

AMOUR, MORT ET TRAHISON DANS LE MONDE DE LA DANSE CLASSIQUE

La Société psychanalytique britannique a une longue tradition de conversations avec des invités de choix du monde des arts, à la suite des réflexions de Freud sur les artistes qu'il considérait en possession d'une grande perspicacité psychologique. En raison de mon intérêt personnel et de mon implication dans le ballet depuis l'enfance, j'ai été responsable de ces échanges avec des danseurs. Ce travail est basé sur des rencontres et des conversations avec plusieurs danseurs et chorégraphes: Irek Mukhamedov, étoile du Bolchoï et du Ballet royal; Lady Deborah McMillan, la veuve du célèbre chorégraphe anglais Kenneth MacMillan; Tamara Rojo, danseuse espagnole et directrice actuelle du Ballet National Anglais; la grande Alicia Alonso, le génie cubain de la danse classique; Loipa Araújo, grande danseuse du Ballet National de Cuba et actuel co-directeur du Ballet National Anglais, et les Ballet Boyz (William Trevitt et Michael Nunn, danseurs du Royal Ballet et co-directeurs de leur entreprise, The Ballet Boyz).

La danse, à travers l'histoire de l'humanité, a été associée à presque toutes les phases de la vie. Mais quand j'ai commencé à penser à ce travail, j'ai réalisé combien peu a été écrit dans la littérature psychanalytique sur ce sujet. Une raison peut en être la croyance erronée, mais bien diffusée, qui considère le ballet classique comme un spectacle plutôt superficiel et frivole pour l'élite. Une autre, raison peut également être due à un aspect du ballet qui vise à la représentation, et à la description, d'un monde très idéalisé et parfait où la recherche obsessionnelle d'un idéal de perfection et de beauté, de la pureté de la "ligne " va souvent au-delà des possibilités humaines. Beaucoup se demandent s'il y a quelque chose derrière ça. Il se peut que cette même qualité de perfection idéalisée ait contribué au manque apparent d'intérêt pour ce sujet chez les psychanalystes. Mais la réalité est que les chorégraphes créent la danse pour exprimer quelque chose de leur monde intérieur; pour eux-mêmes, oui, mais aussi pour partager cette expérience avec le public. Susan Langer (*The problems of Art*, 1957, p 5-12) nous rappelle que l'image dynamique et symbolique ainsi créée possède les mêmes traits et composants que la vie émotionnelle et suscite ainsi des sentiments. C'est une objectivation de la vie intérieure subjective. Elle considère la danse comme une apparition de puissances actives, une image dynamique qui, sur la base des mouvements des danseurs, crée une entité virtuelle constituée par la vigueur de la danse. Sa puissance, ses conflits et ses solutions, son rythme, expriment la nature de la vie émotionnelle, les crises, la complexité et la richesse qui caractérisent la vie émotionnelle de l'homme. Alejo Carpentier, l'écrivain cubain, décrit la

dance comme un phénomène universel qui fait des liens à travers des différentes cultures et classes sociales. “La dance est une partie essentielle de la condition humaine”, nous dit-t-il.

Bien que très souvent des conversations entre psychanalystes et artistes aient eu lieu au sein de la Société Psychanalytique Britannique, pour une raison étrange, le ballet a été complètement absent de ces échanges. Si cela est dû à l'attitude, dans le monde des arts, qui tend à sous-estimer le ballet, considéré parfois comme obsolète, ridicule, etc, ou si cette attitude est liée, comme je l'ai dit avant, avec la recherche très spécifique de la perfection physique et de la beauté qui semble dominer le monde du ballet, je ne le sais pas. Le 8 mars 2009, j'ai trouvé un article de Jenny Gilbert dans un journal anglais (The Independent) dont le titre était: «Les danseurs sont comme des enfants: Ils doivent être vus mais pas entendus». L'article, il va sans dire, se réfère à l'attitude désobligeante envers ce que certains considèrent comme la superficialité et le manque d'intelligence des danseurs en général... Et pourtant tous les danseurs que je mentionne ici sont des gens de grande intelligence et sensibilité artistique. Le ballet est-il le bouc émissaire de l'art...?

Quand j'ai pensé à écrire cet article, je me suis immédiatement souvenu d'une occasion spéciale: Noureïev était mort et le Royal Opera House avait arrangé, avec un certain retard, un hommage posthume. Parmi les différentes personnes qui ont rendu hommage à sa mémoire, Irek Mukhamedov, l'étoile du Bolchoï et du Royal Ballet est apparu, il a lu un poème de Pouchkine. Quelque chose dans sa façon de lire le poème et les inflexions de sa voix quand il parlait en russe m'a rappelé l'intensité de Noureïev lors de la danse. Cette intensité que Noureïev a donnée à ses interprétations était probablement le résultat de sa recherche approfondie de la psychologie de ses personnages ou, peut-être, de quelque chose basée sur une compréhension intuitive profondément intelligente de la musique et des rôles qu'il interpréta. Quelque chose de semblable à ce que Maria Callas a donné au monde de l'opéra. Une caractéristique du ballet russe a toujours été l'importance donnée à la psychologie des caractères interprétés. Sans elle, le ballet serait réduit à une exposition de virtuosité acrobatique incapable de toucher le spectateur. Les danseurs et les chorégraphes qui réussissent à nous toucher avec leur art sont ceux qui intègrent dans leur danse ce qu'ils pensent et ressentent, consciemment ou inconsciemment, nous montrant ainsi l'élément émotionnel de la danse. Entendre Alicia Alonso parler de ce sujet confirme ce que je viens de mentionner. Je me souviens de Galina Ulanova dans une répétition de Roméo et Juliette, déjà

une femme d'un certain âge, allant sur scène pour devenir, tout d'un coup, sans l'aide de maquillage et costumes, une jeune fille de quinze ans, Juliette.

Quelque temps après l'avoir vu pour la première fois dans l'hommage à Noureïev, j'ai vu Mukhamedov danser dans "Raspoutine" lors d'une froide nuit d'été anglais. Cette nuit-là, j'ai été convaincu que s'il y avait un danseur capable d'aller au-delà de son langage habituel, le corporel, c'était lui. C'était le début de ce travail.

Les rares occasions dans lesquelles les psychanalystes prêtent attention au ballet, ils parlent habituellement, avec raison bien sûr, des vicissitudes typiques de la formation d'un danseur, liées surtout à la blessure narcissique due aux professeurs trop exigeants et sadiques qui utilisent régulièrement le ridicule et l'humiliation dans le cadre de leur méthode d'enseignement. Ces tactiques sont rationalisées dans le monde du ballet, exagérant la nécessité de corriger et d'embarrasser l'étudiant, de l'obliger à prendre conscience de ce qui est mal et ce qui doit être corrigé. Le film "Le cygne noir" (Black Swan) illustre cela à la perfection. "The Red Shoes", avec des allusions à la relation entre Diaghilev et Nijinski, reflète magistralement cette dynamique aussi.

C'est cette attitude de certains enseignants que l'élève vit comme une blessure narcissique. Cela devrait être digéré et utilisé productivement par les étudiants de ballet pour éviter de créer une blessure permanente qui pourrait affecter, et parfois détruire, la créativité de l'élève. L'objectif du bon enseignant devrait être de fournir à l'élève des expériences positives qui peuvent être soutenues après. Nous pouvons établir un parallèle entre l'enseignement du ballet et de nombreuses autres disciplines, psychanalytique par exemple.

Dans ce dernier cas, le parallèle avec la supervision des candidats et la cure analytique est évident. Il n'y a pas de mauvais élèves, mais des mauvais enseignants... Pour Anna Freud, la partie la plus importante d'une analyse est la première rencontre, dans laquelle l'analyste devrait savoir comment «accrocher» son futur patient. Cette première rencontre, comme le premier amour, marque profondément, et on ne l'oublie jamais (Il y a un toujours une première fois, Luis Rodríguez de la Sierra, Paris, 2012). Tout cela, bien que vrai, n'est pas le thème central de ce «projet» dont l'intention est celle d'essayer de comprendre comment les chorégraphes et les danseurs essaient de transmettre à travers le langage corporel, le

mouvement, leurs émotions, les sentiments, et toutes les nuances du monde intérieur des personnages qu'ils représentent.

À première vue, la danse classique semblerait être une expérience très différente, étrangère à la psychanalyse puisque notre travail est principalement basé sur les mots. Ce n'est pas toujours vrai puisque nous faisons attention à une variété très riche de communications non verbales. Ceci est important chez tous les patients, mais devient très pertinent chez les patients silencieux et ceux qui, par leur nature, communiquent leurs sentiments à travers leur corps. Ce groupe n'est pas aussi petit qu'il le semble à première vue si nous considérons les patients psychosomatiques, l'hystérie de conversion, les enfants, les adolescents et tant d'autres.

Bien que la psychanalyse et la psychologie ont eu pratiquement peu à voir avec le monde de la danse classique dans le passé, les changements qui ont eu lieu dans le monde du ballet ont fait se rapprocher ces deux professions et, à ma grande surprise, les différentes conversations avec des danseurs organisées par notre Société ont suscité un grand intérêt parmi le public, les psychanalystes et les danseurs.

Actuellement, on souligne la capacité de transmettre des émotions par la danse et non seulement l'affichage éblouissant des compétences techniques et de l'énergie corporelle à laquelle le public a été habitué. C'est ici que Kenneth MacMillan, en tant que chorégraphe, évoque et stimule la pensée analytique. Les ballets de MacMillan sont généralement des explorations sombres des états mentaux du monde interne de leurs personnages. En partie, son désir de décrire la solitude, la jalousie pathologique, la cupidité et la violence dans un environnement généralement associé à l'évasion et aux contes de fées explique à la fois l'attraction ressentie par tous vis à vis de ses grands ballets ainsi que l'hostilité avec laquelle ils ont été accueillis initialement dans le Royal Ballet.

MacMillan est d'abord devenu un alcoolique, puis s'est appuyé sur des médicaments prescrits, tout en luttant contre la dépression. Nous nous demandons donc: y a-t-il un lien entre la fragilité mentale et le pouvoir créatif? La vie de Nijinski, d'Olga Spessivtseva, Rudolf Noureïev, Gelsey Kirkland, Trinidad Sevillano, Alexander Godounov et d'autres semblent le confirmer. Lorsque Rudolf Noureïev était en train de mourir du sida à Paris, on a dit qu'il s'était demandé s'il devait chercher l'aide d'un psychanalyste. L'influence de Freud avait

alors atteint des sommets inédits. Philippe Grimbert a écrit alors l'analyse fictive de Nourieïev: Rudik, l'autre Nourieïev.

Tolstoï (Qu'est-ce que l'art? 1896) écrivit une fois: "La mission de l'art est celle de réveiller en nous un sentiment déjà vécu, puis à travers les mouvements, les lignes, les couleurs et les images exprimées en mots de le communiquer aux autres de telle manière qu'ils puissent éprouver le même sentiment." Ces paroles de Tolstoï nous montrent que la psychanalyse et la danse ont plus en commun qu'on l'aurait cru à première vue: les expériences, les mouvements, les images et le transfert des sentiments sont communs au ballet et à la psychanalyse. Dans le ballet, évidemment, la communication verbale est absente. De ce point de vue, il serait juste de dire que le processus éducatif dans la formation des danseurs doit avoir comme un de leurs objectifs de révéler l'individualité des artistes, en soulignant leurs traits personnels uniques, contribuant ainsi au développement de leur personnalité. Une compréhension psychanalytique de tout cela pourrait aider à identifier les traits uniques, émotionnels et caractériels, de l'individu; elle découvrirait les conflits latents, les problèmes et les angoisses, à la fois inconscients et préconscients qui entravent leur créativité.

Tout cela sera parfaitement compréhensible pour tous familiers du travail du chorégraphe britannique Kenneth MacMillan. Il montre intuitivement dans ses chorégraphies une gamme infinie de sentiments. Qu'est-ce que cela signifie pour l'artiste de danser dans un de ses ballets: ("Judas Tree ", "Mayerling ", "Manon "); comment sont-ils comparés à de grands classiques comme Giselle, La belle au bois dormant, Le lac des cygnes, etc? Qu'est-ce que ça fait d'interpréter les œuvres de Balanchine où les émotions sont sacrifiées à la soi-disant pureté de la ligne, à danser pour danser et rien d'autre? Gelsey Kirkland, la célèbre danseuse de l'American Ballet Theatre, décrit ce que cela signifiait pour elle dans son livre "Danser sur ma tombe" (Dancing on my grave). Qu'en est-il du danseur qui s'exprime à travers son corps et qui n'a pas la possibilité de verbaliser ses émotions, ses pensées, ses fantasmes, ou ceux qui n'ont aucun intérêt ou envie de parler d'eux? Qu'advient-il lorsque la sublimation fournie par la danse sur un thème, un argument, n'est pas à votre portée? N'est-ce pas l'un des grands paradoxes de la vie, qu'une activité comme la danse, qui est habituellement associée à des états de joie et d'euphorie, puisse aussi être associée à des souffrances intenses et douloureuses?

Pendant de nombreuses années, Vaslav Nijinski a été le cliché romantique d'un génie du ballet victime de la folie dans la fleur de sa jeunesse. Sa souffrance se reflète dans la citation suivante de son journal (Nijinski, 1936-68, pp. 168-169): «Une fois, étant allé faire une promenade, j'ai cru voir un peu de sang dans la neige. J'ai suivi les traces de sang et j'ai senti que quelqu'un qui était encore vivant avait été tué... alors Dieu m'a fait marcher vers un précipice me disant qu'on lui avait fait du mal et qu'il fallait le sauver... J'ai approché le bord et j'ai glissé, mais quelques branches, que je n'avais pas remarqué, ont arrêté ma chute. J'ai été étonné et j'ai pensé que c'était un miracle. Dieu avait voulu me tester... je me suis démêlé des buissons, mais je ne suis pas tombé. Dieu m'a dit: Vas chez toi et dis à ta femme que tu es fou. Sur le chemin du retour, j'ai vu les traces de sang, mais je ne croyais plus qu'elles étaient réelles”.

Nijinski, probablement, fut le premier à écarter les conventions de la danse classique en provoquant un grand scandale à Paris avec la scène de "L'après-midi d'un faune" dans laquelle la masturbation et le fétichisme étaient une partie importante de son interprétation. Génie ou folie?

Tchaïkovski, un compositeur étroitement associé au Ballet, est une autre figure fréquemment mentionnée lorsqu'on parle de danse classique. On peut reconnaître ses conflits sexuels, pas très différents de ceux de Vaslav Nijinski, dans les ballets pour lesquels il a composé la musique, en particulier *Le lac des cygnes* et *La belle au bois dormant*. La lutte entre ses sentiments homosexuels et la pression pour la conformité des conventions sociales, se marier; se reflète dans le caractère du Prince Siegfried, réticent au mariage et enfin amoureux d'une femme inaccessible qu'il ne peut pas épouser, moitié femme, moitié cygne, Odette. Odile, le cygne noir, la femme sexuelle, la femelle, représente le danger, la mort et la peur de la femme. La menace du père œdipien représentée par le sorcier von Rothbart nous montre le drame vécu par Tchaïkovski. La présence de la mort dans son cas évoque la perte de la mère du compositeur d'abord en allant en pension quand il était très petit et quelque temps plus tard avec sa mort. Ce traumatisme s'est répété avec la perte de sa longue relation platonique et épistolaire avec Nadezhda von Meck, une autre femme inaccessible qu'il n'a jamais rencontrée en personne.

Aurora, la belle au bois dormant, est destinée à dormir pendant cent ans jusqu'à ce qu'elle se réveille avec un baiser chaste. On peut voir ici les conflits et l'ambivalence du compositeur au

sujet d'une relation hétérosexuelle: le contraste entre une sexualité endormie et innocente et une sexualité naissante lors de l'éveil de ce rêve. Bruno Bettelheim a écrit avec éloquence sur l'histoire de La belle au bois dormant dans son livre : *Psychanalyse des contes de fées*.

Le ballet classique peut, bien sûr, représenter toutes sortes de choses différentes pour beaucoup. Cela dépend des réponses conscientes et inconscientes qu'il provoque dans le spectateur, l'environnement où l'expérience se développe, etc. Mon premier contact avec le ballet s'est produit quand j'étais un enfant et mes parents m'ont emmené voir Tamara Toumanova et Vladimir Oukhtomsky. Cela fut une expérience que je n'ai jamais oubliée. Si nous pensons aux stades de développement dans l'enfance, l'amour, la mort et la trahison est peut-être un titre très approprié pour un article sur le sujet de la danse classique. Ces trois choses sont très importantes dans le développement de tout enfant qui doit faire face aux vicissitudes de son premier amour; se sentant trahi par le père du sexe opposé que l'enfant aime passionnément, les fantasmes de mort autour du père rival et de lui-même l'envahissent. Il est intéressant de voir comment ce sujet se répète très souvent dans de nombreux ballets classiques: "Giselle ", "Le lac des cygnes", "La Bayadère", etc.

On peut trouver les idées d'amour, de mort et de trahison parmi les fantasmes des individus normaux et perturbés, ainsi que dans les légendes, les images artistiques et les thèmes musicaux. Alors que le sublime semble être juxtaposé au morbide, il y a un large éventail de phénomènes d'amour et de mort qui, psychanalytiquement parlant, englobe un large spectre qui va de la normalité à la pathologie. On trouve des fantasmes de mourir avec le bien-aimé, des fantasmes de résurrection, le désir de prolonger la vie et l'amour après la mort dans la musique, l'opéra, la littérature, dans le cinéma, etc. Dans "Giselle ", Albrecht et Giselle se rencontrent une fois de plus dans le deuxième acte après la mort de la protagoniste; dans "Le lac des cygnes ", Siegfried et Odette meurent ensemble et vivent éternellement après la mort. Dans *Giselle*, nous trouvons la représentation de l'image de la mort de Hamlet ("...nous nous sommes débarrassés de ce fardeau mortel") quand Giselle devient partie des Willis. Sa danse décrit le passage à un autre cercle d'existence.

Les psychanalystes ont toujours eu des difficultés à expliquer la nature de l'amour, mais on a souvent insisté sur le fait qu'il s'agit d'un phénomène narcissique basé non seulement sur une idéalisation naïve de l'être aimé, mais comme le disait Platon, basé aussi sur un sentiment d'insuffisance et de désir. Dans le Moyen Âge, l'amour romantique n'était pas consommé sexuellement. Le bonheur éternel, un état narcissique, est, selon Schopenhauer, associé à la

grande douleur de ne pas atteindre la possession de l'autre. Un tel amour si douloureusement désiré, était souvent pour "le double ", un amour narcissique qui, dans la plupart des schémas psychanalytiques du développement peut être plus ancien que l'amour hétérosexuel. Rien ne définit cela mieux que l'expression "regardant ses yeux " qui est la même chose que de regarder dans un miroir complaisant et agréable, l'expression de l'amour qui est souvent associé à des bébés qui se regardent dans les yeux de leurs mères. Lacan (Le stade du miroir, 1936) nous parle de ça et Winnicott aussi dans son article (1967) Le rôle de miroir de la mère et celui de la famille dans le développement de l'enfant (dans: Jeu et réalité, 1967. Granica, BS. As., 1972) où il décrit comment l'enfant se regarde dans le sourire ou la luminosité des yeux de la mère.

Dans "Don Quijote " Cervantes se moque de l'amour romantique. Le protagoniste n'aime pas ce qui est, mais ce que lui, un fou, imagine qui existe. Freud¹, moins méprisant, a compris que nous aimons l'autre pour ce que nous croyons qu'il était une fois, alors que nous devenons dépendants de l'objet aimé tel un compagnon idéalisé à travers lequel nous vivons comme si nous nous adorions de cette manière. Est-ce cette qualité narcissique de l'amour qui est pathologique ? Ou est-elle également enraciné dans la normalité? Les conflits apparents entre le narcissisme et l'amour de l'objet se retrouvent tout au long de la psychanalyse. Freud d'abord, et Kohut après, ont remis en question la mythologie amour-mort de l'amour romantique médiéval. La théorie de Kohut (1966), selon laquelle le narcissisme est déployé comme une séquence de développement normal, suggère de nouvelles dimensions pour la résolution de certaines vieilles controverses. L'une de ces controverses, d'intérêt pour les artistes et les psychanalystes, a à voir avec la différence entre aimer et être amoureux. Ce dernier état est transitoire, largement narcissique, tandis que l'amour est souvent vécu comme un sentiment plus rationnel, plus durable, comme une relation génital d'objet, laquelle est plus mature. Une fois qu'on comprend l'établissement d'un moi narcissique comme une réalisation de maturité équivalente à l'amour d'objet, il est facile, dit-il, de voir comment aimer et être amoureux sont des sentiments similaires aux phases précédentes du moi et peuvent coexister chez l'adulte. L'essence de la position de Kohut est qu'il y a une vie de développement narcissique qui n'est jamais dépassée mais qui se transforme. Selon ce point de vue, la ligne de développement narcissique est parallèle à la ligne de développement libidinale liée à l'objet. La position de Kohut exige donc que nous abandonnions les vieilles opinions selon lesquelles le narcissisme est simplement un précurseur des relations d'objet et de l'amour pour l'objet et, par conséquent, un état du développement qui doit être surmonté. Au lieu de cela,

Kohut nous dit que nous devrions considérer la libido narcissique comme quelque chose qui se transforme progressivement et accepter que ces transformations soient des réalisations du développement normal. Ce nouveau point de vue expliquerait que les gens qui tombent amoureux romantiquement (pensant à l'amour romantique comme une expression du «moi» idéalisé ou narcissique) sont également en mesure d'établir des relations amoureuses d'objet, c'est à dire, d'aimer quelqu'un pour ce qu'il est et non seulement un reflet narcissique de ce que nous fumes ou une vision idéalisée de ce que nous aimerions être.

Quelles sont certaines des transformations du narcissisme à potentiel adaptatif? Kohut les énumère comme la créativité de l'homme, sa capacité d'empathie, de contempler sa propre mutabilité, son sens de l'humour et sa sagesse. Et quelle est la relation entre l'idéalisation romantique de l'autre et la créativité? Kohut nous dit que, pour l'individu moyen, l'idéalisation, comme un point de transition dans le développement de la libido narcissique, ne survit que lorsqu'on est amoureux. La personne douée idéalise également son travail et en devient frustrée. Ce travail, ainsi que la personne aimée, a ses propres capacités, ne représente pas simplement les désirs narcissiques non transformés de l'enfant qui cherche son double ou son âme jumelle, ou la dépendance de l'objet de son amour, un compagnon idéal à travers lequel on peut vivre la vie telle qu'on le voudrait si elle était parfaite, l'essence du narcissisme pathologique. Certaines idées de Kohut sur le narcissisme et l'idéalisation peuvent être très utiles pour comprendre la créativité qui accompagne certains des grands ballets classiques tels que *Le lac des cygnes*, *La belle au bois dormant*, etc.

Alicia Alonso, la grande danseuse cubaine, qui, en plus d'une technique extraordinaire en avance sur son temps, possède une intelligence artistique et une intuition qui lui ont fait conquérir de graves problèmes physiques dont la cécité. C'est un plaisir de l'entendre parler de ce que le processus créatif signifie pour elle en tant que danseuse et chorégraphe. Quand on l'écoute, on se souvient des paroles de Freud lorsqu'il nous dit que lorsqu'il avait des doutes sur ses idées, il consultait les artistes. Alicia Alonso dans sa conversation à Londres au cœur de la Société britannique de psychanalyse devint la première artiste cubaine à participer à l'un des échanges dont j'ai parlé au début de cet article.

"L'amour fou", a été condamné assez souvent par la pensée psychanalytique comme pathologique, comme une forme de sado-masochisme ou comme une expression de ces états de conscience pathologiques narcissiques requis pour l'idéalisation d'un objet aimé souvent

pas très digne d'amour. Dulcinea del Toboso serait un de ces objets que Don Quijote ne peut aimer qu'à travers une idéalisation psychotique.

On a essayé de conceptualiser l'amour à bien des égards: romantique, sensuel, parental, etc. Parmi ces variations de l'amour apparaît aussi, étrangement peut-être, la mort. On peut voir les connotations mortelles de l'amour de deux façons: l'idéal de l'amour romantique, un amour qui n'est pas consommé sexuellement, et l'amour où les amants cherchent à consommer des sentiments près de la mort au lieu de l'orgasme. Non sans raison, les Français se réfèrent à l'orgasme comme "la petite mort". Les deux idées sont le thème central dans certains des grands ballets classiques tels que "Giselle", "Le lac des cygnes", "La Bayadère", "La belle au bois dormant" etc. D'autre part, nous connaissons les connotations mortelles de "l'amour fou". Cela se trouve dans certains des ballets de MacMillan: "Roméo et Juliette", "Mayerling", "Manon", "L'arbre de Judas". Dans ce dernier MacMillan n'hésite pas à montrer le viol de la protagoniste par un groupe d'hommes unis par un lien homosexuel latent. Tous ces ballets, bien que se rapportant au monde de la danse classique, présentent une différence très frappante avec les grands classiques que j'ai déjà mentionnés. Dans les chorégraphies de MacMillan, les éléments sexuels et agressifs sont presque explicites et la chorégraphie ne tente pas de les déguiser. Alicia Alonso non plus dans sa magnifique interprétation de Carmen, si différente de la stylisation de sa magistrale Giselle. Alicia Alonso fait un déploiement de sa versatilité pour démontrer sa capacité de transmettre toutes sortes de sentiments. Dans le groupe de ballets que j'ai mentionné en premier, les grands classiques, il faut penser immédiatement aux idéaux de l'amour romantique et à l'absence d'activité sexuelle réelle, qui conduit à la rencontre, puis à la mort. L'orgasme est ainsi remplacé par la mort et la rencontre après la mort. Une caractéristique centrale de l'amour romantique au Moyen Âge et plus tard, est l'incapacité des amants à vivre sans l'autre.

Un thème se répète dans certains ballets classiques et dans le monde de l'opéra, mais on le trouve aussi la littérature (dans le roman de García Márquez: "L'amour dans les temps du choléra", l'amour est consommé après une longue période d'attente). C'est celui de l'union que les amants n'ont pas atteint dans la vie, mais dans leur mort conjointe. Nous le voyons dans "Le lac des cygnes" et dans "Giselle" nous voyons comment Albrecht reste seul après sa brève rencontre avec Giselle dans le deuxième acte quand elle l'aide à vaincre Mirta et la mort. Ici, l'amour romantique a survécu bien qu'il ne respecte pas les vieilles règles que doit suivre un chevalier qui aime une femme mariée de rang social supérieur ou une autre femme

inaccessible, comme Odette, le cygne-femme, du Lac des cygnes. Dans Giselle, on renverse les rôles car c'est la femme de rang social inférieur qui tombe amoureuse d'un aristocrate. Albrecht danse pour vivre et de cette façon, avec l'aide de Giselle, il parvient à défier et vaincre la mort parce que pour lui danser signifie vivre.

On peut comprendre les notions de mort, d'amour et de trahison à bien des égards, bien sûr, et pour cela nous prenons en compte les différentes étapes de développement décrites classiquement par Freud. Dans chacune de ces différentes étapes, les concepts dont je parle ici ont un sens différent, mais je me limiterai à les appliquer à la première histoire d'amour tragique que tous les êtres humains traversent, une histoire d'amour où l'amoureux est finalement trahi et où le danger de mort ou de destruction menace les protagonistes, c'est-à-dire le complexe d'Œdipe. Autour de lui, nous pouvons spéculer sur la notion de l'amour romantique actuel qui survit aujourd'hui en tant qu'humain et normal malgré de nombreux psychanalystes qui souvent pensent à sa survie simplement comme à un phénomène névrotique. Je pense, personnellement, que c'est une opinion très limitée et appauvrie parce que on peut considérer l'amour romantique dans un large spectre qui va de la normalité à la pathologie.

Réfléchissons un instant sur les différentes passions affichées par les personnages de "Mayerling", le chef-d'œuvre créé par MacMillan et interprété la nuit de sa mort par Irek Mukhamedov. Le ballet se concentre sur les relations entre l'Archiduc et Prince héritier Rudolf d'Autriche et la baronne Marie Alexandrine von Vetsera. La chorégraphie de ce ballet nous montre un prince syphilitique, dont la vie est très différente de celles des princes des grands ballets classiques, un toxicomane prisonnier d'une relation œdipienne non résolue avec sa mère, coupable de la mort de certains compagnons de chasse, et qui est lié à sa maîtresse, la baronne, par un pacte suicidaire. Bien sûr, dans le cas de "Mayerling" nous parlons plus de la passion, de l'amour fou, que de l'amour romantique qui est associé à Albrecht et Giselle, à Siegfried et Odette, à Solor et Nikiya, à Florimund et Aurora. Ce sont les mêmes passions que MacMillan nous présente dans "Roméo et Juliette", "Manon", "L'arbre de Judas".

Le sujet de l'amour et de la mort apparaît dans un ballet que Roland Petit créa pour Nathalie Philipart et Jean Babilée en 1946, "Le jeune homme et la mort". C'est l'histoire d'un poète qui se suicide par amour. L'objet de son amour, il s'en rend compte trop tard, c'est la mort. Le conflit symbolique ici est entre l'amour et la mort, tout aussi magnifique dans sa beauté. Le

garçon est devant le terrible dilemme de devoir choisir entre la mort (qui représente une délivrance de la douleur, le rejet, et la solitude), et l'amour, qui emprisonne l'esprit même s'il semble le relâcher. Dans ce ballet la mort réalise la libération ultime revenant ainsi à l'idée propagée par l'amour romantique: que la dernière consommation de l'amour n'est pas l'orgasme mais la mort.

Les fantasmes d'amour et de mort (Liebestod) condensés dans le désir de mourir avec l'être aimé font partie des aspects normaux et pathologiques de l'amour et de l'engouement. L'un des thèmes romantiques classiques par excellence est l'aspiration d'une personne à mourir avec un être cher. Il est un fait que beaucoup, consciemment ou inconsciemment, ont le fantasme que la preuve ultime de l'amour est celle de mourir ou de vouloir mourir avec l'être cher. Nous trouvons ce phénomène dans les grands ballets classiques et c'est certainement le thème central de Mayerling (MacMillan). Il est peut-être important de se rappeler que l'amour passionné n'est pas nécessairement incompatible avec des principes tels que la constance de l'objet et la sollicitude amoureuse de l'objet bien-aimé. Tout ça dépend du fonctionnement normatif du moi et de la capacité d'individuation et de l'amour envers l'objet, des choses qui empêchent la perte pathologique des frontières entre le moi et l'objet. Les oscillations dans le fonctionnement adaptatif du moi permettent la fusion et la réunion de deux individus dont les différentes identités sont fondamentalement intactes malgré les expériences régressives temporelles de la fusion. D'autre part, la pathologie se produirait si la personne ne résout pas les désirs contradictoires de séparation et d'individualisation. Par conséquent, le fantasme de mourir ensemble dans son sens pathologique serait caractérisé par la fusion pathologique à la suite de la perturbation caractérologique ou permanente de la fonction du moi, surtout quand il s'agit de la régression incontrôlée à un état dans lequel le "self" et l'objet sont perçus comme un tout, c'est-à-dire le résultat d'une fusion totale. Les sensations subjectives de la fusion avec l'autre peuvent varier dans un spectre qui va de la normalité à la pathologie selon les niveaux de fonctionnement du moi, et suivant le degré de transformation du narcissisme, de la normalité à la pathologie.

Le lien, entre les thèmes de la résurrection et de l'amour romantique, est clarifié lorsque nous découvrons que certains fantasmes de résurrection contiennent des idées de bonheur sensuel et sexuel après la mort, comme dans la condensation des fantasmes de mourir ensemble et de ressusciter par la suite, fantasmes évoqués par la «petite mort» de l'orgasme. Les sensations de la mort et de la fusion qui accompagnent l'acmé sexuel font partie de la gamme normale des

phénomènes psychiques. Les fantasmes de résurrection, eux aussi, vont de la normalité à la pathologie. Dans le ballet, "La belle au bois dormant ", nous voyons le contraire du fantasme de mourir ensemble: le désir d'être réveillé et ressuscité d'un sommeil sépulcral afin d'obtenir la rencontre avec l'objet bien-aimé. C'est plein de toutes les connotations de l'excitation sexuelle. Le contenu manifeste du désir d'être réveillé par le bien-aimé reflète le désir latent (opposé à la mort) de le rencontrer.

Je voudrais maintenant centrer notre attention sur deux ballets qui présentent un thème fascinant, qui n'est pas seulement le désir de mourir ensemble, mais qui représente un pacte suicidaire: "Roméo et Juliette" et "Mayerling". Ernest Jones (qui a écrit spécifiquement sur la mort ensemble dans deux articles: "Die Together ", 1911; "An Unusual Case of Dying Together", 1912 "Un cas inhabituel de mourir ensemble ", 1912) conclut que le désir de mourir ensemble est une répétition du désir originel de dormir et coucher, bien sûr, avec la mère. C'est un suicide sans intention suicidaire où le désir de mourir dans les bras de la bien-aimée est un désir de procréer un enfant avec l'être cher et, à un autre niveau, un retour à l'utérus de la mère.

Le thème de la trahison, un élément important du complexe d'Œdipe, est largement représenté dans le monde du ballet classique: Giselle trahit Hilarion; Giselle est trahie par Albrecht qui, sans qu'elle le sache, est engagé à Bathilde. Dans "Le lac des cygnes ", Siegfried trahit Odette avec Odile et dans un autre des ballets de MacMillan, "Manon ", elle trahit son jeune amant Des Grieux et l'abandonne pour un homme plus âgé. Dans "La fontaine de Bakhtchisarai ", Khan Guirei quitte Zarema pour Maria. Dans toutes ces œuvres, la trahison (par amour) mène à la mort. Les connotations œdipiennes du sujet sont très claires. Nous parlons évidemment du dilemme universel et insoluble qui consiste à vouloir tuer la personne qui, en même temps, doit être préservée. Comment ces préoccupations sont transformées en art est magistralement illustré par MacMillan dans "Mayerling " ainsi que dans certains des autres ballets que j'ai cités dans cet article.

La danse, selon Curt Sachs (The world history of dance, 1966), exprime les sentiments que la naissance, la sexualité et la mort éveillent dans l'être humain. Elle représente la capacité de symboliser qui dramatise cette image dynamique comme une objectivation de la culture. Dans son travail MacMillan nous démontre, que bien qu' un temps long se soit écoulé depuis la danse préhistorique autour du Totem, la danse actuelle est une expérience sublimée qui

produit un plaisir social parmi les spectateurs parce que son sens primitif est encore latent dans notre inconscient. Paraphrasant Sachs, je dirais que bien qu'il soit difficile de retracer tout cela dans les grands classiques de la période romantique, les ballets de MacMillan le rendent présent à travers les sentiments intenses qu'ils provoquent.