



Recherches en danse

7 | 2019

Mémoires de l'œuvre en danse

Masculinités et jeux de mémoire dans la pièce *Bailar en hombre*

Fernando López Rodríguez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2510>

DOI : 10.4000/danse.2510

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Fernando López Rodríguez, « Masculinités et jeux de mémoire dans la pièce *Bailar en hombre* », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2510> ; DOI : 10.4000/danse.2510

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Masculinités et jeux de mémoire dans la pièce *Bailar en hombre*

Fernando López Rodríguez

- 1 La *farruca* est une danse flamenco qui a été chorégraphiée pour la première fois par le danseur sévillan Faico El Viejo autour de 1905¹. Malgré l'énorme succès rencontré auprès des jeunes danseuses de l'époque, la *farruca* n'est entrée dans l'imaginaire du « masculin² » qu'à partir des années 1960, notamment grâce à la version d'Antonio Gades (1936-2004) diffusée à la télévision espagnole. Cette danse, devenue symbole de la masculinité en danse flamenco (même quand elle a de nouveau été dansée par des femmes dans les années 2000³), constitue le fil conducteur de *Bailar en hombre* (« Danser en homme »), que j'ai créée en 2015, en même temps que j'écrivais mon mémoire de Master 2⁴. La pièce n'a pas seulement été créée « en même temps » que je menais ce travail universitaire, mais – aussi et surtout – en interaction avec les résultats d'une recherche qui portait à la fois sur l'évolution de la *farruca* et la codification de la masculinité en danse flamenco.
- 2 Je propose ici de parcourir les différentes scènes de *Bailar en hombre*, en essayant de rendre visibles les « jeux de mémoire » qui articulent sur le plateau récit historique et vécu personnel, en utilisant des textes de différente nature (morceaux de journal intime, fragments de textes journalistiques, juridiques et artistiques), des citations chorégraphiques et des rituels dansés.
- 3 Par « citation chorégraphique », et suivant les travaux d'Isabelle Launay sur la question⁵, j'entends l'opération de reprise gestuelle de danses complètes (comme la *farruca* du Meunier d'Antonio Ruiz Soler) ou de morceaux de danses extraits de leurs contextes d'origine. Contrairement à cette notion de citation, le terme de « rituel dansé » n'est pas utilisé de manière technique mais il reprend plutôt le nom que, en tant qu'artiste, j'ai donné à certains passages dans lesquels je me suis servi d'une danse pour travailler, depuis le corps et de manière symbolique, mon rapport avec certaines situations de ma biographie et ainsi modifier l'influence qu'elles pouvaient continuer à avoir sur moi.

Premier jeu : danser en adieu

4 J'écrivais :

« Il y a toujours une histoire qui nous précède, mais aussi un langage, la chronique d'une douleur partagée : son acceptation et sa dénonciation. La moitié de ce qu'on est ne nous appartient pas ; la moitié de notre récit nous est étranger, et on le rencontre en grattant la terre, en l'exhumant. Les morts annoncent notre venue, mais ils ne peuvent pas parler à notre place.

Vous pouvez vous demander : quel est le rapport entre les morts et le fait d'être un homme qui danse ? Les danseurs, existent-ils ? Ou sont-ils seulement des hommes qui dansent ? La catégorie de danseur modifie-t-elle celle d'homme ? Personne ne naît homme : le moment de la naissance est celui d'un marquage. Comme si on nous donnait le ticket d'une dette qu'on devra payer tout au long de notre vie : danser c'est pour les filles, danser c'est pour les pédés, les hommes ne dansent pas. Quand j'avais quinze ans, mon maître de danse m'a appris à danser "une danse d'homme" : la *farruca*. Pendant un an, son regard m'a sculpté à travers le miroir, en songeant dans mes gestes, en arrondissant les angles de mon corps, et il a fait de moi un danseur. Aujourd'hui on dansera avec les morts. Peut-être pour récupérer certains de leurs gestes, mais peut-être aussi pour en enterrer d'autres pour toujours. Mon corps : corps prêté au mouvement des absents⁶. »

- 5 La première *farruca* de la pièce est annoncée par ce texte hybride (écrit à l'occasion de cette création) où le théorique et le biographique s'entrecroisent pour générer un espace rituel dans lequel un certain modèle de masculinité, incarné par El Güito (1942-)⁷, Mario Maya (1937-2008)⁸, Antonio Gades⁹ (1936-2004) et Manolete (1945-)¹⁰, est salué « pour la dernière fois¹¹ ». La chorégraphie a été ainsi créée avec quatre « fragments » de *farrucas* dansées par ces quatre danseurs qui sont symboliquement représentés par autant de bougies qui délimitent quatre espaces sur scène dans lesquels je répète le même rituel : je me mets à genoux, je ferme les yeux et je « laisse venir » l'image du danseur, que je nomme à haute voix. Je chante la mélodie du fragment que je vais danser, je me mets debout et je danse en silence. Une fois le fragment fini, j'éteins la bougie et je passe à l'espace suivant. À la fin du dernier morceau, très rythmique et rapide, je laisse mon corps transiter par plusieurs figures arrêtées, typiques de l'esthétique masculine du flamenco, pendant que je chante les paroles d'une *farruca* qui dit : « Une *farruca* en Galicie pleurerait amèrement¹² ». Puis, je souffle la dernière bougie.
- 6 Le passé est ici présenté à la fois comme quelque chose de mort (en relation avec les gestes des danseurs qui ne sont plus) et de mortifère, c'est-à-dire comme quelque chose dont la perpétuation peut paralyser le devenir du corps et des gestes des danseurs en action. Le passé comme poison.

Deuxième jeu : se chercher d'autres ancêtres

- 7 Une partie de ma recherche consistait en la reconstruction d'une *farruca* décrite dans le *Traité de danses* publié par le maître de danses José Otero, à Séville en 1912. La surprise produite par le caractère joyeux et détendu de la partition musicale m'a permis de comprendre que la *farruca*, créée par Faico El Viejo entre 1904 et 1905, était à l'époque une danse à la mode, dansée par des jeunes filles dans des contextes sociaux qui n'étaient pas liés au monde du flamenco (salons de danse, concours ou fêtes). C'est pour cela que j'ai décidé de l'inclure dans *Bailar en hombre*, non seulement pour montrer un contre-modèle de la *farruca* sérieuse, sobre et hiératique, dansée dans la scène

précédente, mais aussi pour illustrer le mouvement d'involution vécu en Espagne qui, en termes de genre, après avoir expérimenté l'ouverture sociétale des années 1910-1920¹³, a disparu à la fin de la Guerre Civile en 1939 avec l'instauration de la dictature franquiste.

- 8 J'utilise trois éléments dramaturgiques pour recréer cette ambiance « fantaisiste » des années 1920. Premièrement, une chanson de Mercedes Serós (1900-1970) datant de 1929 que je chante en *play-back*. Les paroles disent :

« Je ne sais pas ce qui est en train de se passer avec les garçons de nos jours, mais c'est atroce car ils nous imitent dans tout ce qu'ils peuvent : dans l'attitude, dans la façon de marcher et même dans la voix.

Refrain : Aïe mon Dieu ! – J'ai entendu dire à un petit poussin l'autre jour – : quel plaisir, quel plaisir ! Aïe Manolo, qui pourrait être une femme !

Ça peut être terrible s'ils réussissent ce qu'ils veulent, il faudra voir quelle sera notre utilité, car s'ils font tout... pauvre femme !

(Refrain)

Je ne comprends pas comment les hommes se mettent du rouge aux lèvres et portent même des corsets. On les verra bientôt en train de donner le biberon à un joli enfant¹⁴. »

- 9 Deuxièmement, une fois la musique finie et reproduisant corporellement une photographie recueillie par José Otero dans son traité (où l'on voit une danseuse souriante en quatrième position de bras), la danseuse et moi-même déclamons le texte suivant :

« 21 janvier 1908. Grande Bacchanale artistique La Bohème. Sensationnelle mascarade et spectacle original [...]. Les artistes les plus célébrées feront partie de la fête, artistes parmi lesquelles certaines pourraient remplir des théâtres avec leurs sensationnels travaux. On distribuera aux femmes une infinité de précieux cadeaux qui seront exposés dans les jours à venir dans les vitrines des boutiques du centre-ville. On accordera de nombreux prix à la beauté, la plasticité, l'art et l'élégance des costumes, etc. Dans les intermèdes du bal, on projettera des films joyeux et très originaux. Il y aura des concours de *machicha*, cancan, *cake-walk*, *farruca*, *garrotín* et d'autres danses andalouses [...]. Enfin, une grande fête originale et notable qui constituera une brillante entrée au Carnaval de cette année¹⁵. »

- 10 Enfin, dernier élément dramaturgique qui insiste sur le « mélange des genres » propre aux spectacles de cette époque-là : l'habit. Nous portons un *mantón de manila*¹⁶ croisé sur la poitrine et une fleur attachée dans les cheveux. La source d'inspiration de cet habit féminin est un duo flamenco qui se produisait à Séville, décrit en 1935 par Fernando de Triana dans son ouvrage *Arte y artistas flamencos* :

« Dans le *cuadro*¹⁷ artistique qui se présentait dans le fameux café del Burrero (une de ses filiales), à côté du pont de Triana, il y avait deux artistes qui, en dépit de sembler un homme et une femme, s'appelaient entre elles "copine". L'une était l'extraordinaire et très gracieuse danseuse Concha la Carbonera, et l'autre, femme ou homme ou ce qu'il ou elle était (même si je crois que la seule chose d'homme qu'il avait c'étaient les habits), [José León], était connu comme la Escribana¹⁸. »

- 11 Contrairement à ce qui se passait dans la première scène, le passé n'est pas ici quelque chose de mort que l'on veut évacuer pour faire de la place au présent vivant, mais plutôt la source où de gestes qui font advenir quelque chose de nouveau. Le passé comme opportunité.

Troisième jeu : montrer les blessures d'une mémoire collective

« 1. Danser en homme.

2. Sobriété. On peut danser avec sobriété ou sans sobriété, mais les acrobaties et la vitesse s'opposent à la sobriété.

3. Tourner les poignets de l'intérieur vers l'extérieur, en gardant les doigts serrés. Séparer les doigts est réservé à la femme, à la danse féminine.

4. Les hanches immobiles. Ne pas bouger les hanches, c'est-à-dire, ne pas se dandiner, parce que si on sépare les doigts et que l'on danse en se dandinant, il me semble que cela ressemblera à une blague et fera très bizarre.

5. Danser bien placé et *pastueño*¹⁹. Danser bien placé et *pastueño*, en laissant le cirque de côté, ce qui veut dire : ne pas sauter ni faire des tours de moulin, ni tous ces gribouillages que l'on fait maintenant dans la danse flamenco.

6. Harmonie des pieds, bras et tête.

7. Esthétique et plastique sans mystification. C'est-à-dire, ne pas mélanger les bras de type universel – italo-français, russe. Il ne faut pas intégrer les mouvements de bras d'autres danses, d'autres nations ou d'autres styles. Dans la danse flamenco, on n'admet que le flamenco pur.

8. Le style et l'accent. Ça veut dire accentuer les pas, tranquillement, sans courir. Pas de course, bien placé, *pastueño*.

9. Danser avec les vêtements traditionnels. Autrefois, quand j'étais gamin, j'entendais les anciens danseurs dire qu'ils enlevaient leur veste pour danser et qu'ils dansaient en chemise. La raison en est qu'autrefois on levait beaucoup les bras pour danser et donc la veste se levait jusqu'à la tête. C'est pour ça qu'ils l'enlevaient.

10. Réussir à faire une variété de sons avec le cœur, sans utiliser les fers des chaussures, sans fausse scène et sans autre accessoire²⁰. »

- 12 Ce texte écrit par le danseur Vicente Escudero (1888-1980) en 1951, est lu par moi-même dans la pièce pour passer des années 1910-1920 aux années 1950, en pleine dictature franquiste : j'enlève la fleur de mes cheveux et le *mantón de manila* et me rhabille en pantalon et veste noirs. Je mets le texte dans ma bouche et le mâche pendant qu'un autre texte en voix *off*, enregistré par mon père, déclame l'inclusion des homosexuels dans la « Loi contre les paresseux et les délinquants » (votée dès 1933, mais ratifiée par Franco le 15 juillet 1954). Après l'introduction de la loi, mon « père-Franco » commence à lire les mesures que le Régime va prendre contre les homosexuels (amendes, prison, camps de concentration, etc.). Je commence à danser une autre *farruca* : celle du personnage du Meunier du ballet *Le Tricorne*, chorégraphiée par Antonio Ruiz Soler (1921-1996) en 1952²¹.
- 13 Je danse la chorégraphie de cet homosexuel « contre qui » l'on dit que Vicente Escudero avait écrit son *Décalogue*, et je chante en même temps la mélodie composée en 1919 par Manuel de Falla pour le Meunier, en laissant tomber de ma bouche les morceaux de papier mouillé de salive. Danser la *farruca* du Meunier, pleine de sauts et d'ornements, après avoir prononcé le plaidoyer de la sobriété d'Escudero et en recouvrant la loi franquiste de ma voix qui chante, est l'un des moments le plus violent de la pièce, autant pour le spectateur que pour moi-même. À cause non seulement du contenu du texte qui encadre la chorégraphie mais aussi de la fatigue physique que provoque en moi le fait de chanter en criant en même temps que je saute, que je tombe à genoux au sol, que je fais des *zapateados*²² et des pirouettes et que j'essaie de cracher tous les morceaux de papier de ma bouche qui, à ce moment-là, est déjà complètement sèche. Voyager avec son corps à travers l'histoire de la danse génère des moments de joie et

d'euphorie (comme c'est le cas pour moi dans la *farruca* d'Otero), mais aussi des moments d'une grande brutalité.

- 14 Dans cette scène, le passé n'est pas un endroit duquel l'on veut s'éloigner ni un puits où l'on cherche de quoi calmer sa soif artistique, mais un récit, écrit par les vainqueurs, dans lequel la violence exercée sur les perdants n'apparaît pas et qu'il faut donc, au nom de la justice, réécrire. Le passé comme défi.

Quatrième jeu : il n'y pas si longtemps...

« 2011. Code de l'École Sévillane. L'importance de danser comme une femme. Par Matilde Coral. La danse flamenco, pour être comme il faut, doit être une réunion à quatre : la muse, l'ange, le *duende* et la danseuse. Quand les quatre se parlent en silence, dans le témoignage du miracle surgit la manifestation spontanée et irrémédiable du "olé". Ce mot vient du nom de "Allah" et exprime la gratitude pour Dieu de nous permettre de danser. La danseuse doit séduire : que chaque geste et chaque mouvement soit une promesse. Que chaque mouvement des bras soit comme un cri silencieux de liberté. Projetez-les vers le ciel des élus, en modelant sans ciseau la plus parfaite sculpture. Sois une femme, en tout moment et jusqu'à l'extase ; donne-toi en corps et âme à la véhémence d'un amant impossible [...]. Serre ta ceinture et que chaque mouvement devienne une entorse de sensualité occulte et complice. Les hanches écartées et fermes, comme le voulait le roi poète Al-Murabí. N'oublie pas que la danse de l'école sévillane est aussi insinuation. C'est pour ça que toute exhibition trop explicite devient une grossièreté. Sois féminine, voluptueusement féminine. Avec le regard un peu hautain, les mains caressantes, la bouche entrouverte, la ceinture svelte, les seins défiants. Découvre la douceur de tes cuisses, mais qu'aux yeux du spectateur, la découverte ait la fugacité d'un éclair. [...] Finalement, danse en te donnant à toi-même, si complètement, que le libre-penseur le plus irréductible, ait à dire : béni soit Dieu²³. »

- 15 Avec ce texte, un nouveau saut chronologique après la *farruca* du Meunier permet de rendre compte de la continuité des pratiques machistes dans le milieu du flamenco. Le texte, écrit par la danseuse et maîtresse de danse Matilde Coral (1935-), est cité dans la résolution du 9 novembre 2011 de la Dirección General de Bienes Culturales du gouvernement régional d'Andalousie, qui inaugure la procédure d'inscription de la Escuela Sevillana de Baile au titre de l'Activité d'Intérêt Ethnologique, (« École sévillane de danse [flamenco] »), dans le Catalogue Général du Patrimoine Historique Andalou, en tant que Bien d'Intérêt Culturel.
- 16 Ce texte, au niveau dramaturgique, a une double fonction : d'abord, il prétend annuler la sensation d'un progrès absolu en termes de genre dans le milieu artistique du flamenco. Ensuite, il permet de compléter, en quelque sorte, le paysage général du genre en danse flamenco, en montrant que la violence exercée par les préceptes de l'esthétique hétéro-normative touche autant les hommes que les femmes.
- 17 Étant donné le budget restreint des quelques festivals dans lesquels j'ai été programmé en France, aux États-Unis et au Venezuela, j'ai dû (à un moment donné) transformer *Bailar en hombre* en un solo, ce qui m'a obligé à danser aussi le rôle de la femme, interprété normalement par la danseuse Irene Hernández Díaz.
- 18 En dansant un chant appelé *taranto* que j'avais chorégraphié pour Hernández Díaz qui recrée l'esthétique dite « masculine » de deux grandes danseuses²⁴ de l'histoire du flamenco (pour créer un certain contraste avec le texte de Coral), j'ai découvert un mécanisme psychologique qui opérait chez moi en rapport avec l'insatisfaction que

produisait sur moi le fait de danser en imitant des danseurs hommes hétérosexuels. Incarnant moi-même le personnage de la femme « masculine », je me sentais à l'aise, ce qui n'était pas le cas quand je joue le rôle, par exemple, d'Antonio Gades, même si la qualité du mouvement des deux chorégraphies était la même. Ce qui, chez les hommes, me semblait une hypertonicité²⁵ agressive, traduisant les valeurs de l'Inventaire de conformité aux normes masculines de genre²⁶ devenait, chez les femmes (dans mon imaginaire), le signe d'une opération par laquelle elles se réappropriaient le pouvoir et commençaient à l'exercer. Ici le passé est conçu comme quelque chose qui n'a pas passé de manière définitive, comme quelque chose qui « traîne » jusqu'au présent et dont l'influence peut être plus forte qu'on ne le croit. Le passé comme courant d'eau souterraine.

Dernier jeu : danser le « je »

19 Je finissais :

« Comment danserais-je si je n'avais pas peur ? Comment serais-je si j'étais pleinement moi-même, ici et maintenant, non pas dans quelques années ou dans quelques mois mais en ce moment précis ? Comment serais-je sans avoir à compter mes peurs comme des grains de beauté repartis dans mon dos, sans être toujours en train de les regarder dans le miroir, en surveillant qu'ils ne se soient pas multipliés encore une fois ? J'ai lancé ici un message à la mer pour demander de l'aide. Je l'ai lancé à notre monde qui, en dépit d'aller à la dérive, n'a pas de mer pour le transporter. Comment serais-je si je ne faisais que sourire comme le font les enfants qui rencontrent de toute chose nouvelle ? Comment seraient ma voix, et le mouvement de mes mains, et la manière que mon corps se balance quand il marche ? Celle-ci est ma voix, celui-ci mon corps, rempli de blessures toujours sur le point d'exploser comme un million de fleurs au printemps. Celle-ci est la menace que je suis pour nous tous. Spécialement pour moi-même. Réussir à être quelqu'un sans rien devoir à personne, sans me sentir triste ou ridicule, coupable, agité ou anxieux. Même pas fier... d'être qui je suis.

Être pédé veut dire beaucoup de choses que je ne serai jamais capable de m'avouer à moi-même, et que je ne dirai jamais à voix haute. Je suis beaucoup de ces choses que personne n'accepterait d'entendre, mais pendant beaucoup de temps j'ai vécu dans une politique du chuchotement, et je ne sais pas si crier permet de changer les choses. Je ne sais pas si crier peut augmenter un petit peu les décibels de la dignité. Je sais que ça me donne l'impression d'occuper un espace plus ample où je peux bouger avec moins de contraintes. Sans ne me heurter à rien. La liberté, c'est ça. Avoir un espace pour raconter tout ce que je n'ai jamais dit, tout ce que je ne me suis jamais avoué²⁷. »

20 *Bailar en hombre* commence et se clôture avec deux *Ave Maria* : le premier de Giulio Caccini et le deuxième de Franz Schubert. Je les ai choisis en guise de célébration de la féminité et comme un clin d'œil, car je danse les deux chorégraphies en caleçon, avec le mot « *marica* » écrit avec du rouge à lèvres dans le dos : l'insulte équivalente à « pédé » en espagnol procède de l'assignation du prénom « *María* », l'un des prénoms le plus communs en Espagne, aux hommes homosexuels.

21 Même si le début et la fin coïncident musicalement et esthétiquement, les deux chorégraphies ont deux rôles complètement différents. La première développe un travail d'hésitation corporelle entre des gestes flamenco dits « féminins » (qui impliquent des ondulations de la hanche et des épaules) et des mouvements plus secs et droits considérés comme « masculins » pour symboliser le « doute » vis-à-vis des codes

de genre que l'on nous assigne et que l'on incorpore, même si l'on ne s'y identifie pas complètement.

- 22 Le second *Ave Maria* qui clôture la pièce, est conçu comme un rituel de « purification » que je danse à l'intérieur d'une cuvette remplie d'eau qui, bien que noire (couleur qui symbolise l'impossibilité de nettoyer complètement et à volonté mes propres blessures), élimine de ma peau l'insulte que j'ai portée « sur mon dos » pendant toute la pièce.
- 23 Ici, comme dans la scène où je salue les danseurs devenus « modèles » de la masculinité flamenco, le rapport au passé est construit selon la volonté d'un non-rapport au futur, mais cette fois-ci non pas depuis le point de vue de l'histoire de la danse mais depuis celui de mon histoire personnelle. Le passé ici ne désigne donc pas une époque historique dépassée, mais un moment de ma vie (enfance et adolescence) où l'insulte a commencé à se substituer mon vrai prénom. Le passé comme trauma.

Conclusion : les jeux de mémoire

- 24 La création de *Bailar en hombre* m'a montré la nécessité d'articuler mémoire personnelle et mémoire collective dans la création chorégraphique pour rendre visibles des problématiques communes au-delà du jeu du « je », pour créer un art du « nous » à travers lequel il serait possible de dévoiler les implications politiques d'un vécu personnel. Le monologue qui raconte mon expérience de jeune étudiant en danse acquiert ainsi la dimension générale d'une problématique qui révèle un scénario de vie partagé par beaucoup d'autres, bien antérieur à ma naissance.
- 25 La prise de conscience du caractère tout à la fois individuel et collectif de sa propre mémoire (qui élimine, certes, son caractère de récit exceptionnel, mais qui la rend solidaire des expériences des autres) permet aussi de la possibilité d'un art chorégraphique « historiquement situé » dans lequel, à travers différents dispositifs scéniques, les gestes et les danses dévoilent peu à peu leur propre histoire, tantôt transmise de corps en corps jusqu'au corps de celui qui est en train de danser, tantôt sortie de l'oubli (ou effacée) et réactivée par le présent d'un corps vivant.
- 26 Dans le cas d'une danse comme la *farruca*, qui a été dansée à des périodes aussi diverses que la monarchie, la république ou la dictature fasciste, la politique d'un tel dévoilement ne réside pas seulement dans la démonstration d'opérations d'effacement ou de mise en lumière du récit historique, mais aussi et surtout dans la signalisation des stratégies de survie du geste à différents moments de l'histoire : les coupures qui ont été effectuées, les traits qui ont été soulignés et les imaginaires qui ont été transformés.

BIBLIOGRAPHIE

AIX GRACIA Francisco, *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Barcelone, Fundació SGAE, 2014.

- ARNAUD-BESTIEU Alexandra et ARNAUD Gilles, *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- CASERO Estrella, *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la sección femenina*, Madrid, éditions Nuevas Estructuras, 2000.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, « Deconstruir y reinterpretar la tradición, alternativas teatrales en el flamenco contemporáneo », in DÍAZ OLAYA Ana María et NOCILLI Cecilia (dir.), *Abriendo fronteras : enfoques interdisciplinarios de la coreología*, Malaga, Libargo, 2018, pp. 21-40.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, « “De cintura para arriba”. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco », *Entretejiendo saberes : Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, vol. 1, 2003.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, « El flamenco escénico y la división sexual del trabajo. Estudio estadístico de la Bienal de Sevilla, 2014 », *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá*, no 12, décembre 2015, pp. 1-33.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Séville, Instituto Andaluz del Flamenco, 2017.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, *Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I)*, Séville, Signatura Ediciones, 2002.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, *Más allá de la música. Antropología y Flamenco (II)*, Séville, Signatura Ediciones, 2003.
- DE TRIANA Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, s.e., 1935.
- LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2019.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ Fernando, *De puertas para adentro : disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, Madrid, Egales, « G », 2017.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ Fernando, *Espejismos de la identidad coreográfica : estética y transformaciones de la farruca*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas, 2015.
- MARTÍN CASARES Aurelia, *Antropología de género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- NAVARRO GARCÍA José Luis, *Historia del baile flamenco*, Séville, Signatura, vol. I à IV, 2008-2009.
- NAVARRO GARCÍA José Luis, *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana*, Murcia, Azarbe, 2006.
- NAVARRO GARCÍA José Luis et PABLO Eulalia, *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Séville, Almuzara, 2005.
- NAVARRO GARCÍA José Luis et PABLO Eulalia, *Figuras, pasos y mudanzas*, Séville, Signatura et Almuzara, 2007.
- OTERO José, *Tratado de bailes*, Séville, s.e., 1912.

NOTES

1. Faico El Viejo aurait arrangé et fixé la première chorégraphie de la *farruca* à partir d'une série de pas proposée par un autre danseur, El Gato, sur la base de l'adaptation musicale que le guitariste flamenco Ramón Montoya avait fait du chant de la *farruca*.
2. Ce qui, en danse flamenco, implique de privilégier un travail de la partie inférieure du corps (exercices rythmiques avec les pieds, pirouettes, sauts, etc.) et un travail sobre et rectiligne des bras. Sur cette question, consulter l'article de Cristina Cruces Roldán, « "De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco », *Entretejando saberes : Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, vol. 1, 2003.
3. Les versions « femme » de la *farruca* à partir des années 2000 sont analysées dans LÓPEZ RODRÍGUEZ Fernando, *Espejismos de la identidad coreográfica : Estética y transformación de la farruca*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2015, pp. 51-64.
4. Mon mémoire de Master 2, dirigé par Isabelle Launay au Département Danse de l'Université Paris VIII, intitulé « Mâle d'archive : vers une histoire *queer* de la *farruca* », portait sur une danse flamenco appelée *farruca*. Traduit en espagnol et publié sous le titre *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca* (Barcelone, Egales, « G », 2017), cet ouvrage a obtenu le Premier Prix de Recherche en danse de l'Académie des Arts scéniques d'Espagne.
5. Voir LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I et Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017 et 2019.
6. « Hay siempre una historia que nos precede, pero también un lenguaje, también la crónica de un dolor compartido : su aceptación y su denuncia. La mitad de lo que somos no nos pertenece ; la mitad de nuestro relato nos es ajeno, y confluimos a él escarbando, desenterrándolo. Los muertos anuncian nuestra venida pero no pueden hablar por nosotros.
Se preguntarán : ¿qué tienen que ver los muertos con la danza, con el hecho de ser hombre y de bailar ? ¿Existen los bailarines o sólo los "hombres que bailan" ? ¿La categoría de bailarín modifica la de hombre ? Nadie nace siendo hombre : el momento del nacimiento es el lugar de un marcaje. Como si nos dieran el boleto de una deuda que tendremos que pagar a plazos a lo largo de nuestra vida : bailar es de niñas, bailar es de maricones, los hombres no bailan, ¿bailarán o bailaor ? ¿Llevas mallas ? ¿Te abres de piernas ? ¿Llegas a chupártela a ti mismo ? ¿Te cambias de ropa delante de las chicas ? ¿Eres una chica ? ¿Sientes que deberías haber nacido niña ? Bailar es de niñas, bailar es de maricones los hombres no bailan. Cuando tenía quince o dieciséis años, mi Maestro me enseñó a bailar un "baile de hombres" : la *Farruca*. Durante un año su mirada me talló a través del espejo del aula, sondeando en mis gestos, puliendo los ángulos de mi cuerpo. Haciendo de mí un bailaor. Hoy despertaremos a los muertos. Bailaremos junto a sus tumbas, quizás para rescatar algunos de sus gestos. Tal vez, para enterrar otros para siempre. Mi cuerpo : cuerpo prestado al movimiento de los ausentes. » Texte et traduction de l'auteur.
7. Captation disponible [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=9OdICelSSds>, page consultée le 24 août 2018.
8. Captation disponible [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=jNByRqYR00Y>, page consultée le 24 août 2018.
9. Captation disponible [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=8_sWifNf_1s, page consultée le 24 août 2018.
10. Captation disponible [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=AM38pNBmdJI>, page consultée le 24 août 2018.
11. Toutes les *farrucas* dansées dans cette scène sont décrites et analysées dans LÓPEZ RODRÍGUEZ Fernando, *Espejismos de la identidad coreográfica, op. cit.*, pp. 31-50.

12. « Una farruca en Galicia amargamente lloraba ».

13. Sur laquelle je travaille actuellement dans ma thèse doctorale.

14. « Yo no sé qué es lo que pasa ahora con los chicos de hoy en día pero es atroz pues nos imitan en lo que pueden : en el tipo, en los andares y hasta en la voz. Estribillo : ¡Ay Jesús, ay de mí – a un pollito el otro día oí decir –, ¡qué placer, qué placer, ay Manolo quién fuera mujer ! Esto puede ser algo terrible, si ellos logran lo que quieren habrá que ver, para qué serviremos nosotras pues si ellos lo hacen todo, ¡pobre mujer ! (Estribillo) Yo no comprendo cómo los hombres se ponen rojo en la boca, y hasta corsé. Pronto les veremos [...] dando biberón a un lindo bebé.(Estribillo) ». Traduction de l'auteur.

15. « 21de enero de 1908. Gran Bacanal Artística La Bohemia. Sensacional baile de máscaras de original espectáculo. [...]. En la fiesta tomarán parte las más celebradas artistas, algunas de las cuales bastarían con sus sensacionales trabajos para llenar el teatro de público. Se repartirán infinidad de preciosos regalos entre las señoras. Regalos que se expondrán en los próximos días en los escaparates de las tiendas céntricas. Se concederán numerosos premios a la belleza, a la plasticidad, al arte y la elegancia en los disfraces, etc. En los intermedios del baile se estrenarán originalísimas y alegres películas cinematográficas. Se celebrarán concursos de cancan, machicha, cake-walk, farruca, garrotín y otros bailes andaluces [...]. En fin, una gran fiesta original y notable, que marcará brillante entrada al Carnaval de este año. » Journal ABC, 21 janvier 1908, p. 5. Traduction de l'auteur.

16. Grande écharpe, habituellement à fleurs, utilisée en danse flamenco pour s'habiller ou pour danser avec.

17. Le *cuadro* désigne le groupe d'artistes qui font partie d'un spectacle de flamenco (musiciens et danseurs).

18. « En el cuadro artístico que actuaba en el famoso café del Burrero (sucursal), junto al puente de Triana, figuraban dos artistas que, aunque parecían hombre y mujer, se decían "comadre. Una era la extraordinaria y graciosísima bailaora Concha la Carbonera, y la otra o el otro, o lo que fuera (aunque yo me creo que de hombre no tenía más que la ropa), [José León] era conocido por la Escribana. » *Arte y artistas flamencos*, p. 104. Traduction de l'auteur.

19. Ce terme, procédant du monde de la tauromachie, pourrait être traduit par « calme ».

20. « 1. Bailar en hombre. 2. Sobriedad. Se puede bailar con sobriedad y sin sobriedad de todas las formas, pero si se hace acrobacia y velocidad, ya no es sobrio. 3. Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos. Porque si se separan los dedos, ya queda en el camino de la mujer, o sea, en el baile femenino. 4. Las caderas quietas. No mover las caderas, o sea, no contonearse, porque si se separan los dedos y uno baila contoneándose, pues esto me parece a mí que tiene guasa y me resulta muy raro. 5. Bailar asentao y pastueño. Bailar asentao y pastueño, dejando tranquilo al circo, lo que quiere decir : no dar saltos ni vueltas de molino, ni todos esos garabatos que se hacen ahora con el baile flamenco. 6. Armonía de pies, brazos y cabeza. 7. Estética y plástica sin mistificaciones. O sea, no mezclar los brazos del baile de tipo universal –italofrancés, ruso-. No hay que mezclar los brazos de otros bailes, de otras naciones o de otros estilos. En el baile flamenco no se admite nada más que el flamenco puro. 8. Estilo y Acento. Quiere decir acentuar los pasos, tranquilo, sin correr. Nada de correr, asentado, pastueño. 9. Bailar con indumentaria tradicional. O sea, un traje de corto, una chaquetilla corta. Antiguamente, los bailaores antiguos, cuando yo era un muchacho pequeño, les oía que se quitaban la chaqueta para bailar y bailaban en mangas de camisa. El motivo es que antiguamente se levantaba mucho los brazos para bailar y entonces la chaquetilla se subía a la cabeza, por eso se quitaban la chaquetilla para bailar. 10. Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios. » Vicente Escudero, texte présenté dans le club littéraire barcelonais *El Trascacho* en 1951. Traduction de l'auteur.

21. Cette chorégraphie est décrite et analysée dans LÓPEZ RODRÍGUEZ Fernando, *Espejismos de la identidad coreográfica*, op. cit., p. 41.

22. Exercices rythmiques exécutés avec les pieds.

23. « 2011. Código de la Escuela sevillana : la importancia de bailar como una mujer. Por Matilde Coral. [...] El baile flamenco, para ser como dios manda, es un coloquio a cuatro : la musa, el ángel, el duende y la bailaora. Cuando los cuatro se hablan en silencio, en el testigo del milagro surge la manifestación espontánea e irremediable del "ole". Esta palabra deriva de "Alá" y resume gratitud a Dios por permitir recrearnos en el prodigio inextinguible del baile. [...] La bailaora tiene que seducir : que cada gesto y cada movimiento sea una promesa. Que el movimiento de sus brazos sea como un grito callado de libertad. Proyéctalos hacia el cielo de los elegidos, modelando sin gubias ni cinceles la más perfecta escultura. Sé mujer, en todo momento y hasta el arrebató ; entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible. [...] Cíñete en tu cintura y que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice. Las caderas anchas y firmes, como las quería el rey poeta Al-Murabí. No olvides, que el baile de la escuela sevillana es también insinuación. Por eso en él, exhibición demasiado explícita se desborda en grosería. Sé femenina, voluptuosamente femenina. Con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores. Descubre la tersura de tus muslos, pero que en los ojos del espectador, el descubrimiento tenga la fugacidad del relámpago. [...] En fin, baila entregándote a ti, tan enteramente, que el librepensador más irreductible tenga que decir "bendito sea Dios". » Matilde Coral, inédit, traduction de l'auteur.

24. Il s'agit de Carmen Amaya et Fernanda Romero.

25. Le tonus désigne le niveau énergétique du corps. Quand il est bas, on parle d'hypotonicité ; quand il est haut, d'hyper tonicité.

26. « 1) Gagner. 2) Contrôle émotionnel. 3) Conduites à risque. 4) Violence. 5) Pouvoir sur les femmes. 6) Dominance. 7) Donjuanisme. 8) Indépendance. 9) Primauté du travail. 10) Mépris de l'homosexualité. 11) Recherche de la position sociale. » CMNI, Traduction de l'auteur.

27. « ¿Cómo bailarías yo si no tuviera miedo ? ¿Cómo sería yo si fuese plenamente yo mismo aquí ahora, no dentro de unos años sino en este momento preciso ? ¿Cómo sería sin tener que contar mis temores como lunares repartidos por mi espalda, siempre mirándolos de reojo a través del espejo, vigilando que no se hayan multiplicado una vez más ? Esta noche he mandado aquí un mensaje en una botella pidiendo auxilio. Lo he lanzado a este mundo que, a pesar de ir a la deriva, carece de mar para transportarlo. ¿Cómo sería yo si me limitara a sonreír como sonríen los niños al encuentro de casi cualquier cosa nueva ? ¿Cómo sería mi voz, el movimiento de mis manos, la manera de balancearse de mi cuerpo al caminar ? Ésta es mi voz, éste mi cuerpo, plagado de heridas siempre a punto de estallar como un millón de flores en primavera. Ésta es la amenaza que soy para todos nosotros. Especialmente para mí mismo. Llegar a ser alguien sin deber nada a nadie, sin sentir tristeza o ridículo, culpa, agitación o ansiedad. Ni siquiera orgullo... por ser lo que soy. Ser maricón es ser muchas cosas que uno nunca será capaz de confesarse a sí mismo, y que por supuesto nunca llegará a decir en voz alta. Soy muchas de esas cosas que nadie aceptaría oír, pero durante mucho tiempo he vivido una política del susurro y no sé si gritar lleva a cambiar las cosas. No sé si gritar puede subir un poquito los decibelios de la dignidad. Sé que a mí me da la impresión de ocupar un espacio un poquito más amplio donde poder moverme con soltura. Sin tropezar con nada. Joder. Sin tropezar. Libertad es esto. Porque mis órganos, mis tinieblas, mis esperanzas, mis terrores nocturnos no me caben ya dentro del cuerpo y necesito espacio... para la lista de hombres que me han besado y que han desaparecido como acuarelas en un vaso de agua. Espacio para todo lo que no pude contar y no pude contarme. » Traduction de l'auteur.

RÉSUMÉS

Bailar en hombre (« Danser en homme ») est une pièce que j'ai créée en 2015 à partir du mémoire de Master 2 que j'étais en train d'écrire à l'époque au Département Danse de l'Université Paris 8, sur la construction de la masculinité dans une danse flamenco appelée *farruca*. Dans cet article mon objectif est de décrire le jeu citationnel de *farrucas* qui constitue le fil conducteur de *Bailar en hombre*, en relation avec un double but : inscrire ces danses-là dans leur contexte social et historique pour créer un récit capable de rendre compte de leur évolution et le faire en interaction avec mon expérience personnelle d'étudiant en danse flamenco dans les années 2000, pour montrer comment je les ai apprises à ce moment-là.

Bailar en hombre (« Dancing as a man ») is a dance piece that I created in 2015 in relationship with the Master's final work that I was writing at that moment in the Dance Department of Paris 8 University, about the construction of the masculinity in a flamenco dance called *farruca*. In this paper my aim is to describe the quotational game of *farrucas* which constitutes the unifying thread of *Bailar en hombre*, regarding two goals: the inclusion of these dances in their social and historical context in order to show their evolution, and their interaction with my own experience as a flamenco student who learned these dances in the 2000's.

INDEX

Keywords : flamenco, homosexuality, masculinities, memory, quotation

Mots-clés : citation, flamenco, homosexualité, masculinités, mémoire

AUTEUR

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ

Fernando López Rodríguez (Madrid, 1990) a suivi une double formation en Philosophie et en Danse. En Philosophie, il a fait sa Licence et son Master à l'Université Complutense de Madrid et puis un Master en Philosophie et Critiques Contemporaines de la Culture à l'Université Paris 8. En danse, il a fait des études en Danse Flamenco en Espagne à la Chair de Flamencologie de Jerez de la Frontera (APDE) ainsi qu'une Licence et un Master en Danse à l'Université Paris 8.

Actuellement, il est doctorant contractuel dans le Département Danse de la même Université où il enseigne dans le domaine théorico-pratique. Dans le domaine de la création, il dirige son propre projet chorégraphique depuis 2009.