

Corps de femmes par elles-mêmes Hiver-printemps 1998 en danse

Guylaine Massoutre

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16547ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (1998). Corps de femmes par elles-mêmes : hiver-printemps 1998 en danse. *Jeu*, (89), 128–136.

Corps de femmes par elles-mêmes

Hiver-printemps 1998 en danse

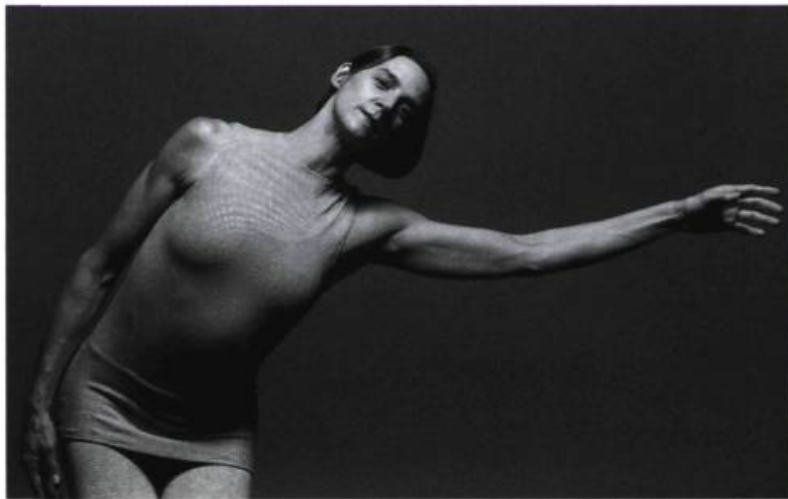
Les femmes ont dominé par le nombre cette saison de danse montréalaise. Chorégraphes, interprètes ou directrices de compagnies, elles mènent leurs projets à terme. La variété de leurs propositions étonne. Suivons le mouvement d'œuvres achevées comme celui de jeunes productions audacieuses, à la recherche d'un portrait de société ; en effet, toutes ces gestuelles, démarquées des conventions, manifestent des repères conscients.

Lignes majeures

Peggy Baker, avec *Un moyen de maîtriser le silence*, présentait cinq solos d'une grande finesse, où la mémoire et la présence de l'instant entrent en dialogue dans les chorégraphies. Au piano, Andrew Burashko touchait l'instrument avec une belle douceur, accompagnant la gracieuse et filiforme danseuse, forte de ses vingt-cinq ans de carrière et très à son aise dans l'évocation des années trente. C'est en particulier *Strand* que nous retiendrons, une pièce chorégraphiée par Peggy Baker qui met en scène la vie d'une femme qui ressemble à Virginia Woolf. Les clairs-obscur de Marc Parent, autour d'un tapis persan aux couleurs chaudes, rendaient à la danseuse l'hommage qu'elle mérite, car sa technique de haute performance donne accès à un monde personnel, abstrait et teinté d'émotions, distant et proche à la fois.

Peggy Baker présentait *Un moyen de maîtriser le silence* à l'Agora de la danse.
Photo : Michael Slobodian.

Soutenue dans sa création mentale par un imaginaire géographique, elle occupe l'espace de manière à laisser des impressions au public plutôt qu'à livrer un sens à sa danse. Une poésie s'en dégage naturellement, dans des moments qui évoquent des crises et où le corps se charge d'une puissance qui émane de l'intérieur, pas seulement des figures. « Je pense que la danse exprime l'éloquence du corps entier, inatteignable autrement », confiait-elle après le spectacle. Consciente de ses effets, la danseuse se défend de pratiquer un art intellectuel, cherchant, au-delà de son travail impeccable, à laisser sentir l'ex-





Transverbero de Jocelyne Montpetit, à l'Agora de la danse. Photo : Guy Borremans.

périence de la danse investir sa gestuelle abstraite d'une relaxation apaisante, qui libérera à son tour des images mentales. Elle aborde alors les grands thèmes de l'existence dans une perspective féminine.

Peggy Baker danse parfois sur le silence, que le public ne supporte pas toujours. Elle-même est d'ordinaire gênée par les réactions de la salle agitée. Elle se retourne alors vers le piano, pour écouter très finement les silences entre les notes, suivant cette durée dans sa respiration ; par ce lien profond, elle unit la musique, l'espace et son corps en mouvement. La musique et la danse s'interpénètrent de manière aléatoire et imprévisible, dans un esprit de beauté qui cherche le dépouillement et une qualité de présence à l'essentiel. Plus encore, le piano, pour Peggy Baker, est une métaphore du corps humain, un partenaire immobile et lourd qui vit dans chacun des solos en occupant de plus en plus d'espace. Cette complicité n'est pas sans évoquer sa relation amoureuse et créatrice avec le musicien Ahmed Hassan, atteint de sclérose en plaques, qui a fait l'objet de *Sanctum*, un film de Lisa Cochrane (1996). La danseuse atteint dans ces solos une liberté fabuleuse qu'elle revendique en tant que chorégraphe. Elle entre dans un monde intérieur très concentré, sans artifices, aux antipodes de l'improvisation. La performance vous hante longtemps.

Après la représentation de *Transverbero*, Jocelyne Montpetit a raconté avec Jean-Claude Bürger, cinéaste, la genèse de cette belle pièce. La chorégraphie est née

d'une quête de l'énergie lumineuse qui caresse un corps vide et libre de toutes les possibilités. Au hasard d'un tournage, un rayon de lumière est venu proposer sa résonance à la danseuse, inspirée soudain par l'expérience mystique d'être traversée de toutes parts.

La transverbération est la grâce suprême que connaissent les mystiques : « Son visage brillait de la flamme qui l'illuminait dans l'extase ; elle reprit lentement conscience du monde extérieur » ; ainsi s'exprime Marcelle Auclair, rapportant un témoignage dans sa *Vie de sainte Thérèse d'Avila*¹. C'est un peu à cette expérience que semble se livrer Jocelyne Montpetit, toute tournée vers l'intérieur, le visage impassible ou figé, concentré sur un point précis. Ce point est en fait le contact avec l'extérieur, par lequel s'affirme un soi décanté, ultrasensible, épuré mais intense. Cette vibration ténue qui appelle le désir crée une émotion et provoque l'imagination, terme de toute attente.

1. Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 111.

Cette thématique de base, qui fait appel à la « danse-état », issue du travail de l'artiste avec le butô, permet curieusement à chacun de percevoir des bribes d'histoire vécue. Chacun y lira la sienne, mais quand on interroge des spectateurs, on remarque qu'une thématique féminine y est souvent captée. La naissance, la sexualité féminine, l'énergie vitale d'un cœur qui bat émanent de cette tension intérieure qui trouve dans la lumière des lieux fragiles pour se montrer.

La signature de Ginette Laurin était très attendue avec *le Funambule*, créé pour dix danseuses et sept danseurs des Grands Ballets Canadiens. La pièce était présentée en troisième partie du spectacle, qui comportait les chorégraphies de Kylian, *Stepping Stones* (1991), et de Kudelka, *In Paradisum* (1983). L'ouverture du répertoire à la danse contemporaine apporte aux interprètes classiques un mouvement différent, une autre façon de travailler aussi. Il n'y a, dans *le Funambule*, aucune narration, mais la chorégraphe dirige les danseurs à partir d'images telles que le mouvement des insectes, des moustiques en particulier, afin d'obtenir des gestes délicats, précis et

rapides, qui sont par ailleurs renforcés par une musique appropriée. Pourtant, comme dans ses autres créations, Ginette Laurin assigne à la musique un rôle secondaire, changeant jusqu'au dernier moment aussi bien certains mouvements que ses choix musicaux.

C'est le vertige de l'équilibre sur pointes, tenu le plus longtemps possible avant l'effondrement, qui frappe dans ce *Funambule*. La jambe tremble, le pied vacille, fragile et arc-bouté. La tête est immobile, fixe, les épaules et les bras harmonieusement balancés.

Quelle image vertigineuse, cette

pointe au-dessus de laquelle s'élève le corps à pic, dessiné parfaitement vers le haut, jailli du sol qui le repousse comme une plante à tige haute vers le ciel ! La tête de la ballerine fleurit, s'épanouit, et la chevelure blonde d'une Anik Bissonnette respplendit. Son visage se détend peu à peu à partir de sa concentration sur la verticale, en un court instant de satisfaction, de fierté et de maîtrise de soi. Le spectateur ressent cette exigence aiguë, qui suggère la douleur surmontée, dans un cri de joie silencieux symbolisé par ses vêtements et ses chaussons rouges. Une sorte de libération et de jubilation éphémère se produit. Et tout retombe. Le corps de ballet attend, se plaçant en ligne sur les pointes en arrière, par entrée de deux. L'attente grandit, la soutient du regard, l'imité. Cette réponse en canon est celle d'un chœur habilement utilisé.

Bien que très jolie, cette pièce un peu répétitive n'a pas tout à fait atteint le degré d'émotion que les drapés dramatiques, rouges, jetés au sol, laissent planer. On sent



Le Funambule, une chorégraphie de Ginette Laurin présentée par les Grands Ballets Canadiens. Photo : Roland Lorente.

que la chorégraphe explore surtout l'équilibre sur pointes : elle ne connaît pas quels mouvements sont possibles dans cet état limite. Elle veut toucher la fragilité. Il est manifeste que, dans cette performance, tout le monde prend des risques.

Margie Gillis présentait une généreuse rétrospective et deux nouvelles pièces à la Salle Pierre-Mercure : *Comme une pierre sur le ciel*, *Bloom*, *Variations*, *Nothing Clings to You* (1997, en première montréalaise), *Voyage* (1998, en première mondiale). Il existe en Europe une demande pour les rétrospectives, ce qui nous vaut sans doute ces retours de Margie Gillis, de Marie Chouinard et de Ginette Laurin dans sa série *Duos*.

Voyage, nouvelle création de Margie Gillis, présentée à la Salle Pierre-Mercure.
Photo : Michael Slobodian.

Margie Gillis est connue pour ses pièces à forte narrativité ; même si le déroulement n'en est pas linéaire, le symbolisme est souvent manifeste et aisément accessible à l'entendement. Tour à tour rocher ou masse compacte, immobile comme une peinture de Vermeer, force tranquille, ou au contraire fuligineuse et fulgurante, la sensuelle Margie Gillis allie les images de terre et de feu qui font son succès. Sa rage l'habite toujours, son humour apparaît ici et là. Avec elle, on assiste à un grand éventail des émotions qui rejoint un très large public.



Marie Chouinard faisait une fracassante rentrée avec sa série – qu'on n'avait pas encore oubliée – *l'Après-midi d'un faune*, *le Sacre du printemps*, *les Trous du ciel*, présentés également à la Salle Pierre-Mercure. Ce qui frappe, dans ces chorégraphies, c'est le mélange d'audace et de délicatesse, la décomposition de la souplesse qui ouvre la gestuelle aux surprises, aux balbutiements porteurs d'un langage propre à la chorégraphe. « Je donne cent consignes pour une section de trente secondes », lance-t-elle lors d'une rencontre avec le public. « J'ai l'impression de savoir ce qu'est la note juste. Je ne cherche pas à faire dire quelque chose à ma danse, même si la danse est porteuse d'un sens. Je cherche les émois du corps », déclare-t-elle ailleurs. C'est en effet ce que l'on voit : un travail minutieux, exact, qui s'appuie sur la liberté du danseur et qui la corrige.

Avec Marie Chouinard, on peut s'attendre dans la construction à toutes sortes de petits fouillis – elle les nomme « des petites mutations instantanées » – qui mettent en évidence la souplesse et l'étrangeté des secousses, des torsions, des déhanchements et des rotations. De multiples images de nature – des bêtes surtout – hantent ses pièces : oiseaux, bêtes à cornes, pieuvres, chevaux en liberté, par exemple. Les forces

qu'elle convoque sont « antérieures à l'arrivée des humains sur la terre », explique-t-elle, mi-sérieuse, mi-rieuse. C'est dire à quel point son travail repose sur des intuitions physiques et converge vers des images accordées à ce que la musique évoque. Serait-elle une prêtresse de la nature ? Elle est du moins convaincue que le bagage génétique suffit à donner leur matière aux voyages dans l'espace et dans le temps qu'elle nous propose. Avec ces pièces, elle nous convainc aisément qu'un corps possède des modulations infinies et que chercher le mouvement, c'est trouver des images, plutôt que l'inverse. Sa foi éclaire ses chorégraphies et passe dans la salle.

Valeurs sûres

Catherine Tardif, avec *Décorum*, une commande de Danse-Cité, présentée à l'Agora de la danse, s'est interrogée sur le rapport avec le corps qu'entretiennent des non-professionnels de la danse : un musicien, Jean Derome, et deux comédiens, Julien Poulin et Éric Bernier. Le projet est un canular de potaches entre des compères qui se



prêtent à un jeu sympathique et comique, livrant leurs envolées dans les plis de leur timidité. La jeune chorégraphe a placé ses partenaires en situation arbitraire et, le spectacle achevé, elle est fière des images touchantes qui en sont sorties. Ainsi, Jean Derome entre en scène dans une combinaison de *skidoo*, se livrant à des exercices d'improvisation qui n'ont rien à voir avec ceux des instruments de musique. Son impression ? Avoir été livré nu face au public. Son désir ? Se mettre dans la peau d'un interprète qui doit exécuter une œuvre et livrer en même temps ses aptitudes créatrices.

Pour Julien Poulin, le sens de la performance n'est pas entravé par la même gêne. Pourtant, il a ressenti le désarroi d'un acrobate qui s'en va sur la corde raide, sans savoir s'il peut arriver au bout. Sa scène du

conférencier qui s'étouffe en toussant l'a ramené à un monde de souvenirs. Il a même retrouvé les sensations qu'on éprouve lorsqu'on marche pour la première fois, explique-t-il après la représentation. Qui, pourrait-on objecter, pourrait s'en souvenir ? Ce qui est intéressant, dans cette remarque, est bien cette sensation de reconnaître un état oublié, mais parfaitement inscrit dans son propre corps.

Quant à Éric Bernier, le seul vrai cabotin de l'histoire, il réussit à oublier les réactions du public et à s'imaginer confiseur, travaillant du bout des doigts avec art et précision. Les images lui permettent d'improviser avec facilité. Son numéro de *crooner* est impayable de drôlerie. Les chansons qui l'accompagnent font partie de la même fête du jeu parodique ; chacun y trouve matière à réaction : Jean Derome, faut-il s'en étonner, a franchement détesté ces musiques américaines et réussi à ne jamais les

Julien Poulin, Éric Bernier et Jean Derome se sont prêtés à l'expérience de la chorégraphe Catherine Tardif, *Décorum*, présentée à l'Agora par Danse-Cité. Photo : Michael Slobodian.



Fugitives Épiphanies
d'Irène Stamou, à l'Agora de
la danse. Photo : Zoi Kilakos.

écouter. Éric a emprunté le style de son costume à son père, Julien à sa mère, Jean à ses rêves d'enfant. C'est du moins ce qu'ils nous ont raconté, après leur prestation purement physique. La conclusion de l'expérience revient à Catherine Tardif : « Le fait de chercher la porte d'entrée crée le spectacle. »

Irène Stamou, avec *Fugitives Épiphanies*, à l'Agora de la danse, nous a offert sa composition – trois pièces où on voit entre autres les hommes faire de la danse du ventre – la plus complexe qu'il m'ait été donné de voir sous sa signature. C'est une chorégraphe des plus intéressantes, même si ses références méditerranéennes, toujours présentes dans son travail, demandent qu'on en suive l'évolution et l'approfondissement manifestes,

d'une pièce à l'autre. Ainsi, *Ravished by the Break of Dawn*, dansé par Ken Roy, exigeait des repères dont le défaut m'a soudain pesé. Jacques Moisan et Mark Eden-Towles, deux beaux danseurs, nous entraînaient encore plus avant dans le monde poétique grec. Par contre, le travail d'interprétation de Lin Snelling, un buste de statue majestueux, charnel, hiératique, était tout simplement époustouflant.

Tedi Tafel, avec *le Chant profond*, à l'Agora, présentait sa plus récente composition à partir des énergies naturelles, qu'elle est allée explorer en Colombie-Britannique grâce à une bourse de création. Même si elle revendique l'héritage japonais de Kazuo Ohno, son propos est directement emprunté aux techniques de méditation, au yoga en particulier. La pièce est toute dans l'immobilité et le « presque rien », si ce n'est la vibration qui parcourt les bras, jusqu'au bout des doigts de la performeuse, comme un battement d'aile. Des effluves parfumés me chatouillaient les narines : venaient-ils de mon voisin ou de la climatisation ? Ou bien étaient-ce mes sens exacerbés qui parvenaient à des perceptions très fines, voire imaginaires ? Tedi Tafel, en position d'écoute intérieure, semblait en étroit contact avec le surnaturel. À souligner également l'intéressante création sonore de Monique Jean, très active dans le processus de création chorégraphique. Le danger d'en perdre certains en cours de chemin n'a sans doute pas été évité ; mais la détente et la plongée profonde nous entraînaient vraiment dans un autre monde.

Le Bastringue bâtard de
Michèle Rioux, présenté par
Danse-Cité au Monument-
National. Sur la photo :
Sylviane Martineau, Daniel
Soulières, Mark Shaub,
Isabelle Poirier et Christine
Charles. Photo : Yves Renaud.

Michèle Rioux, dans *le Bastringue bâtard*, commande de Danse-Cité présentée au Monument-National, nous a offert un beau moment, tout à fait original par rapport à l'ensemble des productions. Sa démarche, marquée par sa rencontre avec le continent africain (Abidjan, Côte d'Ivoire) l'a obligée à poser ses livres et à plonger



directement dans l'humain. Cela se sent par sa gestuelle émotionnelle, par sa production sur scène de trois musiciens, où la polyrythmie sur claviers et les percussions rivalisent de gaieté pour mettre de l'ambiance et chauffer les cœurs. Un texte est improvisé, mais de nombreuses séquences ont été préparées par des séances d'entraînement approprié ; Christine Charles y raconte même une histoire intime. Dans l'ensemble, la production n'est peut-être pas tout à fait cohérente ; mais on y sent bien la tension entre deux sensibilités : l'intellectuelle et l'émotionnelle.

La relève des talents

Guylaine Savoie, avec *Les chiens aboient... la caravane passe*, nous a donné une des pièces les plus intéressantes présentées cette saison (en l'occurrence, à Tangente). L'artiste s'est documentée sur les tziganes, figures de liberté et de rusticité ensorcelante. Peu à peu, son travail s'est concentré sur la femme, chez ce peuple nomade ancien et pourchassé. L'ourme, déesse du destin, une femme chaman pratiquant son art divinatoire dans la forêt, fournit à Guylaine Savoie une entrée dans le surnaturel

et nous permet de sentir ce que le corps conserve, en secret, d'anciennes traditions occultes. Le décor – les branches de bois mort en fond de scène (scénographie de Louis Hudon) –, les éclairages inquiétants et les feulements se prêtent à l'imagination symbolique qui permet au personnage énigmatique et solitaire de la danseuse d'interpeller la mort et les esprits aux carrefours des chemins.

À cet égard, l'espoir, l'errance et la spiritualité apparentée à celle des derviches tourneurs se trouvent fortement évoqués lorsque la danseuse, suspendue à un harnais accroché à un mât, se lance dans un rituel de tournoiement fascinant. Le rythme endiablé tranche avec la lenteur égarée de cette sauvagesse, fumeuse de pipe, mendicante, clocharde déguisée qui ne redevient elle-même qu'à proximité des loups. La performance est riche, assurée, bien composée et tout à fait originale.

Guylaine Savoie présente
Les chiens aboient... la caravane passe à Tangente.
Photo : Rolline Laporte.



Dominique Porte, avec *7 Gouttes et des poussières*, présenté à Tangente, a imaginé un monde de mots projetés et de danse, l'un inspirant l'autre dans un dialogue marqué par une solution de continuité. Comme si entre le corps et la tête, toute de mots, un vide suscitait le désir d'œuvrer. La danseuse créait aussi un duo avec Allyson Green, une artiste américaine de New York.

Manon Oligny a de l'humour. Avec *XX...x (Étude #1 sur la séduction)*, présenté à Tangente, elle joue avec les images qui rappellent l'allant et la dérision – démodée – de la Nouvelle Vague. Le propos amoureux n'a peut-être pas donné une vision claire de ce qu'il est au juste ; mais on y sent un travail qui cherche, à travers une légèreté

séduisante, à convoquer le quotidien pour s'en défaire. La démarche demeure ambiguë, mais le rythme laisse passer un désir de bonheur qui se fait attendre.

Estelle Clareton – la trentaine, comme Dominique Porte – avec *Présage de pluie*, présentation de Tangente, se lance dans l'expression personnelle, après une participation remarquable à O Vertigo. Elle a travaillé ici sur les thèmes contraires de la gemellité et de la déchirure du couple, dans deux pièces au cours desquelles elle s'adjoint Harold Rhéaume, altérité masculine servant le propos. Estelle Clareton a une belle présence en scène, qui marque incontestablement sa propension à l'expression théâtrale (notamment par ses références au monde de Fellini). Elle a su la soutenir d'un intéressant univers sonore.



Présage de pluie d'Estelle Clareton, à Tangente.
Photo : Martin Rondeau.

Jane Mappin et, en seconde partie, Roger Sinha ont donné *Stillife, ça aussi, la vie* (Danse Cité présentait ce spectacle à l'Agora). En dépit d'une démarche visuelle saisissante (mais impersonnelle dans le contexte), la performance non coordonnée entre les deux pièces donnait une impression de désordre, de répétition et d'absence de structuration. Ce fut une cacophonie bariolée. Dommage.

Quelques notes, seulement, pour signaler que les hommes n'étaient pas absents d'une création de qualité : Daniel Léveillé, avec *Utopie*, à l'Agora, a repris une pièce pour dix-sept interprètes qui met en scène la génération instinctive, turbulente et tonique des années quatre-vingt-dix. Andrew de Lotbinière Harwood et son *Sens Cible*, suivi de *6^e Sense*, dans le même espace, propose un art tout de liberté et d'improvisation dirigée dans l'esprit de la variation. Il met en jeu sa fragilité et refait chaque soir la proposition de donner, d'inventer, de surprendre et de se répéter. Comme dans l'art de la conversation. On le remercie de cette politesse.

Par ailleurs, deux faits notables mais sans rapport méritent d'être signalés. Le premier, la rencontre à l'Agora avec Louise Lecavalier, une artiste prestigieuse mais très discrète, enfin prête à parler de son amour pour la danse et du travail acharné auquel elle se livre comme au combat. Et le deuxième, la diffusion d'un vidéo de création, court métrage d'Andrée Martin, intitulé *Bice*. Produit par Trinôme-Optik en 1997, il met en scène Geneviève Dussault, Michel Forgues et Émilie Gauthier, sur une légende extraite de *la Divine Comédie* de Dante.

Sur pellicule également, Jean-Claude Bürger est l'auteur de *Corps à corps. Au Québec, la danse a 50 ans* (Entreprises de Création Panacom, 1998), un excellent

film de 83 minutes, dirigé par Aline Gélinas, qui tente de répondre à la question ouverte : d'où vient le plaisir étonnant que nous avons à voir danser ? Pour Ludmilla Chiriaeff, « la danse, c'est le mouvement et l'infinie jeunesse. Le mouvement c'est la vie, puisque tout ce qui vit bouge. » La fondatrice des Grands Ballets Canadiens y rappelle comment le Québec s'est éveillé à la danse alors que le corps était tenu dans l'ombre du péché. Pourtant, en 1947, Françoise Sullivan contestait déjà un académisme potentiel. La peintre automatiste, danseuse et chorégraphe, allait d'emblée aux limites physiques que Jeanne Renaud et Françoise Riopelle cherchaient aussi à dépasser. Dans la révolte existentielle de ces artistes, l'énergie de la danse contemporaine était née ; Jean-Pierre Perreault rend hommage au Groupe de la Place Royale.

Le ballet jazz d'Eva von Genesey, avec Eddy Toussaint, a surgi en rupture avec les Grands Ballets. La danse québécoise commence à se diversifier ; les transfuges seront désormais nombreux. Dans le film, on voit ensuite Jean Grandmaître, qui se dit « un classique contemporain », travailler avec David Bushman et Martine Lamy. « La danse est comme une thérapie, une expression très primitive, explique-t-il. Elle permet de vivre la mort, l'amour, la sexualité, les énergies primales. Sans les mots, on peut sortir les peurs qui y sont liées. Je n'ai aucune pudeur dans ma création. » Quant à Louise Bédard, elle donne à son corps les voix de sa spiritualité : « Des pans de personnages coincés en moi jaillissent dans l'espace. La danse est une communion avec ce qui se passe dans ma tête, souvent relié à la nature. »

Le film se tourne alors vers Martine Époque, fondatrice du Groupe Nouvelle Aire. Edouard Lock, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Louise Lecavalier et Daniel Soulières lui rendent hommage. « L'artiste emmagasine ce qui est dangereux, sacré, mystérieux pour faire un pont avec l'invisible qui nous entoure », commente Edouard Lock. Ginette Laurin dit encore sa joie de danser, cette façon de vivre et de ressentir. Quant à Paul-André Fortier, il plonge dans la dépense de la chair, du présent, de soi, pour voir le sens émerger des images sorties de l'inconscient. Le titre du film *Corps à corps* vient de lui, car il insiste sur le contact des corps qui comprend le regard insistant du public sur l'interprète.

Le film présente encore d'autres parcours parallèles. Marie Chouinard et ses performances sacrées. Jocelyne Montpetit et sa libération intérieure grâce à l'exigeant et puissant Min Tanaka. Sylvain Émard insiste sur la similitude du rêve nocturne et de la danse. Quant à Margie Gillis, qui clôt le film, elle rappelle que danser, c'est sentir de manière tangible les mystères de la mort et de la vie qui lient le corps, le cœur et l'esprit.

Enfin, le second gala *D'amour et de danse*, organisé par André Malacket et Michèle Febvre au profit de la Fondation Farah (contre le sida), a réuni en mai dernier vingt-sept interprètes et huit chorégraphes de haut calibre à la Salle Pierre-Mercure. Sur une base d'extraits – hormis deux pièces complètes –, les artistes ont manifesté leur présence et leur solidarité dans la cause humanitaire qui les lie devant cette maladie ravageuse. Ce moment de célébration, cultivant la beauté, a soulevé le public dans un même mouvement d'émotion. **■**