

L'imagination sans pouvoir.

Le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie

La photographie¹ montre Lucy Briaschi et d'autres membres du Gruppo Sperimentale di Danza Libera (« groupe expérimental de danse libre ») fondé en 1968 à Vicence par Franca Della Libera (1933-1999). La coïncidence chronologique pourrait suggérer un lien immédiat avec l'effervescence politique et sociale qui a changé l'Italie et le monde occidental. Un regard analytique révèle une réalité historique plus complexe qui, pour la danse moderne et contemporaine en Italie, démarre cette année, mais qui aura dans la « longue décennie [soixante-dix] du siècle court² » un développement crucial. La danse peut représenter la protestation et donc elle peut être un moyen direct de subversion du pouvoir. La dimension politique de cette mouvance était plutôt un moyen d'exercer un pouvoir idéologique sans en être l'emblème. Dans ce sens-là, comme le suggère Mark Franko, la danse provoque des effets politiques incontournables car les idéologies sont le moyen de persuasion à travers lequel les identités individuelles sont attirées ou dirigées vers des formations collectives plus vastes³.

Della Libera, après avoir fréquenté le conservatoire de musique de Vicence, avait suivi une formation auprès de deux artistes du courant de la danse d'expression allemande des années vingt et trente, Clotilde von Derp Sakharoff (1882-1974) et Alexander Sakharoff (1886-1963), vers la moitié des années cinquante à l'académie musicale Chigiana de Sienne⁴. Elle avait aussi assimilé la tradition de danse libre d'Isadora Duncan à travers ses maîtres allemands, un héritage dans lequel elle se reconnaissait malgré l'écart géographique et temporel. Juste avant son départ pour les États-Unis, où elle aurait dû rejoindre la compagnie de Martha Graham, Della Libera a eu un grave accident de voiture qui l'a physiquement marquée et l'a empêchée de réaliser son rêve. Restée en Italie, elle a continué son parcours en faisant de l'improvisation la pierre angulaire de son approche de la danse qui, avec quelques

¹ Lucy Briaschi (1954-). Photographie archives privées Lucy Briaschi, Vicence.

² Annisettanta. *Il decennio lungo del secolo breve*, dans Marco BELPOLITI, Gianni CANOVA et Stefano CHIODI (dir.), *Catalogue-dictionnaire*, Fondazione la Triennale di Milano – Skira Editore, Milan (Italie), 2007.

³ Mark FRANKO, « Dance and the Political: States of Exception », *Dance Research Journal*, Cambridge University Press (Cambridge, Angleterre), vol. 38, n° 1-2, 2006, pp. 3-18 ; Susanne FRANCO et Marina NORDERA (dir.), « Dance Discourses. Keywords for Methodologies », Routledge, New York, Londres, 2007, pp. 11-28.

⁴ Patrizia VEROLI, John BOWLT et Alexandre SAKHAROFF, *I Sakharoff: un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche*, Bora, Bologne (Italie), 1991.

concessions telles que l'utilisation de la barre, prenait des distances avec la technique académique et intégrait le yoga.

Cette direction de recherche, essentiellement moderniste et liée à des thèmes existentiels et spirituels, a caractérisé la première phase du travail du groupe qui, dans les années quatre-vingts, grâce au dialogue étroit avec les compositeurs Alfredo Tisocco et Giorgio Gaslini, s'est tourné vers le modern jazz. Ce dernier style de danse a été introduit en Italie par Renato Greco — élève de Luigi et Matt Mattox et fondateur à Rome en 1970, avec Maria Teresa dal Medico, de la compagnie Italienne di Danza Contemporanea (« italienne de danse contemporaine⁵ »). La recherche et l'activité chorégraphique de Della Libera se caractérisent par un certain éloignement à l'égard d'un engagement politique *stricto sensu*, si central dans ces années dans d'autres domaines artistiques et culturels. Mais le seul fait d'avoir fondé une compagnie indépendante avec de jeunes danseurs heureux de rester hors du système de production institutionnel, a contribué à marquer une époque et un tournant.

En effet, la loi Corona, adoptée en 1967, a permis l'assimilation du champ de la danse à une branche de la musique de concert, sanctionnant ainsi un statut d'activité non autonome et donc inadaptée à recevoir des financements comme les autres arts de la scène. La danse moderne en Italie, non seulement n'était pas soutenue financièrement et culturellement, mais héritait d'une histoire fragmentaire faite d'expériences unies par le désir de s'opposer à la tradition codifiée au nom de l'expérimentation, bien plus que par des origines communes⁶ Son affirmation, après la seconde guerre mondiale, était le résultat de réceptions tardives et de temporalités resserrées, ce qui conduisit à un panorama marqué par un foisonnement d'expériences isolées les unes des autres.

Un cas exemplaire de l'arrivée de la modernité en Italie est représenté en 1954 par la première tournée de la Martha Graham Dance Company, programmée d'abord au Maggio Musicale à Florence, puis à la Biennale de musique contemporaine de Venise. L'échec subi auprès du public, qui n'était pas encore prêt à apprécier cette danse moderne américaine, a été redoublé face aux critiques et musicologues, pour la plupart non préparés à décoder un langage gestuel si loin de leur sensibilité culturelle et inaccessible avec les outils de compréhension dont ils disposaient. La danse moderne a été perçue comme l'expression d'une altérité culturelle par rapport à laquelle il était nécessaire de se défendre, en mettant à

⁵ Rita FABRIS, « Le compagnie di danza contemporanea negli anni Settanta. Tracce e memorie », dans Alessandro PONTREMOLI, *Le pioniere della nuova danza italiana*, Abeditore, Milan (Italie), 2016, pp. 271-272. Voir aussi le programme dirigé par Ivana SUHADOLC, *Oltre Isadora. Il parte*, RAI Veneto, 26 mn, 1985.

⁶ Leonetta BENTIVOGLIO, « La situazione italiana della danza », dans ID., *La danza moderna*, Longanesi, Milan (Italie), 1977, pp. 163-218.

distance une possible greffe d'un corps étranger (moderne et américain) dans le corps national (classique et italien)⁷.

Le retard avec lequel la modernité en danse apparaît en Italie fut compensé par l'arrivée à Milan la même année que John Cage, qui revint avec la Merce Cunningham Dance Company en 1960, toujours au sein du Festival de musique contemporaine de la Biennale de Venise. Les danses moderne et postmoderne américaines, ont ainsi été reçues par le public et les critiques, en Italie, dans un temps très réduit. La rupture avec la tradition, là où elle s'est produite, s'est inscrite plutôt dans la veine du classicisme et du néoclassicisme, qui s'est à son tour progressivement ouvert à la modern dance et à l'Ausdruckstanz (danse d'expression) d'origine allemande et, dans une moindre mesure, à la danse abstraite comme en témoignent les figures de Susanna Egri et Sara Acquarone avec leurs compagnies respectives installées à Turin dans les années cinquante⁸.

L'affirmation tardive de la danse moderne et contemporaine s'entrelace avec la situation du théâtre de recherche, dit « nouveau théâtre », dont la chronologie révèle la profonde différence entre ces deux mondes. L'historiographie théâtrale situe l'avènement du nouveau théâtre en Italie entre 1959 et 1964, sa consécration entre 1964 et 1968 et sa crise entre 1968 et 1970, c'est-à-dire bien avant les premières traces d'une nouvelle danse, qui semble plutôt s'épanouir dans le sillage de ces expériences théâtrales.

En revanche, en 1968 le théâtre a hérité d'une décennie d'expérimentation intense initiée notamment par Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Claudio Rinaldi, qui ont contesté les conventions, les méthodes et les objectifs du théâtre officiel, se plaçant en dehors des logiques commerciales et visant à une renaissance de la scène italienne sur le modèle de ce qui se passait au niveau international. Mais l'élan de ces néo-avant-gardistes, qui se confrontaient avec de nouvelles formes de bien-être économique et un profond changement anthropologique dans le tissu social du pays, n'a pas conduit à des épisodes marquants tels que des occupations et des débats polémiques⁹. Au contraire, la protestation a pris la route des colloques (en premier lieu celui d'Ivrée en juin 1967 — organisé par Giuseppe Bartolucci,

⁷ Susanne FRANCO, « Identità artistiche e nazionali a confronto. La prima tournée italiana della Martha Graham Dance Company (1954) », dans Gianandrea POESIO et Alessandro PONTREMOLI (dir.), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Rome (Italie), 2008, pp. 21-35.

⁸ Elisa COLOMBO, *Susanna Egri*, dans Id., *Il teatro del corpo. 1950-2000 : viaggio attraverso la danza contemporanea*, Edizioni Akkuaria, Catane (Sicile), 2006, pp. 51-68 ; AA.VV., *Susanna Egri. Mezzo secolo di danza*, Edizioni Centro di studio della danza, Turin (Italie), 1996 ; Alessandro PONTREMOLI (dir.), *Sara Acquarone. Una coreografia moderna in Italia*, UTET Università, Turin (Italie), 2009.

⁹ Marco DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milan (Italie), 1987 ; Daniela VIGONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pise (Italie), 2010 ; Salvatore MARGIOTTA, *Il nuovo teatro in Italia 1968 – 1975*, Titivillus, Pise (Italie), 2013 ; Valentina VALENTINI (dir.), *Nuovo teatro made in Italy, 1963-2013*, Bulzoni, Rome (Italie), 2015.

Edoardo Fadini, Ettore Capriolo et Franco Quadri), des enquêtes, des grèves et a vu une prolifération d'affiches et de documents (en premier lieu le *Manifesto per un nuovo teatro* produit en 1968 par Pier Paolo Pasolini) qui proposaient des transformations radicales.

La caractéristique principale de cette effervescence artistique était sa nature transdisciplinaire, qui a donné naissance à de nouvelles formes de collaboration entre les artistes, souvent réunis dans leur participation à des performances collectives ou des expérimentations dans lesquelles la danse dialoguait avec le théâtre, la musique, les arts visuels et l'architecture. L'innovation théâtrale, dont la génération déjà active dans les années soixante a continué d'être l'une des protagonistes, a abouti à une série d'opérations de décentralisation géographique et de programmation alternative dans de nouveaux espaces urbains pour encourager la participation de publics traditionnellement exclus du système.

Immergés dans un climat si dense d'expérimentations du nouveau théâtre, les danseurs et chorégraphes plus ou moins directement influencés par ces expériences, ont ressenti le besoin de donner vie à une saison de recherche *made in Italy*. Ils visaient, à leur tour, à s'adresser à un public différent de celui des opéras ou des festivals. La dizaine d'années qui a suivi 1968 a vu la fondation de toute une série de groupes de danse qui ont créé, sur le territoire italien, la base d'une ouverture, même irrégulière, à la modernité en danse.

En 1970 à Venise, Luciana De Fanti crée la compagnie Teatro Danza, tandis qu'à Turin naît le Gruppo di danza contemporanea Bella Hutter d'Anna Sagna. L'Académie nationale de danse à Rome, quant à elle, s'est montrée dans un premier temps hostile à la reconnaissance du besoin d'ouverture de nouveaux styles et de nouveaux courants, mais depuis 1969, elle a organisé une série de stages autour des techniques Graham et Humphrey-Limón. À partir de 1970, le groupe stable issu de l'Académie, créé et dirigé par Giuliana Penzi avec les élèves de l'école, a invité des chorégraphes reconnus internationalement, tels que Kurt Jooss et Jean Cebron. En 1972, Elsa Piperno, bientôt rejointe par Joseph Fontano, a donné naissance au Centre international de danse, qui est longtemps resté la seule école professionnelle de technique Graham en Italie, et la compagnie Teatrodanza contemporanea di Roma, qu'elle a dirigée d'abord avec Bob Curtis et ensuite avec Fontano. En 1975, à Florence, Cristina Bozzolini a fondé le collectif Danza contemporanea, et, un an plus tard, sont nés à Rome le groupe Danzaricerca (de Daniela Capacci et Patrizia Macagno), et le Gruppo di danza libera I.D. (Isadora Duncan) de Nicoletta Giavotto, tandis que Liliana Merlo à Térame a fondé sa jeune compagnie du Teatro del Balletto de Teramo en tissant une collaboration durable avec l'Académie de Rome. En 1977, Maria Vittoria Campiglio a fondé à Padoue le groupe Chara, et Fiorella De Pierantoni, à Bologne, le Gruppo ritmico contemporaneo, suivi à Florence du

Collettivo di danza contemporanea. Enfin, en 1979, à Turin, Contrasto est fondé par Carla Perrotti. Mais la centralité politique et géographique de l'Académie nationale de danse, qui s'est ouverte à la modernité depuis 1968, a fini par concentrer l'attention en passant en arrière-plan ce qui régnait dans d'autres régions du pays. Par ailleurs, l'existence de groupes isolés dans différentes villes avec peu d'opportunités d'échanges et de contacts entre eux, n'a pas encouragé la prise de conscience d'un tournant historique au niveau national. Le changement de nom de la compagnie de Franca Della Libera vers la fin des années soixante-dix en Gruppo italiano di danza libera (« groupe italien de danse libre ») souligne ce passage vers une affirmation identitaire à la fois nationale et militante.

Cependant, la vitalité et l'ouverture à la nouveauté, se sont manifestées par le rythme soutenu avec lequel apparurent de nouveaux groupes et compagnies et par la myriade de propositions qui, dans l'ensemble, ont laissé peu de traces documentaires. Elles n'ont été repérées et analysées par l'historiographie que très récemment¹⁰. Les souvenirs individuels de quelques protagonistes ont été assemblés comme autant de petits morceaux de mosaïque, pour composer l'image d'une « génération de passage », jamais assez solide pour s'opposer à la logique institutionnelle et au retour à l'ordre qui a suivi la phase des contestations, mais capable de transmettre aux étudiants des générations suivantes un riche bagage de connaissances.

Tout au long des années soixante-dix, la danse moderne et contemporaine a ainsi lutté pour entrer dans la programmation théâtrale officielle, et a existé dans des festivals et des expositions dédiées ainsi que lors d'événements sporadiques. Parmi les festivals qui ouvrent les portes figurent le festival de Nervi — inauguré en 1955 — et le festival des Due Mondi à Spolète — fondé en 1958 —, et, lentement, la danse moderne et contemporaine devient une présence moins rare. À Venise, la section musicale de la Biennale est l'encadrement dans lequel la danse moderne est (irrégulièrement) programmée, avant qu'en 1975, Maurice Béjart dirige les « Incontri Internazionali della Danza » (« rencontres internationales de la danse »), une série de workshop et de spectacles avec des nombreux artistes. Son Ballet du XX^e siècle, d'ailleurs, est souvent invité à la Scala entre 1973 et 1978. En dehors des théâtres, un rôle important est joué par les galeries d'art, en particulier la Galleria d'Arte Moderna de Bologne, qui, entre 1977 et 1979, grâce à la supervision de Renato Barilli, Francesca Alinovi et Roberto Daolio, organise trois semaines (une chaque année) consacrées à la l'art de la performance.

¹⁰ Alessandro PONTREMOLI, *Le pioniere della nuova danza italiana*, op. cit. ; voir aussi l'exposition « Liliana Merlo e le Pioniere della Nuova Danza Italiana », Archivio di Stato di Teramo, à l'occasion du colloque « Le Pioniere della Nuova Danza Italiana », université de Têrame, octobre 2012, disponible sur Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=gRGP003TNOA>>. Consulté le 18 juillet 2018.

En 1979, c'est le tour de la « nuova danza », terme désignant à cette époque l'ensemble des recherches conduites dans le sillage de la modernité, avec un focus particulier sur l'Italie. Les artistes italiens ont l'occasion de croiser les invités étrangers, parmi lesquels Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti et Lindsay Kemp, et de se présenter en tant que protagonistes de l'innovation de la scène de danse en ce pays¹¹.

Franca Della Libera y participe avec son groupe et d'autres représentants de cette « génération de passage », tels que le Gruppo ritmico contemporaneo de Fiorella De Pierantoni, la compagnie Teatrodanza contemporanea, le Laboratoire de mouvement de Gabriella Mulachié, la compagnie Teatrodanza contemporanea d'Elsa Piperno et Joseph Fontano, et quelques danseuses de l'association culturelle Charà ainsi que, les performeurs Valeria Magli, Francisco Copello et Amedeo Amodio — le premier chorégraphe italien à porter en 1967 au festival de Spolète une vague de danse contemporaine et, en 1979 à devenir directeur d'Aterballetto, la nouvelle compagnie expérimentale de Reggio Emilia soutenue par un réseau de théâtres.

Il est intéressant de remarquer que la semaine est ouverte par les reconstructions de Giannina Censi (1913-1995) de trois « aero-poésie » de Filippo Marinetti et trois « aeropitture » d'Enrico Prampolini, interprétées par Silvana Barbarini et Alessandra Manari, élèves de Censi. Au début des années trente, Censi avait été la protagoniste des rares expériences de danse au sein du futurisme et avait incarné l'idéal de la danseuse aérienne imaginée par Marinetti dans son *Manifeste de la danse futuriste* daté du 1917¹². Le « nouveau théâtre » a déjà identifié, depuis ses débuts dans ces expérimentations futuristes, un point de référence important pour tracer une continuité toute italienne avec le passé. La nouvelle danse italienne, à la fin des années soixante-dix, semble avoir la même exigence. Dans ce contexte d'expérimentation, les reconstructions de Giannina Censi contribuent, en effet, à une réévaluation du futurisme (en tant que première tentative italienne de recherche chorégraphique anti-traditionnelle), en cherchant à dépasser sa charge idéologique problématique.

¹¹ Elena CERVELLATI, « “A rare event”. La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979) », *Danza e Ricerca*, n° 4, 2013, pp. 163-198 ; Voir aussi le programme « III settimana internazionale della performance, la Nuova Danza », à la galerie d'art moderne de Bologne (Italie), du 1^{er} au 7 juin 1979, Archives du musée d'Art moderne de Bologne (MAMBO). La même année, au festival de Spolète, une série de soirées est consacrée aux artistes italiens de la danse. Voir Vittoria OTTOLENGHI, *Danza e televisione*, dans Vittoria OTTOLENGHI, Luigi ROSSI, Gino TANI, Alberto TESTA et Lorenzo TOZZI, *Il balletto nel Novecento*, ERI, Turin (Italie), 1983, pp. 216.

¹² Elisa VACCARINO, *Giannina Censi : danzare il futurismo*, Electa, Milan (Italie), 1998. Voir aussi Patrizia VEROLI, « Futurism and Dance », dans Vivien GREENE (dir.), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Guggenheim Museum Publications, New York (États-Unis), 2014, pp. 227-230.

La présence des artistes italiens est renforcée par celle des intellectuels, qui produisent des publications et des moments de réflexion théorique, et contribue de façon déterminante à la prise de conscience d'une appartenance générationnelle et nationale au sein d'une collectivité de plus en plus identifiable comme telle. Mais, dans l'ensemble, ces semaines laissent peu de traces et celles de 1979 sont encore plus légères : peu de photographies, peu d'articles, peu de mémoires. Comme le suggère Leonetta Bentivoglio, l'une des critiques de danse parmi les plus engagées à l'époque et auteur du premier volume consacré à l'histoire de la danse moderne en Italie¹³, en sortant du monde académique, la danse fait face à un rejet dont le symptôme le plus évident est l'absence de critiques spécialistes — autres que Bentivoglio — et alors que les critiques d'art et de théâtre¹⁴ manifestent, de leur côté, un fort intérêt.

C'est seulement à partir des années quatre-vingts et jusqu'à la fin du XX^e siècle que la présence éclairée et passionnée de quelques directeurs de théâtre, combinée à une situation économique plus favorable, a permis le passage en Italie de danseurs et chorégraphes contemporains de renommée internationale. Cette nouvelle phase a été inaugurée par deux artistes capables de relancer la danse contemporaine sur le plan pédagogique et esthétique : Carolyn Carlson, qui en 1981 fonde à Venise le Teatrodanza La Fenice, et Pina Bausch — qui, au théâtre Due de Parme, arrive avec son *Café Müller*, et en 1985 présente à Venise une sélection de ses *Stücke* grâce à une collaboration entre la section théâtrale de la Biennale et le théâtre La Fenice¹⁵.

La quasi absence, à l'heure actuelle, de la danse contemporaine dans les théâtres en Italie, est le signe que la contestation des « années 1968 » et la courte séquence d'ouverture des années soixante-dix ont marqué les débuts de la danse moderne et contemporaine italienne, mais sans alimenter une politique culturelle à long terme, capable de créer un espace et une visibilité ni même des centres nationaux de formation et de production chorégraphique. De cette phase de son existence et de la génération qui voulait « faire de ses désirs une réalité », comme le disait l'un des slogans les plus répandus à l'époque, reste aujourd'hui le goût, peut-être un peu amer, d'une « imagination sans pouvoir ». La prise de conscience des chercheurs de ce cadre complexe vient de commencer, mais les traces incorporées de cette mouvance font déjà partie de l'histoire.

¹³ *La danza moderna*, *op. cit.*, qui aura une deuxième version enrichie grâce au dialogue avec Aurell Milloss en 1985.

¹⁴ Elena CERVELLATI, « "A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979) », *op. cit.*, p. 192.

¹⁵ Ambra SENATORE, *La danza moderna in Italia*, dans Id., *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET Libreria, Turin (Italie), 2007.