DOI : 10.4000/elh.1090

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 197-206

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Fouad Boussouf, Inès Cazalas et Catherine Coquio, « De *Transe* au *Moulin du diable* : Fouad Boussouf et la Compagnie Massala. Entretien avec Fouad Boussouf », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1090>

De *Transe* au *Moulin du diable* : Fouad Boussouf et la Compagnie Massala

Entretien avec Inès Cazalas et Catherine Coquio

Chorégraphe, danseur et pédagogue de la danse, Fouad Boussouf mêle les langages du hip-hop, de la danse contemporaine et du nouveau cirque. Né au Maroc, arrivé en France en 1983, il a suivi tout en s'initiant à ces techniques une formation de sciences sociales à Paris XII. Au cours d'un tour du monde, il s'arrête en Australie, enseigne le hip-hop au Queensland Ballet de Brisbane et travaille avec les compagnies Trick Nasty Crew et Megajam

en Égypte puis en Russie. Au retour, il enseigne dans divers conservatoires d'Île-de-France et crée en 2006 la Compagnie Massala au centre culturel de Vitry-sur-Seine (www.massala.fr). Dans ses créations, cette diversité des techniques sert une écriture personnelle travaillée par la discontinuité des temps et des rythmes. Ses deux derniers spectacles placent l'accélération au cœur de leur scénographie. *Transe*, créée en 2013 à la suite des « printemps arabes » et reprise en avril 2016 à Ramallah, mêle la poésie de Mahmoud Darwich à un rituel organique collectif qui confine à l'extase. Plus narratif et ludique, *Le Moulin du diable*, créé en 2015 en pensant à Bourdieu, traite par l'humour de ce qu'Hartmut Rosa appelle la « famine temporelle ».

© KaroCottier



Transe

Dans la semi-obscurité, un groupe formant un cercle compact tourne et frappe le sol du pied. Les visages sont baissés ; les corps sont asexués. Dans la répétition de ce geste simple, dans la scansion de ce rythme qui accélère, la tribu entre en transe. Alors, du cercle fermé advient la danse : la lumière s'intensifie, le rituel ouvre une gestuelle qui engage les bras, relève les têtes et se diversifie. Des danseurs sortent du cercle, éclatent en sauts

et diagonales, inventent des trajectoires en séquences singulières qui sont comme des langages propres à chacun. Tout le spectacle sera fait de ces allers-retours entre compression et explosion, danses de groupe et échappées individuelles, relayées par des duos et trios. La poussée continue de l'entité de départ est portée par une musique puissante, qui mêle électronique et mélodies arabes classiques.



© Sylvain Lefeuvre

Transe

Transe a été composée après les mal nommés « printemps arabes ». De retour d'un séjour en Tunisie, Fouad Bousouf dit avoir voulu réinventer dans les

corps le processus politique en cours. Le dispositif est devenu de plus en plus minimal pour se concentrer sur des états physiques – le chorégraphe a renoncé à

l'écriture, alors qu'une danseuse traçait d'abord sur un grand panneau le verbe «Va!», que l'on peut traduire aussi par le «Dégage!» qu'utilisaient les manifestants pour exiger le départ de Ben Ali. Comment faire exister la continuité d'un mouvement qui habite les uns et les autres alors qu'on le dit mort? Comment donner à éprouver le prolongement de la vie dans le chaos de mobilisations divergentes et réprimées? Comment récuser la terminologie conservatrice de la «contagion» révolutionnaire? La transe est apparue à Fouad Boussouf comme un vocabulaire apte à transposer les expériences rapportées. Cet état second est un transport spirituel et corporel permettant de se soustraire à l'organisation psychique et physiologique, qui métaphorise aussi l'ordre social. L'accélération vient bouleverser la cadence habituelle pour ouvrir d'autres espaces-temps. Le corps semble mettre en réserve une énergie percussive pour s'épanouir soudain en mouvements rapides et fluides. Puis les gestes se suspendent, comme si, parvenus au bord de quelque chose, ils trouvaient une respiration. Sur le sol, un danseur tourne en appui sur ses mains et son dos jusqu'à ce que ses jambes soient entraînées au-dessus du sol comme les ailes d'un moulin. À cette rotation hip-hop répond celle, lente puis de plus en plus rapide, d'un danseur revêtu d'une longue jupe de derviche tourneur. L'accélération se goûte alors dans une plénitude extatique, autour d'un axe. Mais elle se traduit aussi en gestes hachés, spasmes et soubresauts nés de la tension du processus et de la performance. Ces microcassures évoquent une forme de dépressurisation, ou les réflexes qui agitent le corps d'un animal abattu, la vie qui habite encore le cadavre.



Transe

L'état de transe, maintenu jusqu'au bout, emprunte plusieurs voies qui engagent le souffle. Au milieu du spectacle il passe soudain par les mots: les danseuses récitent l'une en arabe l'autre en français des extraits de deux poèmes de Mahmoud Darwich, en accélérant leur débit de parole:

Il n'y a pas de temps pour le lendemain.

Je marche. Je trotte. Je cours. Je monte. Je descends. Je crie. J'aboie. Je hurle. J'appelle. Je braille. Je me hâte. Je ralentis. Je chute. Je deviens léger. Je sèche.

Je marche. Je vole. Je vois. Je ne vois pas. Je trébuche. Je jaunis. Je verdis. Je bleuis. Je me disloque. Je m'épuise. J'ai soif.

Je monte. Je rampe. Je tombe. Je me relève. Je cours. J'oublie. Je vois. Je ne vois pas. Je me souviens. J'entends. Je perçois. Je délire. J'hallucine. Je murmure. Je crie. Je ne peux pas. Je gémiss. Je deviens fou. Je me perds. Je m'amoindris. Et je me multiplie. Je tombe. Je m'élève et je redescends. Je saigne... Et je m'évanouis.

Ce que donne à entendre Darwich dans ce poème, «Le lanceur de dés», ne vaut pas seulement pour les luttes des

Palestiniens: c'est le refus d'ajourner la vie, l'obstination d'un «je» qui refuse la plainte et se bat jusqu'à l'évanouissement. Puis «Une rime pour les Mu'al-laqât¹» évoque un dialogue amoureux entre les corps et les mots: une langue se crée qui veut dépasser l'identité:

Qui suis-je? C'est la question que les autres posent.

et elle est sans réponse.

Moi? Je suis ma langue, moi

Et je suis un, deux, dix poèmes suspendus.

Avec l'irruption du langage articulé, le rythme organique semble se briser, mais la transe se poursuit par la pulsation poétique, qui, dit Fouad Boussouf, «aide les corps à se frayer une voie propre, un espace-temps où les corps se libèrent de leur pesanteur et rejoignent les mots dans leur envolée».

La dernière partie déploie les valeurs contradictoires portées par le collectif. Le groupe n'est plus cette entité unie qui, produisant une force grégaire, donne l'exaltante possibilité d'être ensemble. Il peut se faire dissension, écrasement: tandis qu'un couple se forme, les autres entrent et vont jusqu'à interdire cette proximité et briser le pas de deux. La danseuse se retrouve seule et menacée, rappelant que des femmes ont été agressées sur la place Tahir. Les tensions s'exacerbent jusqu'à ce que les «transeurs»

heurtent de leurs pieds les autres corps comme s'ils se lançaient à toute force contre des parois, les faisant parfois s'effondrer sous le choc. Après ce moment de combat très impressionnant, les hommes s'assoient et regardent danser les deux femmes, dont la danse plus apaisée et la transe plus méditative incarnent une forme de circulation, de transmission.

L'accélération engendrée par le groupe est un réservoir d'énergies antagoniques qui rassemblent des cultures et des vocabulaires hétérogènes pour transposer les violences, les défis et les élans de l'histoire récente. À la fin du spectacle, l'accroissement de la vitesse et la transe collective semblent se dénouer dans un éclatement qui n'est toutefois pas un arrêt: les danseurs, désormais isolés par la distance spatiale et le jeu des éclairages, mais liés par l'écho et l'écoute de ce qui a eu lieu, tournent sur eux-mêmes avec une extrême lenteur; l'obscurité tombe sur ce fascinant système de planètes mobiles. De quel fragile commun la transe divinatoire est-elle alors l'oracle? De quels changements sont porteuses les hypnotiques révolutions de ces astres de chair? Ces questions demeurent ouvertes, mais les spectateurs peuvent sentir qu'ils emportent ce mouvement qu'ils ont répercuté et qui continue en eux, imperceptiblement: ils gardent dans leur propre corps l'empreinte d'une transe qui leur a été *communiquée*.

Inès Cazalas

Notes

1 Ces deux poèmes de Darwich ont été chantés peu après sa mort en 2008 par le trio Joubran:

À *l'ombre des mots*, par le Trio Joubran, avec la voix de Mahmoud Darwich, 2009.

Le Moulin du diable

Le titre de cette pièce pour cinq danseurs est une expression reprise aux paysans kabyles qui, dans les années précédant l'indépendance algérienne, désignaient par elle l'horloge, soit le temps imposé par un ordre à un autre : le temps des colons français, et à travers lui de la modernité, imposé à cette société traditionnelle par l'intrusion coloniale et sa politique d'exploitation des terres et des habitants. La formule avait été rapportée par Pierre Bourdieu, dont la Kabylie rurale fut en Algérie un terrain de choix dans son analyse des mutations du travail et d'un « déracinement » qui passait par un déplacement des populations dans l'espace mais aussi un conflit des temps¹.

Fouad Boussouf n'est pas algérien, mais, né au Maroc en 1976, issu d'un monde baigné de mélodies arabes, en-speedé par les battles de hip-hop en banlieue parisienne, puis par l'agenda d'une compagnie survoltée, engagée dans la danse et la pédagogie de rue, il ne pouvait qu'être sensible à cette disjonction des temps, devenue un thème sociologique. En 2012, année où parut le second livre d'Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*, il tomba sur un article de Mona Chollet qui évoquait l'actualité du « vol du temps » en sociologie et en littérature², et citait la formule des paysans kabyles reprise par Bourdieu pour parler des « sociétés malades de la vitesse » : les nôtres³. Elle évoquait le premier capitalisme industriel et citait l'historien

Edward P. Thompson sur l'introduction de la sirène et de la pointeuse dans les usines, suscitant des révoltes d'ouvriers, tandis que le jeu des enfants eux-mêmes faisait l'objet d'une disqualification morale : en 1775 à Manchester, un ecclésiastique s'inquiétait de voir dans les rues tant d'« enfants en haillons occupés perdre leur temps et prendre en outre l'habitude de jouer⁴ ». Revenant à l'actuelle « crise du temps », Mona Chollet évoquait les lois sur la réduction du temps de travail et la vogue du « slow », impropres à résoudre une crise profonde enracinée dans le XIX^e siècle. En contrepoint elle citait Raoul Vaneigem : « Pas plus que l'exploiteur, l'exploité n'a guère la chance de se vouer sans réserve aux délices de la paresse. » Or, « sous l'apparente langueur du songe s'éveille une conscience que le martèlement quotidien du travail exclut de sa réalité rentable⁵ ». Avec le temps se perd la possibilité de « s'approprier le monde », gagné au « désastre de la résonance dans la modernité tardive » : cette modernité qu'Hartmut Rosa voit livrée au « totalitarisme » de l'accélération, à la fois technologique, historique, sociale et existentielle, provoquant une spirale plus aliénante que jamais⁶.

Que devient le « moulin du diable » dans le spectacle de la Compagnie Massala en 2015 ? À l'image de l'affiche, l'horloge dérégulée devient le symbole d'une destruction du temps social : le temps aliéné et aliénant imposé par un

capitalisme lui-même dérégulé. Sur scène, ce symbole est assumé par cinq grands gongs suspendus, qui structurent l'espace scénique et catalysent les mouvements des danseurs: la beauté de cette démultiplication rythme l'espace et recrée une part de ritualité. Mais le mouvement qui traverse le groupe est ici une caricature de rituel: une répétition mécanique défigure les corps engagés dans le processus d'accélération. Le temps social est un *temps déformant*, produisant l'image d'une vie *unheimlich* et grotesque, d'un monde étrangement aliéné où l'on retrouve la «langueur du songe» dont parlait Vaneigem. «*Le Moulin du diable*, écrit Fouad Boussouf, peut s'apparenter à un univers où le temps serait dérégulé, faisant cohabiter plusieurs espaces-temps à la fois réalistes et oniriques.» Par le rire comme «mécanique plaquée sur du vivant» (Bergson)

s'éveille la conscience «exclue de la réalité rentable»: celle du spectateur, qui voit sa propre vie déformée dans les contorsions de chacun. *Le Moulin du diable* est le verso de *Transe*: le spectacle n'emporte plus, il inquiète, égare et fait rire. La vibration des corps devient une force de disjonction individuelle, qui entraîne cette galerie des miracles dans un délire grimaçant, loin de toute extase. À l'issue d'une partition gestuelle où chaque danseur joue son rôle, sous l'emprise du grand gong doré suspendu au-dessus de lui, une ronde laborieuse et cacophonique se met en place: chacun se ratatine sur *son* geste devenu tic ou toc (trouble obsessionnel compulsif) et profère un cri semi-humain rappelant le coucou criant l'heure. Cette marionnettisation en série fait basculer le spectacle dans un comique un peu inquiétant, que Fouad Boussouf appelle la «malice».



© KaroCottier

Le Moulin du diable

Chaque créature semble alors devenir le double trop humain du Petit Bossu, cette créature issue des contes populaires allemands dont Walter Benjamin disait qu'il était «l'habitant de la vie déformée»: déformée par le poids d'une vie antérieure oubliée, animale ou archaïque, qui se chuchotait en prière à l'enfant berlinois «sur le seuil d'un siècle». C'est cette mémoire de l'oubli qui surgissait en trombe dans *Transe*, avec une puissance organique qui semblait charrier la violence d'his-

toires collectives pour l'emporter dans une scansion poétique: l'histoire palestinienne qui avait valu à Darwich son exil en Égypte, et celle des révolutions arabes qui résonnaient en 2011 sur le seuil d'un siècle. *Transe* a été donnée à Jérusalem et à Ramallah les 17 et 19 avril 2016. Le 18, la Compagnie Massala envoyait un message sur Facebook: «Aujourd'hui il y a eu une explosion dans un bus à Jérusalem. Nous sommes actuellement tous à Ramallah, tout le monde va bien.»

Catherine Coquio

Notes

- 1 Pierre BOURDIEU, Abdelmalek SAYAD, *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Éd. de Minuit, 1964.
- 2 Mona CHOLLET, «Des sociétés malades de la vitesse. Sourde bataille pour le temps», *Monde diplomatique*, déc. 2012. Elle y faisait aussi la recension du roman de l'économiste Fernando TRÍAS DE BES, *Le Vendeur de temps. Une satire du système économique*, trad. de l'espagnol par Alix de Poncins, Hugo roman, 2006.
- 3 Alice MÉDIGUE, *Temps de vivre, lien social et vie locale. Des alternatives pour une société à taille humaine*, Y. Michel, 2012; Paul BOUFFARTIGUE, *Temps de travail et temps de vie. Les nouveaux visages de la disponibilité temporelle*, PUF, 2012.
- 4 Edward P. THOMPSON, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel* [1993], trad. de l'anglais par Isabelle Taudière, La Fabrique, 2004.
- 5 Raoul VANEIGEM, *Éloge de la paresse affinée*, Éd. Turbulentes, 2006.
- 6 Sur les débats que ses thèses ont suscités, voir ici même l'entretien d'Antoine Chollet (p. 59-65) et celui de François Hartog (p. 49-57).

*
* *

Entretien de Fouad Boussof avec Inès Cazalas et Catherine Coquio

Le hip-hop par quoi tu as commencé, c'est le langage de l'accélération contemporaine?

Oui, comme le trait du grapheur est lié aux lignes de chemins de fer, le hip-hop

est né en plein essor de «nouvelles technologies», qui ne sont plus nouvelles du tout. Sa vitesse est liée aux moyens de transports, à la vie dans une ville qui bouillonne. Il se transmet hors académie,

par mimétisme, et sa performance tient à la rapidité d'exécution: combien de tours peux-tu faire sur la tête, à quelle vitesse peux-tu tourner, faire un passe, etc. Je me réapproprie cette dynamique en jouant à déformer une technique qui évolue par la déformation: reproduire un geste, un style, c'est le déformer par mutations successives.

Tes chorégraphies entraînent ce langage vers un autre genre d'accélération, dans un monde où se mêlent une mémoire privée et une mémoire historique. Dans *Transe* tu dis avoir été inspiré par les révolutions arabes, mais plus que de «révolution» tu parles de «métamorphose» des corps, et en poussant à la limite un mouvement de «ronde» tu sembles viser un autre rapport entre le corps et l'esprit¹. Peux-tu revenir sur la dynamique que tu cherches en croisant les rythmes?

Après les révolutions arabes j'ai voulu mettre à l'honneur la musique et la langue arabes à travers l'invention d'un rituel chorégraphique, en y mêlant les mots de Darwich, dont la poésie m'a toujours transporté. J'ai souhaité que cette langue soit portée par la voix féminine, qui n'est pas assez entendue, alors qu'elle assure la mémoire longue, la transmission d'une culture. J'ai mêlé des éléments de danses traditionnelles d'Afrique du Nord et de hip-hop: mon enfance a été bercée par les grandes voix du Maghreb et du Moyen-Orient (Oum Kalthoum, Farid El Atrache...), et cette nostalgie est entrée en collision avec le hip-hop de mon adolescence. J'interroge ce double héritage à travers un autre langage. Les révolutions ont été un déclencheur, mais il s'agit pour moi d'évoquer les révolutions du corps et de l'esprit.

Par le mouvement continu, qui engendre un plaisir violent, se crée une espèce de collectif, qui cherche un souffle commun. Je me suis inspiré des rites d'Afrique du Nord et de la gestuelle contemplative des derviches. La transe, cet état second qui nous déplace vers un ailleurs, détaché des considérations politiques ou religieuses, était le moyen le plus organique et universel pour traiter de ce thème sensible. *Transe* a pour objet l'éviction du surplus, de l'inutile, pour tendre vers l'essentiel: l'équilibre de l'être dans son espace et son temps, aussi instable soit-il.

Dans *Le Moulin du diable*, les corps semblent cette fois rivés à la terre, dépendant des gongs, et court-circuités par l'affolement du temps social, où se durcissent les identités au contraire. Comment es-tu passé de *Transe* au *Moulin du diable*?

Le Moulin du diable est né de l'impression que le temps me manquait, à moi, mais aussi à nous tous. Avec l'accélération technologique, le temps social se met à peser très lourd sur nos existences. En multipliant les tâches, chacun court après un temps qu'il ne trouve jamais, et la vie finit par se réduire au vieil axiome capitaliste, «le temps, c'est de l'argent». Le besoin de «faire» toujours plus et mieux nous colonise au point que ne rien faire, c'est être «bon à rien». Le poids du temps fait subir aux corps les assauts d'une course, qui nous rapproche à chaque minute de la mort, du néant. Or d'autres manières de vivre dans le temps ont existé. Le «moulin du diable», c'était l'horloge pour les paysans kabyles évoqués par Pierre Bourdieu, sociologue que j'affectionne particulièrement. Le spectacle montre le conflit entre un «temps instinctif» et un «temps réflexe», entre le

temps biologique et naturel où alternent la nuit et le jour, et le temps social lié à l'économie moderne, elle-même liée à la morale religieuse du capitalisme naissant. À l'inverse de *Transe*, *Le Moulin du diable* est dominé par un mouvement linéaire – même si revient le cercle, mais ici celui de l'horloge et du cycle infernal. La pièce repose sur une hypothèse: les corps, comme une matière quelconque face à l'accélération, se transforment durablement. Ils se voûtent, se rapetissent et se rapprochent du sol. En se déformant ainsi, le corps rappelle qu'il y a un autre temps: la danse a le pouvoir de le montrer, et elle devient une sorte de protestation, mais j'ai choisi de l'évoquer par la dérision.

Concrètement, comment cette hypothèse est-elle devenue un spectacle ?

En travaillant le rapport entre la contraction des corps contraints et le corps instinctif plus relâché, une série de solos ont pris forme. Chaque danseur, en répétant un geste, compose l'image d'un corps biscornu, jusqu'au diabolique – qui n'est pas le mal incarné, mais la malice. Chacun associe à ce geste déformant un mot ou un son bizarre et devient une sorte de coucou géant jetant son cri. En répétant cette série, les cinq danseurs forment un système d'accumulation, tout s'accélère et tourne au délire cacophonique. Un parallèle se forme entre la vitesse du son et le mouvement: on est en plein *dans* l'accélération. Quelque chose court et ne s'arrête pas, quand bien même des parties séquencées se dessinent. Tout cela crée quelque chose de burlesque et inquiétant: c'est toute l'histoire du temps humain, une question grave mais traitée sous l'angle drôle.

Cette drôlerie sert-elle à exorciser une vraie angoisse ?

Oui, cette histoire d'accélération me fait flipper: je ne sais pas si le temps physique s'accélère, il faut le demander aux astrophysiciens, mais pour tous le nombre de tâches à effectuer dans un même temps se multiplie. En tant que danseur pourtant, cela me fascine, car le geste dépasse la pensée: en cherchant mon trousseau de clés j'entre dans un comportement pavlovien, semi-déirant. Or ce mouvement qui dépasse la pensée est familier au danseur: le corps qui danse est celui qui devient lui-même pensée. Quel grand chorégraphe a dit que quand l'esprit s'arrête, le corps danse ? Mais dans la vie de tous les jours, le geste n'est plus en adéquation avec aucune pensée: on entend une sonnerie le matin, on se lève et court prendre sa douche alors que ce n'était pas le réveil qui sonnait, mais le téléphone. C'est le temps du réflexe. Cette double perte de conscience est un thème pour moi très excitant, car il renvoie aux fondamentaux de la danse.

Cette inquiétude est-elle liée à cette «double mémoire» dont tu parles à propos de *Transe*? Tu évoques un autre temps, une espèce d'éternité vécue dans l'enfance, une forme d'innocence.

Oui, il y a un temps qui n'existe plus pour moi, c'est celui de la contemplation, de la délectation. Le temps pris pour se poser, regarder, écouter, est devenu très rare parce qu'on se sent coupable de ne pas faire ce que l'environnement nous oblige à faire en tant que citoyen lambda. Je suis speed, et je le suis devenu même dans mon rapport à la musique. Une chanson d'Oum Kalthoum dure une heure: l'écouter réclame de prendre des

dispositions mentales, juste pour se dire «je l'ai écoutée», pour avoir l'impression d'être un homme. Même illusion avec le slowfood : il faudrait prendre du temps pour sentir passer les aliments par la bouche, le palais, l'estomac, mais on engloutit trop de choses pour cela.

Pour la création on manque de temps aussi, alors que le temps de la pensée, de la réflexion, de la maturation est incompressible. Ce qui nourrit l'esprit, ce sont ces va-et-vient dans le temps, qui supposent une totale disponibilité mentale, et... du temps.

Notes

- 1 «*Transe* aborde la question de la métamorphose sans parler nécessairement de révolution. Une transe lancinante, envoûtante et ronde par essence, emmène doucement les danseurs vers

un état de corps poussé à son extrême, ancré dans le sol mais si proche des cieux. Une pièce chorégraphique où se dessine une entente des corps, de la musique et de l'espace, une place de l'esprit.»