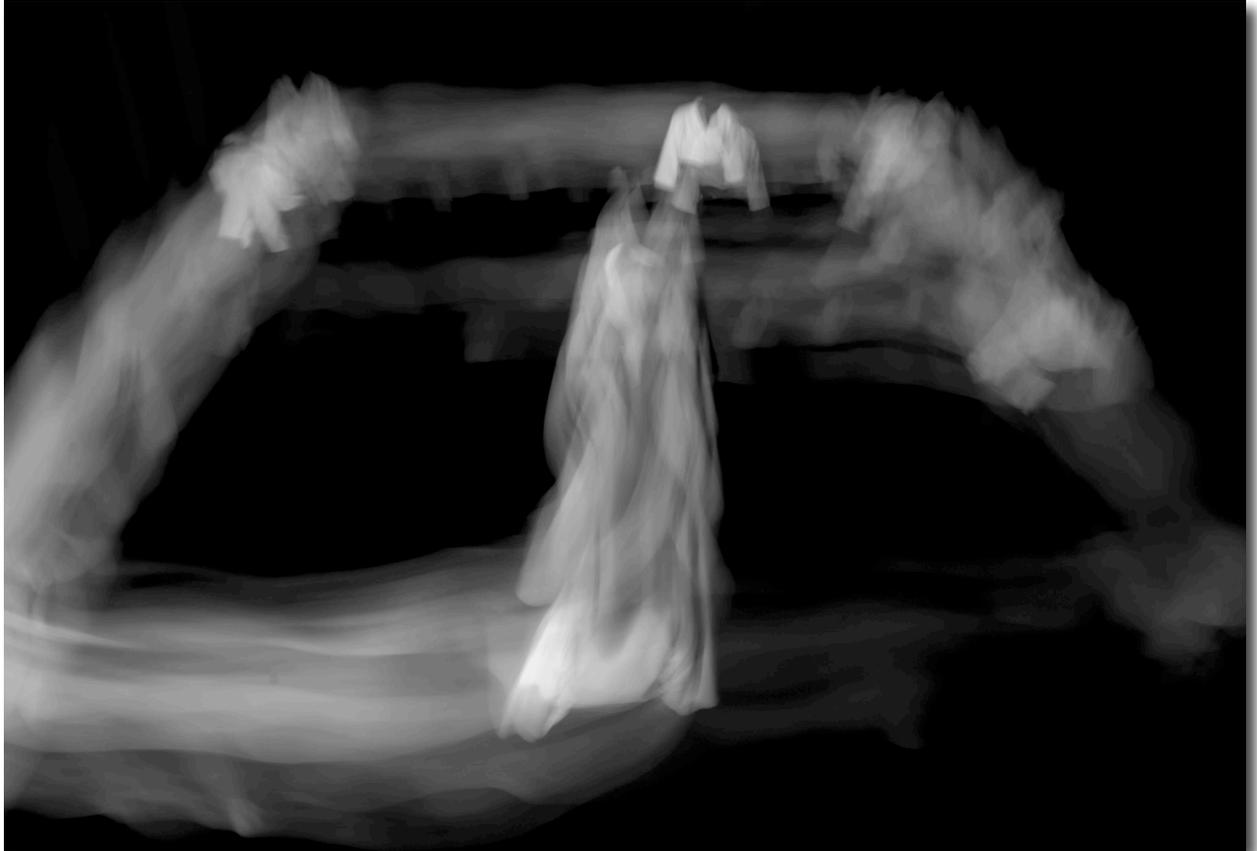


# LA DÉCHIRURE DE L'ESPACE ET LA NAISSANCE DU SUJET

SELON C.G. JUNG ET W. PAULI



BRUNO TRAVERSI

*« Ici, se pose à la science de notre temps cette question capitale : « parviendrons-nous à réaliser, sur un plan supérieur, le vieux rêve de l'alchimie, en créant les bases conceptuelles d'une saisie scientifique unitaire de la sphère physique et de la sphère psychique ? »*

Wolfgang PAULI<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wolfgang PAULI, *Physique moderne et Philosophie*, Albin Michel, p. 176.

## INTRODUCTION

### LE PROBLÈME PSYCHOPHYSIQUE

Carl Gustav JUNG et Wolfgang PAULI collaborent pendant un quart de siècle autour du rapport entre la sphère physique et la sphère psychique. Leur exploration conjointe du « problème psychophysique » les conduit à admettre l'existence d'un arrière-plan au monde phénoménal, arrière-plan « mi-physique mi-psychique ». Cet arrière-plan « commun de la microphysique et de la psychologie dite des profondeurs, écrit JUNG, est à la fois physique et psychique, c'est-à-dire qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais constitue un troisième terme, une nature neutre. [...] L'arrière-plan de notre univers empirique apparaît en fait comme un *unus mundus*, un monde « un »<sup>2</sup>. Ce modèle, qu'ils établissent à l'aune de la physique et de la psychologie modernes<sup>3</sup>, remet en question la représentation que nous nous faisons de l'inscription de l'homme dans son milieu. Il suppose, en effet, que l'existence de l'homme, sa présence et son agir en ce monde, s'enracine dans ce plan antérieur où ne vaut ni la flèche du temps ni l'espace comme étendue, ni non plus la séparation entre moi et autrui ou encore la causalité. Ce plan constituerait en quelque sorte l'autre face du monde, selon un rapport de symétrie, et l'autre face du sujet. Sa présence et sa structure transparaissent notamment à l'occasion de certains états psychologiques lors desquels, le moi étant mis hors circuit, les couches primaires de la psyché peuvent se révéler, comme dans certains rêves de PAULI, ou encore lors de danses extatiques.

---

<sup>2</sup> Carl Gustav JUNG, *Mysterium conjunctionis*, tome 2, Albin Michel, 1982, p. 343.

<sup>3</sup> PAULI qualifie la psychologie de JUNG de « moderne », l'associant ainsi à la physique moderne.

## LA FIGURE DE LA DANSEUSE CHINOISE ET LA CONTRACTION DE L'ESPACE

La figure centrale des rêves de Wolfgang PAULI est une danseuse chinoise. Elle représente, selon lui et JUNG, une compréhension totalisante de la vie à l'opposé de l'appréhension discriminante du logos que PAULI personnifie lui-même dans ses rêves. Dans les rêves du physicien, le couple d'opposés Orient-Occident représente l'opposition irrationnel-logos, mais la Chinoise personnifie également l'inconscient en tant que totalité psychophysique. « La Chinoise, écrit PAULI, ne se situe pas seulement au-delà des couples d'opposés catholicisme-protestantisme, mystique-science de la nature, etc., elle est elle-même cette unité absolue de la psyché et du monde physique qui pose encore problème à l'esprit humain, elle voit des choses particulières. Mais, libre de toute rationalisation, elle ne possède pas les mêmes capacités rationalisantes que ma conscience (pensée logique, mathématique, etc.). »<sup>4</sup>

Dans l'un des rêves de PAULI, l'agissement de la Chinoise produit une transformation de l'espace : tournant sur elle-même, formant un axe entre ciel et terre, tout en se déplaçant, sa danse a pour effet de « contracter » l'espace.

« Tandis que j'attends, elle repart dans l'escalier sans cesser de « danser » de façon rythmée, repasse par la porte de la trappe puis redescend. Ce faisant, elle tient l'index de la main gauche et la main gauche en l'air, tandis que son bras droit et l'index de sa main droite sont dirigés vers le bas. Ce rythme répété se met à agir et donne naissance à un mouvement de rotation (circulation de la lumière). L'espace qui sépare les deux étages semble se rétrécir de façon « magique ». »<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Wolfgang PAULI, *Correspondances*, Albin Michel, 2000, p. 139.

<sup>5</sup> Rêve du 28 septembre 1952.

« La Chinoise, commente JUNG, relie visiblement en rêve les positions opposées, et cela donne naissance à la « circulation », c'est-à-dire à la *rotation*. Cette dernière est accompagnée d'une modification de l'espace qui se contracte. C'est ainsi qu'il y a aussi une modification du temps et de la causalité ! » Comme l'indique le rêve, la contraction de l'espace se produit par un mouvement de circulation ou de rotation. Dans plusieurs rêves du physicien, l'on retrouve également décrit un espace circonscrit et limité par un mouvement de rotation ou de circumambulation – par exemple, les rêves numérotés 16, 51 et 52 de *Psychologie et Alchimie*<sup>6</sup> : « Une salle de danse rectangulaire. Tout le monde se déplace à la périphérie, de droite à gauche. » ; « Bien des gens sont présents. Tous font le tour d'un carré en allant vers la gauche » ; « Il règne une grande tension. De nombreuses personnes circulent autour d'un grand rectangle central ». L'espace qui se constitue au fil de ces rêves est de forme quadrangulaire, de dynamique circulaire et marqué au centre par un axe vertical. L'on reconnaît donc là la structure géométrique typique des *mandalas* qui sont au cœur des travaux de JUNG depuis sa lecture du *Traité du mystère de la Fleur d'or* de LU TSOU, traité d'alchimie chinoise que lui avait remis Richard WHILHELM. LU TSOU y décrit un mouvement circulaire de centration et de métamorphose de la vitalité qui produit la manifestation d'éléments contenus ordinairement dans l'« âme spirituelle ».

Selon les observations de JUNG, ce double mouvement, de centration et de jaillissement, spontané peut se manifester par des symboles oniriques, ou encore par des dessins lorsqu'il atteint la sphère corporelle, mettant en mouvement la main indépendamment de la volonté du sujet. Les symboles viennent alors configurer l'espace réel de la feuille. « L'unification des opposés à un niveau supérieur, écrit JUNG, n'est pas une affaire rationnelle ni davantage une question de volonté, mais un processus psychique de développement qui s'exprime dans des symboles.

---

<sup>6</sup> Les rêves que JUNG analyse et dont la série représente le processus d'individuation, selon lui, sont ceux de PAULI.

[...] Les productions spontanées de l'imagination dont nous avons parlé plus haut s'approfondissent et se concentrent progressivement en structures abstraites qui représentent apparemment des « principes ». [...] Si les imaginations traduisent sous forme de dessins, on voit apparaître des symboles qui appartiennent surtout au type « mandala. »<sup>7</sup> Par ailleurs, il arrive que cette mise en mouvement spontané ne concerne pas uniquement la main, mais implique le corps tout entier en se manifestant sous la forme d'une espèce de danse que JUNG appelle « danse du mandala ». « J'ai observé chez mes patients des femmes qui ne dessinaient pas les mandalas, mais les dansaient. L'Inde possède un terme pour cela : *mandala nrtya*, danse du mandala. Les figures de la danse traduisent le même sens que les dessins. Les patients eux-mêmes ne peuvent pas dire grand-chose de la signification des symboles en forme de mandala qu'ils produisent. »<sup>8</sup>

JUNG souligne que ces figures que le corps exprime par sa gestuelle ne sont pas le fait de suggestions de sa part, et doivent être considérées par conséquent comme des formes appartenant à l'inconscient collectif – ce qui explique que des formes identiques à celles des mandalas bouddhiques se retrouvent dans toutes les cultures du monde. « Lorsque mes patients produisent de telles images, écrit JUNG, il est évident que cela ne provient pas de suggestions, car elles furent créées bien avant que j'aie connu leur signification ou leur relation avec les pratiques de l'Orient qui m'étaient alors totalement étrangères. »<sup>9</sup> Le psychologue et le physicien s'accordent ainsi pour voir dans la forme des mandalas le reflet de l'organisation de la couche la plus profonde de la psyché, puisque leurs apparitions spontanées se produisent à mesure que la conscience se soustrait du monde environnant et s'enfouit dans les profondeurs.

---

<sup>7</sup> Carl Gustav Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'or*, Albin Michel, 1979, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41.

Il y a là deux mouvements complémentaires qui produisent une espèce de renversement : avec le « retournement du regard », des contenus de l'inconscient collectif surgissent pour faire effraction dans le monde. Le corps devient alors le médium de ces formes universelles qui traversent le sujet et modèlent l'espace.

#### APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA DANSE DU MANDALA



JUNG ne décrivant pas précisément la manière avec laquelle le corps est mis en mouvement, nous nous sommes attachés, au cours d'ateliers pendant une dizaine d'années, à étudier quels sont les schèmes corporels activés, la coordination motrice mise en oeuvre, et à relever l'ensemble des sensations (extéroception, intéroception et proprioception) accompagnant ces manifestations dansées, à la fois spontanées et géométriques, de l'inconscient. L'idée maîtresse qui a guidé notre démarche était que ce déploiement de la structure de la psyché, puisqu'il emprunte les voies de la motricité, devait se percevoir, non seulement à travers le déplacement global du corps, mais aussi à travers les attitudes, les gestes, les rythmes les plus élémentaires jusque dans

le type de coordination motrice. Pour cela, nous avons étudié la danse japonaise Kagura Mai 神楽舞 « danse inspirée et circulaire » de UESHIBA Morihei (1883-1969) qui fait partie des danses *kagura*, dont le prototype est la danse effectuée par la divinité Uzume selon la mythologie shintô.

Selon le *Kojiki*, Uzume exécute sa danse dans un état de possession *kamigakari*, 神懸り littéralement « accroché par un dieu ». Autrement dit, elle n'est plus l'agent de ses actions, ses mouvements sont le fait d'une grandeur qui la traverse. Pour expliquer sa pratique, UESHIBA dira que, lorsque l'on « regarde en arrière »<sup>10</sup> 見返る *mikaeru*, c'est-à-dire lorsque l'on se détourne des objets de la sensibilité pour « regarder » vers l'origine unique, les mouvements du corps « jaillissent » pour laisser advenir, au sein de l'« espace qui s'offre à nos yeux » 目に見るところ, des contenus de l'âme spirituelle jusqu'alors maintenus « en dessous ». Aussi voyait-il dans sa danse Kagura Mai un processus de renouvellement du monde, conformément à la danse d'Uzume qui, selon le mythe, fait sortir la déesse solaire, Amaterasu, de la caverne où elle s'était recluse suite aux avanies de son frère, régénérant ainsi le monde plongé dans les ténèbres.

De plus, contrairement aux danses que JUNG a pu observer dans son cabinet, la danse Kagura Mai<sup>11</sup> telle que nous l'avons étudiée est une danse collective<sup>12</sup>. Or, comme nous allons le voir, la dimension collective de la danse nous a permis de découvrir, d'une part, comment la structure géométrique de l'espace ne vaut pas seulement pour un individu – comme l'extériorisation d'une dimension intime –, mais aussi pour tous les sujets impliqués – comme l'extériorisation d'une dimension intérieure et collective – ; et, d'autre part, que la remontée de cette structure est au principe de l'ordonnancement spontané du collectif. Nous avons constaté, en effet, que la structure

---

<sup>10</sup> Voir UESHIBA Morihei, *Takemusu Aiki*, Editions du Cénacle de France, 2006.

<sup>11</sup> Telle que nous l'avons étudiée au cours de nos ateliers.

<sup>12</sup> Entre trois et six personnes.

géométrique spatiale se constitue à travers l'agir de l'ensemble des individus et pourtant à leur insu, et selon des principes toujours identiques ; de telle sorte qu'au sein de cette structure, ils agissent spontanément et de manière coordonnée.

Puisque, d'une part, les répétitions de cet ordonnancement ne peuvent ni être le fait de volontés particulières, ni d'intentions, non plus d'accords préalablement établis ou encore de suggestions<sup>13</sup> ; et puisque, d'autre part, elles mettent en oeuvre constamment les mêmes principes d'exécution, nous sommes conduits à admettre qu'il s'agit là de l'extériorisation d'une structure « objective » de l'inconscient collectif, conformément aux travaux de JUNG et de PAULI. Avec l'expérience de la danse du mandala (Kagura Mai) dans son surgissement authentique, c'est-à-dire lorsqu'elle se réalise à l'insu des sujets qui se trouvent alors dans un état de transe<sup>14</sup> (devenus absents à leur environnement et absorbés par une grandeur intérieure) et non comme une danse codifiée et exécutée volontairement<sup>15</sup>, se dévoile alors, tout à la fois, un corps et un espace originels dont nous pouvons prendre la mesure.

## LES CARACTÉRISTIQUES DE L'ESPACE ORIGINEL

Pour étudier la danse Kagura Mai, nous avons suivi les indications que donne UESHIBA Morihei, afin de retrouver la transe typique qui est au principe de son déploiement géométrique. Comme nous allons le voir, l'essence de la danse du mandala se révèle par la mise en contraste des différents points de vue, celui du coryphée, celui des danseurs et celui des

---

13 Nous avons constamment veillé à écarter et à circonscrire toute forme de suggestions, d'orientations.

14 État de dissociation lors duquel le sujet n'a plus l'impression d'être l'agent de ses mouvements.

15 Il ne s'agit pas ici des kagura de cour qui sont exécutées selon une codification précise à l'occasion des *matsuri* ou des pièces de théâtre. Pour notre étude, il ne s'agit pas de reproduire un mandala (volontairement), mais de comprendre comment la structure et la dynamique typiques du mandala se déploient spontanément en deçà de la conscience et des connaissances des sujets.

observateurs.

Il est indispensable de souligner que la mise en transe du collectif, et donc le début de la danse, revient au coryphée qui est présent sur l'aire d'évolution au début de la danse, pour s'en retirer dès que celle-ci commence et revenir à sa fin. Sa présence induit la transe et la termine. Toutefois, et c'est là le principe même de son efficience, son activité se limite à sa présence ou non sur l'aire d'évolution présent, il est debout ou assis en *seiza*<sup>16</sup>, demeurant immobile et silencieux. Cette forme de présence dans le non-faire<sup>17</sup> nous est apparue comme étant la condition nécessaire pour que s'installe l'archétype d'ordre et, par conséquent, pour que se déploie une danse à la fois spontanée et ordonnée toute forme d'ingérence du coryphée modifie l'organisation et perturbe l'ordre géométrique. Ainsi, cet ordonnancement typique ne semble pouvoir advenir que si aucune consigne n'est donnée, si aucun dispositif n'est mis en place.

Dès que commence le mouvement, si l'aire d'évolution est perçue par les observateurs comme un espace ouvert dans toutes ses directions et isotrope, elle est, au contraire, vécue par les sujets-danseurs comme un espace structuré et obligeant. Sans en pouvoir percevoir la structure générale, ils ont néanmoins la sensation que l'espace est limité par des frontières infranchissables et organisé par des chemins « déjà tracés par avance » qu'il leur faut suivre de toute nécessité. Du point de vue de l'observateur, les individus se déplacent le plus souvent de manière linéaire, en privilégiant certaines directions, notamment les parallèles et les perpendiculaires aux contours de l'espace, mais aussi les diagonales passant par le centre ; les angles adoptés sont presque exclusivement de 45, 90 et 180 degrés lorsque

---

<sup>16</sup> Manière japonaise de s'asseoir à genoux.

<sup>17</sup> Nos observations mettent en évidence un rapport entre la présence et le non-faire du coryphée (celui qui a pour charge de gouverner le chœur des danseurs), d'une part, et le fait, d'autre part, que la gestuelle spontanée de chacun des danseurs se manifeste par (ou coïncide avec) un ordonnancement du collectif.

leurs déplacements ne sont pas circulaires et l'ensemble de leurs déplacements semble être contenu dans certaines limites précises.

De plus, les angles, et le centre tout particulièrement, sont marqués par l'érection irrésistible du bâton<sup>18</sup> et l'étirement des corps dans la verticalité jusqu'au soulèvement des talons. Pour les sujets impliqués, l'espace s'est ainsi « contracté » selon une dynamique de nature circumambulatoire. Il n'est plus l'espace ouvert et sans limites que nous habitons quotidiennement, il est, pour eux, orienté selon des règles intrinsèques ressenties comme étant autant objectives et nécessaires que celle des lois physiques. Cette structure de l'espace, invisible mais tangible pour les sujets impliqués, renvoie à la modification de leur état psychique : lors de la danse, ils n'ont plus l'impression d'agir volontairement, mais d'être traversés par une *spontanéité impersonnelle* ressentie comme *une nécessité intérieure* qui empêche cette distance à soi indispensable à la réflexion, à la délibération et au choix. La configuration de l'espace, effet d'un processus d'extériorisation, *reflète* donc cette disposition intérieure.



---

<sup>18</sup> Une partie de la danse s'exécute en tenant un bâton. Les danseurs ont alors l'impression que le bâton se met très fortement en mouvement comme attiré vers le haut, notamment au centre de l'air d'évolution. Le centre de l'espace est ainsi marqué par la verticalité ce qui ne manque pas d'évoquer les rituels sacrés.

Toutefois, à l'inverse, l'on pourrait dire que c'est la configuration orientée de l'espace qui en s'imposant au sujet lui *permet* de vivre cette disposition intérieure d'unité et de non-choix au sein d'un collectif fluctuant. Autrement dit, la danse se caractérise par une gestuelle spontanée qui se déploie dans une absence de contingence de telle sorte que c'est le collectif qui se trouve lui-même mis en ordre naturellement. La totalité semble sourdre en chacun des gestes des actants. Il faut souligner que cet ordonnancement du collectif se manifeste par des symétries constantes<sup>19</sup> : symétries entre les individus de postures, de déplacements, soit centrales, soit axiales ce qui donne aux observateurs l'impression trompeuse d'une synchronisation préalable. Nous avons donc ici à l'oeuvre un processus inconscient résolvant la dualité sans la réduire du spontané et de l'ordre.

## LES SIGNES DE L'ADAPTATION

« J'ai la sensation, écrit Stéphanie Ribery<sup>20</sup>, qu'une verticalité me « vient », m'inscrivant dans un axe terre-ciel. Verticalité que je ressens à travers une double sensation, au sommet du crâne et du périnée : la première entraîne un étirement vers le ciel qui vient aplanir la cyphose cervicale, et la deuxième, le périnée me semblant être attiré vers la terre, entraîne une bascule du bassin. Le pied ne se déroule plus, mais glisse sur le sol. J'ai la nette sensation qu'une force m'attire, m'obligeant à me déplacer, au niveau d'un point dorsal. [...] Une coordination des mouvements semble s'établir indépendamment des sens, j'ai la nette impression que les mouvements ne tiennent plus compte des informations visuelles. Je perçois une gestualité prendre forme en moi-même, les sens étant mis au

---

<sup>19</sup> Les symétries qui s'observent concernent autant les postures (port de tête, inclinaison du buste, angle des pieds), de déplacements que de positions dans l'espace. Sans ces symétries, l'on pourrait penser que les attitudes de chaque danseur sont entièrement subjectives puisqu'elles ne répondent à aucune consigne ni ne sont les effets d'aucune cause. Les symétries semblent donc renvoyer à un lien a-causal. Elles représentent pour le moins l'idée d'une « âme commune » pour employer la formule de UESHIBA, ou d'un inconscient collectif trans-personnel conforme à la théorie de PAULI et de JUNG : la totalité semble sourdre dans chaque mouvement.

<sup>20</sup> Témoignage de Stéphanie RIBERY, psychomotricienne, lors d'un atelier de danse en 2008.

second plan ; je n'ai plus la sensation de m'adapter à l'espace. Dans un déplacement habituel, le sujet recueille les informations intracorporelles (proprioception et intéroception) et extracorporelles. Puis, il les traite soit sur un mode automatisé, soit sur un mode "corticalisé" si des données nouvelles nécessitent une prise de conscience du changement, une réponse motrice adaptée étant ensuite fournie. Dans le cas de cette danse Kagura Mai, le mouvement, ou son arrêt, ne semble avoir aucune cause : ça s'arrête ! Une vitesse émerge, indépendamment de ma volonté, provoquant des accélérations, des ralentissements, et des arrêts que je ne décide pas. Une grande partie de mes déplacements se fait à reculons. Il semble n'y avoir aucun programme mental du geste, c'est-à-dire que le passage par la pensée consciente ne semble pas se faire comme si une autre "instance" opérait. Or, les déplacements du corps s'adaptent parfaitement à l'environnement. Cette motricité n'utiliserait que les "câblages automatisés" et serait "animée" par une autre dimension que celle de la prise de conscience. »

Cet ordonnancement spontané du collectif est tel que les corps perdent les signes de l'*adaptation*. Par « signes de l'adaptation », nous entendons les gestes, les attitudes, les changements de rythmes et de trajectoires, ou encore de direction du regard qui sont le fait, et donc témoignent, du processus d'adaptation que nous mettons en ?uvre quotidiennement et inconsciemment. Or, ces signes disparaissent le temps de la danse du mandala, et particulièrement celui de la prédilection pour la marche vers l'avant (le fait que le sens du regard soit celui de la marche). En effet, dès que la transe s'engage, les déplacements du corps se font indifféremment vers l'avant ou à reculons, tandis que l'attitude corporelle demeure celle de la marche vers l'avant. Ce fait remarquable et intrigant indique inmanquablement le début de la transe, donnant d'emblée l'impression que les agissements dansés sont indépendants des perceptions visuelles et de la vigilance. Ainsi, l'ordonnancement spontané et géométrique

du choeur, les marques de l'adaptation disparaissent et les symétries se renouvellent constamment fait signe avec force vers une substructure psychophysique dont il serait le reflet.

## L'ESPACE SE DÉCHIRE

Lors de l'exécution de la danse du mandala, d'une part, l'intériorité est vécue comme un espace impersonnel, ressentie paradoxalement comme étant « plus vaste que le corps » ; et, d'autre part, l'espace extérieur ne constitue plus l'espace de ce qui est autre, du non-moi et de l'incertain, comme il l'est pour nous à l'ordinaire, mais comme un espace intérieur, c'est-à-dire un espace d'évolution n'exigeant ni préoccupations ni visées intentionnelles, sans choses, et dont les limites psychophysiques sont celles du sujet lui-même (extériorisation des frontières et des chemins). Autrement dit, pour les sujets impliqués, il n'y a plus à proprement parler d'intérieur et d'extérieur, mais un seul espace psychophysique mi-objectif mi-subjectif.

Lorsque cesse la danse, les sujets se sentant « dessaisis », les capacités à délibérer, à choisir et à vouloir réapparaissent, tandis que l'espace s'ouvre dans toutes les directions. Le « moi » est à nouveau présent comme instance maîtresse de l'habitat intérieur, comme centre de gouvernement du corps dans un monde emplit de choses, fluctuant, exigeant pour y agir une préoccupation soucieuse de chaque instant.

Le fait que l'« espace intérieur » devient l'intimité (le lieu caché du moi), et le fait que l'espace extérieur s'ouvre comme une étendue sans limites (lieu visible des choses, du non-moi), nous semblent constituer deux événements concomitants indissociables issus de la déchirure de l'espace

originel<sup>21</sup>. Si cet espace originel est effectivement un plan fondamental, ordinairement sous-jacent, alors sa déchirure représente une étape de la genèse du sujet et du monde : la naissance du sujet (avec ses capacités à délibérer, à poser des choix, à vouloir) est corollaire au déchirement de l'espace unique psychophysique (originel) en deux espaces *complémentaires*, l'espace intime (inétendu et caché, sphère psychique), et l'espace mondain (étendu et visible, sphère physique). Soulignons que cette division du milieu originel ne signifie nullement qu'il cesse d'exister : sa disparition tient plutôt du voilement et de l'étagement, puisqu'il peut toujours se vivre à nouveau par une conversion du regard<sup>22</sup> par laquelle le sujet est détourné du milieu ambiant pour parvenir à cette situation antérieure d'unité et de totalité.

## CONCLUSION

### DE LA FONDATION DU MONDE ET DU VIVRE ENSEMBLE

L'espace intime et l'espace mondain se présentent dès lors comme deux aspects antagonistes d'un espace unique, l'espace originel psychophysique, dans lequel il n'existe pas encore de dichotomie, ni moi ni autrui, ni sujet ni objet, et qui n'est ni étendu ni inédendu. Ces trois formes d'espace constituent une structure étagée conforme au modèle de JUNG et de PAULI d'une réalité à la fois duelle et non duelle.

Ils développent leur théorie à partir du concept de complémentarité que Niels BOHR avait établi au regard de la nature à la fois ondulatoire et corpusculaire de la lumière (ce qui se vérifie avec tous les constituants élémentaires de la matière), et qu'il proposait lui-même d'élargir pour rendre

---

<sup>21</sup> Si l'on considère, en effet, que le plan — qui se dévoile le temps de la danse du mandala — est un plan fondamental, primaire, autant que son apparition ne dépend pas d'ajouts, mais au contraire d'une certaine simplification.

<sup>22</sup> Quoique ce retournement échappe à la volonté, à la décision du moi, et se fasse à son insu et malgré lui.

compte de la dualité apparente de la matière et de l'esprit. Le concept de complémentarité signifie que deux phénomènes opposés dans leurs caractéristiques et exclusifs l'un à l'autre sont des aspects d'une réalité unique qui échappe à l'observateur (autant qu'il contribue lui-même à l'apparition de ces aspects). Avec le concept de complémentarité, la science physique rompt avec la physique classique et conduira les pères de la mécanique quantique à se tourner vers les pensées extrêmes orientales traditionnelles à l'instar de Niels BOHR, de Werner HEISENBERG ou encore de Wolfgang PAULI qui reposent, selon eux, sur une logique comparable faisant des antagonismes les aspects d'une unité première. « L'ancienne idée des oppositions polaires (yin/yang), écrit PAULI, est donc remplacée à l'époque moderne par l'idée des aspects complémentaires (s'excluant mutuellement) des phénomènes. »<sup>23</sup>

Le Shingon, l'une des deux écoles du bouddhisme ésotérique japonais, se fonde sur une telle appréhension de la réalité. La doctrine du Shingon peut se résumer dans cette formule concise : *ninifuni*, 二而不二, littéralement « duel et non duel ». Se fondant sur les Sutras Dainichi-Ky et Kong-Ky<sup>24</sup>, la secte Shingon affirme que la totalité de ce que nous percevons dans le monde et la diversité des phénomènes ne sont que les apparences multiples d'une seule et même réalité : l'Un, personnifié par Dainichi 大日<sup>25</sup>. Les adeptes de cette école peuvent ainsi affirmer l'identité profonde de toutes choses entre elles : « La matière et l'esprit ne sont pas deux » [色心不二, shiki shin funi]. De la même façon, le corps est conçu comme possédant une réalité paradoxale, de sorte que l'adepte peut déclarer : « mon propre corps est le Grand Illuminateur » [*jishin soku dainichi* 自身即大日]. A ce propos, KŪKAI écrit : « Le corps même du *Bouddha* est le corps de la multitude des êtres, le corps même de la multitude des êtres est le corps du *Bouddha*. Dissemblables, ils

---

<sup>23</sup> *Essai sur la physique des fondements* de Wolfgang PAULI publié en annexe dans les *Correspondances*.

<sup>24</sup> Hartmut O ROTERMUND, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, 2000, Maisonneuve et Larose, p. 188.

<sup>25</sup> Toutes les manifestations sont donc considérées comme des émanations parcellaires de ce Bouddha.

sont semblables, indistincts, ils sont distincts. »<sup>26</sup>

Remarquons que la formule « ninifuni », « duel et non duel », est similaire à celle avec laquelle les alchimistes caractérisent la pierre philosophale, « pierre non-pierre », que JUNG identifie au Soi – centre ultime en lequel se résout toute forme de dualité et qui n'est donc ni physique ni psychique, qui ne se situe ni à l'intérieur ni à l'extérieur, ou alors dans les deux à la fois. « Pour l'alchimiste, écrit JUNG, il est un fait certain que le « centre », c'est-à-dire le Soi, ne réside en aucun cas dans la conscience du moi, mais à l'extérieur de celui-ci, « en nous », sans que ce soit dans notre esprit » (*in mente nostra*), mais bien davantage dans ce que nous sommes d'une façon qui nous est encore inconnue. » DORN pressentait, écrit JUNG que « le centre résidait paradoxalement dans l'homme et en même temps à l'extérieur de celui-ci. »<sup>27</sup> L'espace psychophysique de la danse du mandala, par ses caractéristiques (mi-physique mi-psychique, mi-objective mi-subjective, mi-intérieur mi-extérieur) et par son articulation – que l'on peut qualifier de *discontinue* – avec l'espace quotidien, nous semble témoigner de l'existence et de la vitalité de ce « plan antérieur », lui-même expression du Soi où se résorbent les dichotomies.

Par ailleurs, puisque ce plan réduit également les dichotomies entre la spontanéité et l'ordre, l'individuel et le collectif, au sein d'une architecture dynamique centrée, ne représente-t-il pas le fondement de notre vivre ensemble, une espèce de substructure politique ? C'est l'hypothèse que nous avons formulée dans *Le corps inconscient*<sup>28</sup>, au regard des études de Charles KERÉNYI sur les rituels de fondation des villes, ou encore des développements de PLATON concernant la cité athénienne dont l'architecture et la dynamique

---

<sup>26</sup> Pierre RÉGNIER, « Symbolique du corps, et corps symbolique dans les contemplations Shingon », *Le corps et le sabre*, Éditions du Cénacle, p. 69.

<sup>27</sup> Carl Gustav JUNG, *Aion*, Albin Michel, p. 187

<sup>28</sup> Bruno TRAVERSI, *Le corps inconscient – et l'Âme du monde selon C.G. Jung et W. Pauli*, l'Harmattan, 2016

sont circulaires, et dont l'ordre repose idéalement sur l'Amitié – entendu comme lien d'identité. « Aux amis tout est commun. »<sup>29</sup> : l'Amitié ne rend pas seulement communs les biens, mais encore les sens, les sentiments, l'agir même, à travers le geste et la voix – comme si, nous dit PLATON, « à travers mes yeux, mes oreilles, mes mains c'était toute la communauté qui voyait, entendait, agissait ! »

Ainsi, l'individu nous semble porter avec lui une structure du vivre-ensemble, inscrite non seulement dans son esprit, mais encore dans son corps, prégnante non seulement individuellement, mais aussi collectivement, dotée d'une architecture spatiale – mais elle se situe au-delà d'une rupture initiale de l'espace et en deçà du moi, d'où la nécessité d'un travail introspectif de refondation qui pourrait permettre de réunir dans une certaine mesure les deux plans. « L'homme, écrit JUNG, est ce couple de Dioscures, dont l'un est mortel et l'autre immortel, qui sont toujours ensemble et ne peuvent pourtant jamais se constituer entièrement en unité. Les processus de transformation tendent à les rapprocher l'un de l'autre. »<sup>30</sup>

---

29 PLATON, *Lois*, 739 b-e, A Castel-Bouchouchi, Folio-Essai.

30 Carl Gustav JUNG, *L'Âme et le Soi*, Albin Michel, p. 38.

## BIBLIOGRAPHIE

JUNG, Carl Gustav, *Aion*, Albin Michel, 1983.

JUNG, Carl Gustav, *Commentaire du Mystère de la Fleur d'or*, Albin Michel, 1979.

JUNG, Carl Gustav, *L'Âme et le Soi*, Albin Michel, 1990.

JUNG, Carl Gustav, *Mysterium conjunctionis, tome 2*, Albin Michel, 1982.

PAULI, Wolfgang, JUNG, Carl Gustav, *Correspondances*, Albin Michel, 2000.

PAULI, Wolfgang, *Physique moderne et Philosophie*, Albin Michel, 1999.

PLATON, *Lois*, A Castel-Bouchouchi, Folio-Essai, 1997.

ROTERMUND, Hartmut O, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, 2000, Maisonneuve et Larose, 2000.

TRAVERSI, Bruno (Dir.) *Le corps et le sabre*, Editions du Cénacle de France, 2011.

TRAVERSI, Bruno, *Le corps inconscient – et l'Âme du monde selon C.G. Jung et W. Pauli*, L'Harmattan, 2016.

UESHIBA Morihei, *Takemusu Aiki*, Editions du Cénacle de France, 2006.

## ICONOGRAPHIE : © Bruno Traversi

### Photo 1 : (Traces des déplacements)

Le Channel scène nationale à Calais , décembre 2012 lors d'un atelier de danse Kagura Mai. Photographie prise en pause longue afin de rendre compte des déplacements des danseurs. Sans se heurter, les cinq danseurs se déplacent indifféremment en marche vers l'avant ou à reculons, mais suivant des angles précis, le plus souvent ils changent de direction à angles droits. Les traces rendent visibles ces « chemins nécessaires » ressentis par les sujets- espèce d'extériorisation collective, espèce de dévoilement d'un principe d'ordre inconscient.

### Photo 2 (Étirement du corps)

A Lille, décembre 2015, lors d'un atelier de danse Kagura Mai. Dans les angles, le corps se redresse et s'étire jusqu'au soulèvement des talons. L'espace d'évolution n'est pas isotrope, mais donne l'impression d'un champ en volume se manifestant à travers l'agir (les déplacements, les attitudes) des sujets qui en sont la source.

### Photo 3 : (Axis mundi)

A Lille, décembre 2015, lors d'un atelier de danse Kagura Mai. Les deux danseuses ressentent le bâton s'élever dans une verticalité parfaite et tirer fortement au centre exactement de l'espace d'évolution. L'attraction se ressent à travers la force qu'elle exerce dans les mains, les bras , les épaules, et les muscles du dos. Elles ont toutes les deux l'impression d'être suspendues, de telles sortes que les corps s'étirent, les talons se lèvent et la tête bascule vers l'arrière le regard est attiré vers le haut. De plus, le mouvement d'élévation se double d'un mouvement giratoire dextre. L'attraction dura plusieurs minutes très éprouvantes jusqu'à l'évanouissement de l'une des danseuses (fait rarissime) et l'écroulement de l'autre. Expérience originelle de l'axis mundi.