

Hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement

Étude sur la spontanéité et le gouvernement de la cité
selon C.G. JUNG et W. PAULI

- Résumé de thèse -

Bruno Traversi

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS.....	4
INTRODUCTION DE LA FONDATION DE ROME AU PROBLÈME PSYCHOPHYSIQUE.....	6
A. De la fondation de Rome.....	6
B. Du lieu au sol dans la danse moderne.....	6
C. De la direction du regard en science au vivre-ensemble.....	7
PARTIE I PHYSIQUE DE LA DANSE	8
I. LE BUTO ET LA DANSE CONTACT IMPROVISATION : L'UNITÉ COMME FUSION.....	8
A. La spontanéité hétéronome dans le butō.....	8
B. La spontanéité hétéronome chez Steve Paxton.....	9
II. CHANGEMENT DE PERSPECTIVE AVEC JUNG ET PAULI : L'UNITÉ COMME CONJONCTION	10
A. La physique moderne comme révolution	10
B. La physique moderne et l'inconscient jungien	10
C. Synchronicité et a-causalité	11
D. Archétypes et épistémologie en science moderne.....	11
E. Le modèle oriental - le rêve de la danseuse chinoise de Pauli	12
F. Le modèle alchimique : la pierre-non pierre.....	12
G. Paradoxe du bouddhisme : duel- non duel (nini-funi).....	13
H. Le retournement du regard de Pauli à Schopenhauer.....	14
PARTIE II DE LA CONVERSION DU REGARD À LA SPONTANÉITÉ.....	15
I. PLOTIN : DE L'UN À LA SPONTANÉITÉ AUTONOME.....	15
II. LA SPONTANÉITÉ AUTONOME CHEZ UESHIBA MORIHEI.....	16
A. La spontanéité dans le taoïsme.....	16
B. « Regarder en arrière » de Lu Tsou à Ueshiba.....	17
C. De Ueshiba à Paxton : la spontanéité inversée.....	18
PARTIE III ÉTUDE DE LA SPONTANÉITÉ DANS LA DANSE DU MANDALA	19
I. LA DANSE KAGURA MAI DANS LA TRADITION JAPONAISE.....	19
A. Étymologie de Kagura Mai.....	19
B. Le mandala dans la tradition bouddhique.....	19
C. Du geste impersonnel à la structure spatiale du mandala.....	20
D. Les deux modalités de la spontanéité merveilleuse.....	20
II. ÉTUDE EXPÉRIMENTALE DU GESTE SPONTANÉ IMPERSONNEL	20
A. Vécu psychologique : dessaisissement de soi.....	20
B. Postures symétriques des danseurs.....	21

C. L'espace comme un champ	22
D. Comparaison entre mandalas dessinés et mandalas dansés.....	22
E. Les marqueurs corporels du temps et de son absence.....	23
E 1. Les signes psychologiques : préoccupation et insouciance	23
E 2. Les signes physiques : a-symétrie et symétrie	23
E 3. A-temporalité et géométrie spatiale.....	25
E 4. Le temps comme processus inconscient.....	25
E 5. Les deux modalités de l'instant : inclusif et exclusif.....	25
 III. HYPOTHÈSE D'UNE STRUCTURE INCONSCIENTE DU MOUVEMENT	26
A. Trois plans du vécu psychophysique	26
B. Voilement et dévoilement des plans.....	26
C. L'origine de l'omniprésence du cercle en danse.....	26
D. Géométrie et dynamique de l'espace sacré.....	27
E. L'espace scénique et la spontanéité corporelle.....	27
 CONCLUSION LA SPONTANÉITÉ COMME PRINCIPE DU RENOUVELLEMENT DU MONDE.....	27
 PARTIE IV DE LA SPONTANÉITÉ À LA POLITIQUE	29
 I. GÉNÉALOGIE DU SUJET.....	29
A. De la chose.....	29
B. De la liberté.....	29
C. De l'impassibilité comme expression.....	29
D. La double nature du corps	30
E. Du nous essentiel au je.....	30
F. Du je au nous sensible.....	30
 II. DU GOUVERNEMENT POLITIQUE.....	31
A. L'art du coryphée : wu-wei.....	31
B. L'art de gouverner.....	31
C. Géographie du politique chez Platon : le cercle comme expression de l'Amitié	31
D. Les frontières de la cité et l'unité de l'âme.....	32
E. Les deux modalités symétriques du pouvoir central.....	32
F. Le panoptique de Bentham : principe du cercle secondaire.....	32
G. De la gouvernance centrale.....	32
 CONCLUSION	
DE LA SYMÉTRIQUE ET DE L'UNITÉ DE L'ÊTRE À LA FONDATION DE ROME.....	34

AVANT-PROPOS

La présente étude est, pour l'essentiel, la reprise de mon doctorat de philosophie, *La danse comme spontanéité, hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement* – obtenu avec la mention Très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité, le 7 février 2015 à l'université Paris-Ouest. Je tiens à remercier les membres du jury. Tout d'abord Jean-François Balaudé, professeur de philosophie et président de l'Université Paris-Ouest qui a dirigé ma thèse, ainsi que Baldine Saint-Girons, professeure émérite de philosophie à l'Université Paris-Ouest – présidente du jury –, Anne Boissière, professeure de philosophie à l'Université Lille3, et Christine Maillard, professeure d'études germaniques à l'Université Marc Bloch-Strasbourg².

Mon étude se fonde sur les travaux communs de Wolfgang Pauli, l'un des pères de la physique quantique (Prix Nobel de physique en 1945), et de Carl Gustav Jung, fondateur de la psychologie des profondeurs, autour du « problème psychophysique ». Alors que Wolfgang Pauli considère l'inconscient – avec son contenu d'archétypes – comme la dimension qui manque à la science physique moderne, Carl Gustav Jung, de son côté, voit dans les lois que découvre la physique quantique un tissu qui permet d'expliquer l'inconscient, quant à son organisation, son étendue, ses contenus et sa dynamique. Ils tombent d'accord pour affirmer que ces deux sphères sont des reflets distincts (pour notre conscience discriminante) d'une réalité unique, la psyché – de nature psychoïde (c'est-à-dire à la fois physique et psychique¹). Leurs recherches les conduisent à examiner l'inscription de l'homme dans son environnement – les relations qu'il entretient avec lui-même, avec autrui et avec le monde.

Le physicien rejoint ainsi la thèse principale de Jung d'un inconscient constitué d'une couche personnelle superficielle et d'une couche plus profonde de nature collective et objective. En outre, à partir de leur modèle psychophysique, les deux savants proposent une nouvelle lecture de certaines philosophies anciennes, par exemple du néoplatonisme de Plotin, mais aussi de systèmes spirituels extrême-orientaux, (de Lao Tseu et de Lu Tsou par exemple) ou encore de l'alchimie (de Dorn notamment) – à partir du concept de « complémentarité », qui caractérise la physique quantique et que Pauli généralise, selon lequel les opposés, exclusifs l'un de l'autre à un certain niveau, sont les aspects d'une réalité unique à un autre niveau – « L'impact majeur culturel de la révolution quantique, écrit Basarab Nicolescu, est certainement la remise en cause du dogme philosophique contemporain de l'existence d'un seul niveau de Réalité. »²

Je me suis naturellement appuyé sur leur travaux pour traiter à mon tour du problème psychophysique à travers le thème spécifique de la spontanéité, et plus précisément du geste spontané en danse. Par ailleurs, Jung et Pauli accordent une place importante aux figures de mandala qui témoignent selon eux, lorsqu'elles sont produites spontanément, de l'organisation et de la dynamique de la psyché. En effet, selon la tradition bouddhique, le mandala, qu'il soit dessiné, sculpté ou dansé, exprime à la fois la structure profonde de l'esprit et l'ordonnement de l'univers dans ses différents plans. La question du mandala, comme objet artistique, est celle de son surgissement, de son mode d'apparition. La question fondamentale, à la fois intellectuelle et éminemment pratique, qui s'est imposée à moi a donc été de comprendre comment le mandala, dans son authenticité, vient spontanément à l'apparaître. Comment se manifeste-t-il de lui-même, déterminant l'activité du sujet qui en devient le vecteur ?

Ma recherche a pris la forme d'ateliers lors desquels j'ai étudié de la « danse du mandala ». Ces ateliers ont regroupé plusieurs dizaines de personnes sur un temps relativement long, plusieurs années – de ce point de vue, ma thèse est le fruit d'un travail collectif. Lors de ces séminaires d'étude pratique (d'une durée moyenne de quatre à cinq jours consécutifs), maintes fois réitérés, il m'a été possible d'observer les états de trances lors desquels apparaît spontanément la structure géométrique typique des mandalas.

Le terme « transe » désigne ici un état de dissociation psychophysique qui se caractérise par une spontanéité ressentie comme involontaire, étrangère au moi, et modifiant les données de la sensibilité, pouvant impliquer tous les sens ou seulement certains d'entre eux, jusqu'à donner lieu, dans certains cas, au

1 Et donc dans un sens ni physique ni psychique

2 Basarab NICOLESCU, Physicien théoricien au CNRS, *Transdisciplinarité*, Du Rocher, 1996.

phénomène dit d'« extériorisation » – les objets « intérieurs » apparaissent au sujet se situer à l'« extérieur », reconfigurant alors son environnement. Les connaissances modernes, d'ordre psychanalytique concernant l'inconscient mais aussi en neuropsychologie sur les états modifiés de conscience, permettent aujourd'hui une approche rationnelle de ces phénomènes psychophysiques. J'ai pu assister au surgissement de quelques unes de ces « images magiques », selon l'expression de Lu Tsou, et ainsi en analyser le processus et le contenu au sein d'une réflexion générale sur la part subjective et objective des objets de la psyché, dans la continuité des travaux sur le « problème psychophysique » de Jung et de Pauli.

Les éléments qui constituent la structure psycho-physique de la danse du mandala telle que j'ai pu l'observer me sont apparus témoigner de l'organisation de la psyché dans ses couches les plus profondes, collectives. Tout d'abord, parce que cette structure est toujours identique dans ses principes et ses formes générales quelque soit les sujets impliqués (peu d'éléments personnels y transparaissent). Ensuite, parce qu'elle se forme à la fois d'une façon spontanée et collective, de sorte que le chœur des « danseurs »³ se trouve ordonné spontanément. De plus, elle m'est apparue témoigner du caractère sacré de cette couche de l'inconscient puisqu'en effet son organisation générale, tant spatiale que temporelle, qui émerge de façon spontanée et pourtant si stricte pendant ces danses est similaire à celle de nombreux rituels sacrés. J'en ai conclu que le sacré sourd en nous à la manière d'un instinct, avec ses idéations, ses schèmes corporels spécifiques et sa constellation d'archétypes, et que cet instinct est un principe d'ordre et de liberté qui est au fondement du vivre-ensemble et de l'organisation des cités – l'art qui se rapporte à l'âme n'est-il pas la politique ?⁴

La spontanéité en œuvre lors de ces danses, qui a pour vertu de conduire dans le monde phénoménal (« à la surface » dit Ueshiba⁵), c'est-à-dire d'extérioriser des éléments contenus ordinairement dans les profondeurs de l'inconscient est d'une nature tout à fait inverse à la spontanéité sensitive et réactive de la plupart des danses modernes et contemporaines. A partir de ce constat, j'ai développé mon travail sous la forme d'une dialectique en opposant systématiquement et symétriquement ces deux formes de spontanéité, que j'ai qualifié respectivement d'« autonome » (origine endogène du mouvement) et d'« hétéronome » (origine exogène du mouvement) – ce qui met en évidence la nature double du corps. En réalité, une telle opposition n'est pas circonstancielle, je la pense au contraire témoigner du caractère bipolaire de la complexion humaine, traversée par ces deux formes de spontanéité. C'est pourquoi nous la retrouvons discutée à diverses époques et sous différentes latitudes : nous la reconnaissons chez Plotin par exemple, lorsqu'il oppose la danse qui se fait sur un « mode essentiel » – celle de l'« homme véritable » –, et celle qui se fait par « dissipation charnelle » – celle de l'« homme animal », ou encore à travers certaines oppositions doctrinales et pratiques de courants du taoïsme, ou du bouddhisme, comme ce fut le cas également au IIIe siècle en Chine : oppositions entre la conception d'une spontanéité [ch. ziran, jp. shizen, 自然] exigeant de se détacher du monde sensible, de ne pas réagir aux variations des « dix mille choses » et celle d'une spontanéité entendue comme un pur laisser-aller sensitif.

3 Il ne s'agit pas de danseurs professionnels ou même amateurs, mais des personnes qui participent aux ateliers de manière ponctuelle – autrement dit l'exécution ne demande aucun apprentissage, ne relève pas d'un savoir-faire.

4 PLATON, *Gorgias*, 464b

5 Fondateur de l'aikido

INTRODUCTION

DE LA FONDATION DE ROME AU PROBLÈME PSYCHOPHYSIQUE

A. DE LA FONDATION DE ROME

Carl Gustav JUNG relate avoir observé plusieurs de ses patientes, dans un état de transe, exécuter spontanément une danse aux figures géométriques, similaire à celles des mandalas. Les mandalas sont des objets rituels bouddhiques – exprimant l'ordre de l'univers dans ses différents plans –, ils peuvent être peints, sculptés, édifiés sous forme de monuments, ou encore dansés. « On trouve parfois, écrit Charles KERÉNYI, dessinés dans le sable ou sur le sol des temples où l'on procède aux initiations, des mandalas [...]. Mais on les édifie aussi, réellement, parfois mêmes dans des dimensions énormes, comme par exemple le Boro-Budur, le célèbre sanctuaire et lieu de pèlerinage des Bouddhistes de Java. »⁶ De plus, la structure géométrique typique des mandalas ne se rencontre pas uniquement dans les arts du bouddhisme, mais aussi dans de nombreux arts sacrés de toutes les cultures du monde. Ces figures préexisteraient-elles alors dans l'inconscient ?

Kerényi relève que des formes géométriques identiques se retrouvent également dans les rituels de fondation des villes. Pour Kerényi, cela montre la prégnance de ces formes inconscientes et de leurs portées tant sur le plan individuel que collectif. Qu'est-ce qui relie au juste les formes géométriques que dessine l'individu en proie à un processus interne de centration et celles rituelles et collectives de la fondation des villes telles que le décrit, par exemple, Plutarque⁷ concernant la ville de Rome – appelée *Roma quadrata* – fondée par Romulus ? Ces formes nous indiquent-elles un rapport entre l'unité du sujet (de la complexion humaine) et l'organisation du vivre-ensemble, l'édification de la cité, dans sa totalité ? Pour répondre à cette question, il nous faut élucider ce qui relie deux domaines tenus ordinairement pour séparés, le rapport intime que l'individu entretient avec lui-même, et la géométrisation de l'espace, c'est-à-dire la transformation du sol en lieu – transformation que Romulus opère lorsqu'il trace dans la terre un sillon circulaire à l'aide d'une charrue.

B. DU LIEU AU SOL DANS LA DANSE MODERNE

Le fait qu'un corps puisse se mouvoir spontanément, de manière non volontaire, selon un ordre spatial géométrique est remarquable et questionnant : notre expérience ordinaire semble nous apprendre au contraire que le geste spontané ne relève d'aucune structure géométrique spatiale *a priori* qui *s'imposerait* à lui. C'est pourquoi toute configuration spatiale apparaît-elle, au danseur contemporain qui recherche un ordre naturel au geste, relever de l'élaboré, autrement dit être de l'ordre de la culture qu'il faut dépasser. Aussi, la scène, espace limité, est-elle appréhendée comme un espace qui contrevient à la liberté naturelle du geste spontané. De là les danseurs contemporains qui évoluent hors du cadre scénique. Retrouver le sol, l'« *arché première* », un espace sans frontière, serait alors la condition pour retrouver le lien sensible qui est au fondement du vivre-ensemble, et qui est nécessaire à un renouvellement du corps, et de la société.

Faut-il alors penser, comme ZAOUI, que l'acte inaugural de ROMULUS constitue un moment de rupture de l'homme avec son environnement et avec lui-même ? Il nous semble au contraire que le vécu corporel à partir duquel ZAOUI et les danseurs contemporains réfléchissent l'inscription de l'homme dans son environnement est incomplet. L'hypothèse que nous allons défendre tout au long de cette étude est qu'il faut prendre en considération simultanément la spontanéité qui est en œuvre dans la danse du mandala qui se

6 Charles KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 1968, p. 27

7 Voir PLUTARQUE, *La vie des hommes illustres*, Tome Premier.

caractérise par la géométrie du lieu (espace clos), et celle de la danse contemporaine qui exige un espace ouvert.

La description que fait JUNG de la danse du mandala, dans son *Commentaire de la Fleur d'Or*, nous renseigne déjà sur la différence de nature entre ces deux formes de spontanéité. Lors du tracé du mandala le sujet est absorbé en lui-même, à la fois fasciné par une dimension intérieure et absent à l'environnement – toute son attention est happée par un « plan central » ; tandis que dans la danse moderne, le sujet est sous l'emprise du milieu ambiant, « à l'écoute de son corps, et du monde sensible. »

C. DE LA DIRECTION DU REGARD EN SCIENCE AU VIVRE-ENSEMBLE

La conception de Wolfgang Pauli et de Carl Gustav Jung d'un inconscient collectif et psychoïde, indifférent dans ses profondeurs au carcan spatio-temporel, se fonde sur le nouveau paradigme de la science physique moderne. Comme on va le voir en première partie, Pauli propose à Jung de réfléchir au problème psychophysique en généralisant le concept de complémentarité – élaboré initialement par Niels Bohr au regard de la nature à la fois ondulatoire et corpusculaire de la matière. Le concept de complémentarité généralisé permet aux deux hommes de proposer une nouvelle interprétation du problème psychophysique (c'est-à-dire de l'unité de la sphère physique et de la sphère psychique), en soutenant que les couples d'opposés que nous percevons et concevons ordinairement comme exclusifs l'un de l'autre sont des aspects d'une réalité unique, transcendant leur opposition. Ils se rapprochent par là des conceptions philosophiques anciennes, occidentales et extrême-orientales. Celles du bouddhisme Shingon [真言], par exemple, dont le système conceptuel et pratique repose en effet tout entier sur l'affirmation d'une réalité paradoxale, doctrine que la locution *ninifuni* [二而不二, lit. deux et non deux] subsume à elle-seule. Mais ce n'est pas uniquement certaines doctrines anciennes que les deux savants retrouvent mais plus essentiellement une forme d'introspection qui consiste en un « retournement du regard », c'est-à-dire en un changement de direction de l'attention : il s'agit de passer de l'observation des objets du monde sensible à la contemplation des objets du monde intérieur. Cette injonction à un retournement du regard qui constitue l'essence de la pratique ascétique de Ueshiba, de Lu Tsou, ou encore de Plotin, serait alors non seulement l'une des conditions de la découverte des lois de la physique – selon la théorie d'une « physique des fondements » de Pauli – mais aussi la condition d'un dévoilement de la structure du vivre-ensemble et de ses principes politiques qui président à la fondation, à l'organisation et au gouvernement de nos cités.

PARTIE I

PHYSIQUE DE LA DANSE

I. LE BUTO ET LA DANSE CONTACT IMPROVISATION : L'UNITÉ COMME FUSION

Le butō et le Contact Improvisation, que nous nous proposons de prendre comme modèle pour cerner la spontanéité hétéronome, se situent au confluent de la culture occidentale et orientale. L'une et l'autre s'élaborent, en effet, dans un mouvement d'émancipation vis-a-vis de leur propre horizon culturel : tandis que l'américain Steve PAXTON, créateur du Contact Improvisation, se tourne vers l'Extrême-Orient (le Japon notamment), les initiateurs japonais du butō s'inspirent de la pensée occidentale – notamment d'Antonin Artaud. Remarquons d'emblée que ce double mouvement d'émancipation, en sens contraires, les conduit toutes les deux à rejeter la posture verticale qu'elles perçoivent comme le résultat d'un conditionnement culturel. Il y a un lien direct entre la volonté de retrouver, en deça du lieu (espace codifié), le sol premier et le rejet de la posture verticale : le « mouvement authentique » doit nécessairement prendre naissance et se développer depuis le sol. Ces deux points, abandon de la posture verticale et du lieu, nous apparaissent emblématiques de la spontanéité hétéronome puisque, comme nous le verrons, la spontanéité autonome, telle qu'elle peut s'observer dans la danse du mandala, se caractérise à l'inverse par l'« étirement de la colonne vertébrale », par la verticalité (jusqu'au soulèvement des talons) des danseurs et, comme nous l'avons dit, par son aire d'évolution géométrique strictement limitée.

A. LA SPONTANÉITÉ HÉTÉRONOME DANS LE BUTŌ

C'est naturellement mais aussi paradoxalement que les danseurs japonais s'inspirent des propos d'Antonin Artaud pour dépasser leur propre culture. Chez Artaud comme chez Hijikata, c'est le fonctionnement discursif de la raison qu'il s'agit de dépasser. Le « corps originel » du butō est un « corps animal » qui se caractérise notamment par l'affaissement de ses postures, par ses mouvements rampants, ou près du sol, par ses positions fœtales, accroupies, de prostration. Hijikata s'est inspiré de la gestuelle des animaux pour retrouver ce corps naturel. Il cherche à faire renaître dans son propre corps, quelque chose des pattes et des griffes des mammifères, de leur cou, de leurs postures. Il s'agit selon les danseurs du buto, d'une régression vers les couches profondes de l'être. Pour cela le danseur doit parvenir à ne pas réfléchir d'une part, et d'aiguiser les sens, d'autre part. « Ce sont deux conditions pour pouvoir laisser le corps être ce qu'il est, le laisser bouger. C'est-à-dire revenir au corps par deçà l'emprise de l'intellectualisme qui a produit, selon Ganiko Magy, une scission entre le corps et l'esprit chez l'homme moderne. » Il est question ici d'une unité qui repose sur le contact organique, de cellules à cellules, d'une fusion.

Quelle est la nature de ces états « spontanés » des danseurs du buto qui doivent conduire selon eux à un renouvellement de la société ? Sont-ils l'expression d'états naturels retrouvés ? De « trances » ? Sont-ils des représentations jouées ? De notre point de vue, il ne s'agit ni de la résurgence d'une vitalité originelle, ni de trances mais d'une évocation esthétique – fondées sur l'« observation » et l'imitation d'animaux, c'est-à-dire d'une mise en scène du corps jouée, construite et contrôlée dans lesquelles les fonctions psychophysiques qui accompagnent les états de dissociations (transe) ne sont pas activées. Loin d'exprimer une nature humaine dégagée de tout apprentissage (de toute culture), la pratique du butō apparaît en réalité comme une réaction à un moment culturel particulier. Il y a notamment à l'origine de la pratique du butō le présumé selon lequel la symétrie est de l'ordre du construit, de la culture. Nous montrerons au contraire, à la suite de Carl Gustav Jung et de Wolfgang Pauli, mais en partant de l'expérience dansée, que la symétrie peut être considérée comme un principe naturel.

B. LA SPONTANÉITÉ HÉTÉRONOME CHEZ STEVE PAXTON

Steve Paxton s'est inspiré pour la création de la danse Contact Improvisation à laquelle il donne pour finalité un renouvellement du vivre-ensemble, de certaines pratiques extrême-orientales, notamment de l'aikidō de Ueshiba Morihei. Comme on le verra en détail dans la partie consacrée à la pensée de Ueshiba, Paxton se méprend sur l'aikidō au point d'en inverser tout à fait le sens et la pratique. Si nous soulignons ce fait, c'est que sa mécompréhension est essentiellement due à la différence entre sa conception et celle de Ueshiba de ce qu'est un acte spontané : alors que pour Ueshiba, un acte spontané est un acte qui se fait indépendamment de l'influence extérieure (spontanéité autonome), selon Paxton l'acte spontané s'apparente à une pure réaction (spontanéité hétéronome). Nous sommes donc là au cœur de notre problématique générale. De plus, Paxton fait volontiers appel aux sciences exactes, présentant son travail comme une exploration artistique de la mécanique newtonienne. « Les danseurs se laissent porter par ces forces et en jouent. Au-delà de la troisième loi de Newton, nous découvrons que, pour chaque action, plusieurs réactions égales et opposées sont possibles. » La troisième loi de Newton, évoquée ici par Steve Paxton, exprime le principe d'action-réaction : tout corps A exerçant une force sur un corps B subit une force d'intensité égale, de même direction mais de sens opposé, exercée par le corps B. De même, l'action spontanée du « Contacteur » est toujours une réaction – de type mécanique. Le danseur s'inscrit dans un enchaînement de réactions dont les lois sont celles de la gravité tout d'abord lorsqu'il chute, se relève, puis celle de l'action-réaction lorsqu'il entre en contact avec les autres danseurs. Il y a ici une réification qui s'opère : de centre fixe, autonome, en face de l'environnement changeant, il devient l'un des pôles de la situation de sorte que l'impulsion intérieure – qui est au principe de l'autonomie – est remplacée par une « main étrangère » : « Au lieu que ce soit l'impulsion intérieure qui engendre l'action, écrit Véronique Fabbri, c'est l'action elle-même qui engendre d'autres mouvements : le mouvement ne s'épuise pas dans l'action, mais produit davantage de mouvements. »⁸ Paradigme de la science classique : séparation des deux sphères (intérieure et extérieure, physique et psychique), et inscription du corps dans le cours des choses selon la loi causale (locale).

La démarche de PAXTON consiste à explorer une façon d'être-ensemble qui ne soit pas dominée, organisée, contrainte ni par une instance centrale intime (le *moi*) ni par une instance centrale extérieure, mais qui réponde au contraire à la nature du corps, à son mode d'être libre et réactif, spontané et sensitif, à sa capacité de s'adapter aux variations du milieu en se rééquilibrant constamment. Selon GUISGAND, le Contact Improvisation représente par conséquent une expérience fondatrice qui peut conduire à un renouvellement démocratique de la société. Néanmoins, la spontanéité chez Paxton et ses suivants, en raison même de son caractère hétéronome ne peut s'établir sans quelques consignes plus ou moins contraignantes limitant les données de la sensibilité et déterminant l'activité des organes effecteurs. De sorte que l'instance centrale est en réalité remplacée de manière insidieuse par un dispositif impersonnel qui agit jusqu'à s'insinuer au sein du rapport que l'individu entretient avec lui-même, entre l'individu et sa part corporelle, pour y déterminer le ressort vital.

Mais peut-on parler de société, et qui plus est « démocratique », lorsque les hommes se confondent avec les choses ? L'être-ensemble qui se dessine ici n'est-il pas celui de la masse ? Certes la démarche initiale de Paxton est de revenir à l'ordre du corps. Mais de quel ordre du corps, Paxton, nous entretient-il ? L'on pourrait répondre qu'il n'y a pas chez Paxton de présupposés, que sa pensée se déploie depuis et reste constamment auprès de l'expérience la plus fondamentale du corps en situation. Mais n'y a-t-il pas ici une fausse évidence ? La manière avec laquelle Paxton met en place son expérimentation corporelle n'est-elle pas orientée et n'occulte-t-elle pas une dimension essentielle du corps qui serait celle d'une spontanéité autonome ? L'expérience du corps chez Paxton est conforme au paradigme du corps-machine de Descartes . N'y-a-t-il pas une vie libre du corps, une gestuelle du corps, avec ses configurations et ses dynamiques spécifiques, qui serait celle d'une attention détournée du corps, d'un oubli du corps – entendu comme un laisser-être ? C'est ce type de rapport que nous trouverons chez Plotin, chez Lu Tsou, chez Ueshiba, et finalement dans la danse du mandala.

8 Véronique FABBRI, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », *Approche philosophique du geste dansé*, Septentrion, 2006, p. 83-101

II. CHANGEMENT DE PERSPECTIVE AVEC JUNG ET PAULI : L'UNITÉ COMME CONJONCTION

Le sens et la pratique de la spontanéité que nous avons décrits en œuvre dans le butō et la danse Contact Improvisation se fondent en partie sur une compréhension de l'unité des contraires en terme de fusion. Immanquablement, ce sont les deux éléments alors qui disparaissent au profit de l'amalgame. Pour les danseurs du butō, pour les Contacteurs, il s'agit de s'unir avec la totalité sensible : « osmose cellulaire », pour ceux-là, union des inconscients corporels individuels, pour ceux-ci. Dans les deux cas, il y a l'idée d'une espèce d'inconscient collectif, au sens d'intersubjectif, et concret – se situant du côté de la sphère physique et extérieure.

La question psychophysique, c'est-à-dire la question du rapport des sphères physique et psychique, de la sphère intérieure et de la sphère extérieure, est au centre des préoccupations du physicien Wolfgang Pauli . Ces questionnements le conduisent à engager un travail commun avec Carl Gustav Jung, sous la forme d'entrevues hebdomadaires, puis d'échanges épistolaires, qui durera de 1932 à 1958. Wolfgang Pauli, à la suite de Niels Bohr, fait également référence au concept de Ying-Yang. Selon lui, le nouveau paradigme que développe la physique quantique correspond à la vision du monde que résume ce symbole antique des oppositions polaires. Néanmoins, il ne l'interprète pas de la même façon que Paxton. L'unité des contraires procède chez le physicien d'un plan transcendant, ce qui lui permet d'affirmer avec une force égale la dualité et la non-dualité : les contraires sont un sans pour autant cesser de s'exclure mutuellement. Autrement dit, et contrairement au paradigme newtonien que porte Paxton, il pense l'unité des contraires en reconnaissant plusieurs niveaux de réalité. Alors que la totalité que visent les « Contacteurs » est le tout sensible, la totalité que vise Pauli, « la totalité quantique est une totalité du plan de l'être. »

A. LA PHYSIQUE MODERNE COMME RÉVOLUTION

Il faut certainement qualifier de « révolution » l'avènement de la science moderne tant elle remet en cause les fondements de la physique classique, notamment la continuité, la causalité (locale), la logique du tiers exclu, l'observateur détaché, et, d'une manière plus fondamentale, le carcan de l'espace et du temps. La découverte de Max Planck du *quantum* introduit en science physique une idée tout à fait nouvelle, celle de la discontinuité. « Comment comprendre la vraie discontinuité, s'interroge Nicolescu, c'est-à-dire imaginer qu'entre deux points il n'y a rien, ni objets, ni atomes, ni molécules, ni particules, juste rien ? » « Immense vertige », ajoute-t-il. Par ailleurs, au concept de continuité est liée celui de causalité (locale) qui constituait jusqu'alors en science physique le principe d'explication de tout phénomène.

B. LA PHYSIQUE MODERNE ET L'INCONSCIENT JUNGIEEN

On peut prendre la mesure de ce changement de paradigme à travers l'angoisse existentielle qu'elle provoqua chez Pauli. « En ce moment, la physique est de nouveau terriblement confuse. En tout cas, c'est trop difficile pour moi et je voudrais être acteur de cinéma, ou quelque chose du genre, et n'avoir jamais entendu parler de physique»⁹ confiait Wolfgang Pauli à un ami en 1924. La thérapie analytique qu'il entreprendra en 1931 lui donnera également des éléments pour répondre à ses angoisses liées à son métier de physicien. Plus encore son introspection lui permettra d'établir une théorie épistémologique et philosophique – l'inconscient lui apparaissant comme étant la dimension qui manque encore à la physique pour rendre compte des phénomènes observés et pour comprendre les processus de découverte scientifique. « L'inconscient m'a fait à cette époque l'impression d'une nouvelle dimension. »¹⁰

L'expérience de l'inconscient de Pauli se déroule donc en deux étapes, tout d'abord d'une étape proprement personnelle et psychologique, et ensuite, lorsque cette première étape est achevée, d'une seconde étape impersonnelle à caractère physique : «Peu après que je me suis marié en 1934 et que j'ai eu fini ma

9 Étienne KLEIN, *Conversations avec le Sphinx*, Albin Michel, 1992, p. 109

10 PAULI, *Correspondances*, Albin Michel, 2000, p. 183

thérapie analytique, cette symbolique physique des rêves a commencé. » Cette progression vers les profondeurs constitue le mouvement naturel, selon Jung, de la libido qui une fois délivrée des entrelacs personnels suit alors « sa pente et plonge au plus profond de l'« inconscient où elle anime ce qui y dormait depuis les temps les plus anciens. Elle a ainsi découvert le trésor enfoui, dans lequel l'humanité a puisé depuis toujours, d'où elle a tiré ses dieux et ses démons et toutes ces pensées qui sont d'une force et d'une puissance supérieure, et sans lesquelles l'homme cesse d'être un homme. »¹¹ « Le rêve, commente Pauli, me montrait la mécanique quantique, et par là même la physique officielle, comme un morceau unidimensionnel d'un monde bidimensionnel plus sensé dont la deuxième dimension était sans doute l'inconscient et les archétypes.»¹² Le travail d'introspection conduit ainsi le physicien à prendre en considération la psychologie en l'envisageant comme la dimension complémentaire à celle de la physique, et à entrevoir une nouvelle science qui les réunirait.

C. SYNCHRONICITÉ ET A-CAUSALITÉ

Le terme de synchronicité fait parti des termes forgés par le fondateur de la psychologie des profondeurs qui sont passés dans le langage courant. Si l'idée de synchronicité a connu un engouement certain, elle est aussi l'un des aspects les plus controversés de l'œuvre de JUNG. Le thème de la synchronicité est traité principalement dans *Synchronicité et Paracelsica*, publié chez Albin Michel, sous la direction de Michel CAZENAVE qui a regroupé plusieurs textes de JUNG sur ce sujet. Les correspondances entre JUNG et PAULI montrent clairement que le concept de synchronicité est le fruit d'une collaboration entre les deux hommes.

L'on sait que c'est à l'occasion d'une séance d'analyse avec l'une de ses patientes que JUNG prend conscience qu'il existe des « coïncidences significantes », qu'il nommera « synchronicité », qui remettent en cause la séparation de la sphère intérieure et de la sphère extérieure. L'intérêt de la communauté des physiciens pour l'idée de synchronicité se vérifie à travers PAULI tout d'abord. C'est en effet lui qui demande à JUNG d'écrire un ouvrage sur la synchronicité. Le concept de synchronicité s'élabore progressivement, au fur et à mesure de leurs échanges, de novembre 1948 au mois de février 1952.

Plusieurs formes de synchronicité sont évoquées selon qu'il s'agit de la coïncidence d'événements psychiques (« synchronicité psychique »), d'un événement psychique et d'un événement physique (« synchronicité mi-psychique mi-physique ») ou de deux événements physiques. Est examinée également la question de savoir si le terme de « synchronicité » renvoie uniquement à la coïncidence des événements se produisant au même instant, ou s'il peut désigner deux événements apparaissant liés mais en des instants, des moments, voire des époques, différents.

D. ARCHÉTYPES ET ÉPISTÉMOLOGIE EN SCIENCE MODERNE

Les archétypes sont selon Pauli ce qui permet d'expliquer le processus de découverte en science. Il élabore ainsi une théorie de la connaissance fondée sur le caractère psychoïde des archétypes, c'est-à-dire sur le fait qu'ils se reflètent à la fois sur le plan physique et dans le psychisme humain – les identifiants ainsi aux Idées platoniciennes. C'est également ce que Jung affirme de son côté : « Le mot « archétype » est une reformulation explicative de l'eidos platonicien. »¹³ Point de vue platonicien donc que Bernard d'Espagnat considère être partagé par la plupart des physiciens modernes – « le réalisme philosophique d'un physicien, écrit-il, peut difficilement ne pas être un peu platonicien, quoi qu'il en ait. Ainsi Bohm lui-même, jadis portedrapeau des physiciens « matérialistes », en est-il venu maintenant à dire que les objets perçus sont seulement des projections » de ce qui est. Platon, lui parlait d'« ombre ».¹⁴ A l'inverse du modèle, qu'il juge naïf, d'une science qui tirerait ses théories à partir des phénomènes observés, il propose un modèle épistémologique relevant de la dialectique entre une réalité – autrement dit un fait objectif – intérieure et une réalité extérieure – dont la dualité est subsumée sous une unité première qu'est l'archétype.

11 Carl Gutav JUNG, *Psychologie de l'inconscient*, Livre de Poche, 1952, p. 121

12 PAULI, *Correspondances*, op. cit. p. 183

13 C.G. JUNG, *Aïon*, Albin Michel, 1983, p. 5

14 B. d'ESPAGNAT, *Un atome de sagesse*, Le Seuil, 1982

E. LE MODÈLE ORIENTAL - LE RÊVE DE LA DANSEUSE CHINOISE DE PAULI

Le rêve du 28 septembre 1952¹⁵, qui met en scène une danseuse chinoise, s'inscrit dans l'ensemble des rêves que W. Pauli relate à C.G. Jung. La danseuse chinoise apparaît être le personnage principal de ses rêves : d'une part, femme chinoise, d'autre part, danseuse. Le caractère chinois qui symbolise l'Orient doit se comprendre en opposition à l'Occident que représente Pauli lui-même. En effet, le couple d'opposés Orient-Occident symbolise, sur le plan psychologique, l'opposition irrationnel/logos (personnifié par Pauli). La Chinoise personnifie ainsi le pendant de la rationalité qui est une activité non-discriminante et globalisante. En commentant le rêve de Pauli, Jung identifie la danseuse chinoise à l'anima qui se place en regard du logos. Un couple identique se retrouve dans le commentaire que fait Jung du traité chinois de Lu Tsou intitulé *Mystère de la Fleur d'Or*, dans lequel il identifie l'anima à l'âme corporelle [ch. houen, jp. haku, 魄]. La Chinoise se caractérise en effet par certains éléments d'ordre corporel : son activité consiste dans la danse et son expression trouve comme mode de langage la pantomime : « elle ne parle pas et ne s'exprime que par pantomime, comme le font les danseurs de ballet ». Les caractéristiques que donne Jung de la danse de la Chinoise correspondent à celles des danses que nous étudierons sous l'appellation générale de « danse du mandala ». Elle apparaît premièrement comme une danse extatique ayant pour fonction de relier le Ciel et la Terre, comme l'indique la position de ses mains – « 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. » –, mais aussi ses allées-venues entre les deux plans par l'intermédiaire de l'escalier et de la trappe qui relient les deux parties, comme l'indique enfin le résultat de son activité qui est la réduction de la séparation entre ces deux plans. Son activité engendre un mouvement de rotation, qui modifie l'espace, qui « contracte l'espace » et engage un rapport de synchronicité.

F. LE MODÈLE ALCHIMIQUE : LA PIERRE NON PIERRE

« Faisant offices de cercles magiques, écrit Jung, [les mandalas] arrêtent les forces déchaînées du monde obscur et décrivent ou créent un ordre qui change le chaos en cosmos. »¹⁶

Le processus de mise en ordre psychologique que représente le mandala peut s'effectuer, selon Jung, soit à l'insu du sujet, soit au contraire lors d'une démarche volontaire. La structure géométrique apparaît ainsi à la fois comme le fondement à partir duquel l'individu, le moi, s'est développé, et en même temps comme ce qu'il doit retrouver pour coïncider avec lui-même. Processus que l'on peut qualifier de renouvellement au sens de « restauration d'un état originel, une apokatastasis » – ce qui comprend également le côté animal et donc la part corporelle. Jung identifie ce processus de centration et de renouvellement à la fois dans l'alchimie occidentale et orientale. L'analyse qu'il fait de l'alchimie et particulièrement de l'œuvre de Dorn lui permet de dégager un processus devant permettre à l'adepte une coïncidence avec lui-même, puis, dans un second temps, de s'unir au monde – processus d'ordre psychologique selon lui qu'il compare à son processus d'individuation. Ce processus que relève Jung chez Dorn se constitue de trois étapes, trois degrés d'union appelée « conjunctionis » – elles permettent à l'individu de former sa propre unité puis de cheminer jusqu'à l'unité primordiale du monde, l'« unus mundus »¹⁷.

La première étape consiste en un détachement du corps afin de donner à l'âme la possibilité de retrouver le lien qui l'unit à l'esprit. Il s'agit là proprement d'une refondation¹⁷ : le sujet se « retourne » pour retrouver son principe : « Le premier degré, commente Jung, consiste en ce que nous devons renoncer au « corporel » et au « temporel » pour atteindre le *primum principium* (le premier principe) qui est spirituel et éternel et se trouve « au-dessus de nous. » » Le deuxième stade est celui de l'unification du complexe esprit-âme avec le corps. Étape qui représente tout aussi bien une spiritualisation du corps qu'une concrétisation de

15 W. PAULI, *Correspondances*, Albin Michel, 2000 p. 137

16 C. G. JUNG « De l'origine et du fondement de la mythologie », *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 2001

17 Nous soulignons

l'esprit.¹⁸ Toutefois, contrairement à l'état initial, dans cette nouvelle complexion, ce n'est plus l'âme qui est sous l'emprise du corps, lui-même étant sous la fascination des choses sensibles, mais c'est l'âme qui conduit le corps, elle-même sous la gouvernance de l'esprit. Le troisième stade, la troisième conjonction qui achève le *mysterium conjunctionis*, est celui lors duquel l'adepte, ayant retrouvé l'unité de sa complexion – avoir produit l'un en lui-même, c'est-à-dire le « ciel » – s'unit au monde. « Le troisième et suprême degré signifie pour lui [Dorn] est l'union de l'homme intégral avec l'*unus mundus*. Par ce dernier terme, il entend, comme nous l'avons vu, le monde potentiel du premier jour de la création où rien n'existait encore in actu, c'est-à-dire dans le deux et la pluralité, mais seulement dans le Un. »¹⁸ Comme le précise encore Jung, Dorn « entend – *expressis verbis* – non une confusion de l'individu avec son entourage empirique ou même son adaptation à celui-ci, mais une *unio mystica* avec le monde potentiel. » Jung oppose ainsi l'*unio mystica* avec le monde potentiel des alchimistes à l'adaptation des modernes – le monde potentiel (unus mundus) correspond, chez lui et Wolfgang Pauli, aux strates les plus profondes de l'inconscient collectif et donc premièrement au Soi (symbolisé chez les alchimistes par la « pierre » où se résorbent toutes les oppositions, « pierre non pierre ») qui en est le centre. « Afin que cette métamorphose ait lieu, il est indispensable qu'on procède à la circumambulatio, c'est-à-dire à la concentration exclusive sur le centre, lieu de la transformation créatrice. » C'est cette circumambulation, qui s'entend ici comme un processus psychologique, qui se retrouvera dans les danses du mandala comme principe de structuration de l'espace.

G. PARADOXE DU BOUDDHISME : DUEL NON DUEL (NINIFUNI)

Pauli et Jung se réfèrent également à la pensée extrême-orientale, au taoïsme et au bouddhisme qu'ils considèrent adéquat aux perspectives adoptées par la physique quantique. Ils ne comprennent pas la non dualité du bouddhisme en terme de fusion sur le plan sensible commue c'est le cas pour les danseurs du buto (« matérialisme naïf ») mais en terme de conjonction. « Cette logique, écrit Michel Cazenave, est celle de Sanjaya entre autres, et elle est largement exprimée dans le Canon Bouddhique de langue palie, sous la forme suivante : 1/ atthi (il y a...) ; 2/ nathhi (il n'y a pas...) ; 3/ atthi ca natthica (il y a et il n'a pas) ; 4/ n'ev athhi na n'atthi (ni il y a ni il y a pas). »¹⁹ « Il est nécessaire, précise Cazenave, d'avoir la conscience claire et nette que ces propositions ne s'énoncent pas dans le même plan d'existence, ou comme dirait Heisenberg, ne sont pas affectées du même degré de vérité. »

L'on peut évoquer également la doctrine paradoxale du bouddhisme Shingon [真言] qui affirme non pas la non-dualité mais à la fois la dualité et la non-dualité du monde. Sa doctrine est toute entière fondée autour du paradoxe d'un univers à la fois un et multiple, paradoxe que résume la locution ninifuni [二而不二, duel et non duel]. Se fondant sur les Sutras Dainichi-Kyō et Kongō-Kyō, la secte Shingon²⁰ affirme que la totalité de ce que nous percevons dans le monde, la diversité des phénomènes ne sont que les apparences multiples d'une seule et même réalité. Lorsque le Shingon affirme que « la matière et l'esprit ne sont pas deux » [色心不二, shiki shin funi], il n'affirme pas que le plan de l'esprit est réductible à celui de la matière, mais le paradoxe d'une réalité où ils sont les deux aspects d'une même réalité. De la même façon, le corps est conçu comme possédant une réalité paradoxale. L'on voit aisément vers quelle corruption de la discipline peut conduire une mauvaise interprétation de la formule « le profane et le saint ne sont pas deux ». La tentation est grande de comprendre que le profane ne diffère pas du Saint et ainsi d'affirmer comme inutile toute ascèse. C'est pourquoi le Shingon présente l'ascèse et l'Éveil de manière paradoxale, à travers des doublets tels que hongaku [本覚] « Éveil originel » et shikaku [始覚] « Éveil inchoatif » ou honnu [本有] « originellement existant » et shushō [修生] « produit par la pratique » ».

18 JUNG, *Mysterium conjunctionis*, 1982, p. 337

19 Michel CAZENAVE, *L'âme et la science*, Albin Michel, 1996, p. 175

20 Voir ROTERMUND, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, 2000 p. 188

H. LE RETOURNEMENT DU REGARD DE PAULI À SCHOPENHAUER

L'on sait que Schopenhauer s'inspire de la pensée extrême-orientale et notamment du bouddhisme. Pauli considère Schopenhauer comme le philosophe le plus proche de la physique quantique et en recommande la lecture à Jung. Schopenhauer soutient en effet que l'homme n'est pas entièrement inscrit dans le monde à travers la causalité. Selon lui, cette idée, partagée par toutes les cultures, provient du fait « qu'on perçoit dans les mouvements de son propre corps une influence de la volonté totalement inexplicable, donc évidemment métaphysique. Et cette volonté pense-t-on ne pourrait-elle pas s'étendre à d'autres corps ? »²¹ Pour accéder à la source vitale, réalité en soi, il préconise une sorte d'arrêt de l'activité sensitive tout d'abord puis de tout processus conscient. Suspension de l'activité qui va permettre à l'individu de coïncider avec lui-même et par conséquent avec le monde à partir de sa propre intériorité. « La vérité de cette unité de la Volonté en deçà des représentations se manifeste notamment lorsque les barrières du principium individuationis (espace et temps) étant rompues, la communauté des pensées et des mouvements s'instaure. »

Sur le chemin philosophique que représente notre étude, les travaux de Jung et de Pauli nous permettent d'adopter un nouveau point de vue sur l'inscription de l'homme dans le monde. Ils nous dégagent de la *fusion* du butō et du Contact Improvisation en nous indiquant une autre forme d'unité possible, la *conjonction*, dont le principe est le « retournement du regard », à l'exemple de la méthode décrite par Schopenhauer. Nous nous proposons dans la partie qui suit de rendre compte des principes et des difficultés de ce cheminement, tout d'abord chez Plotin que Jung et Pauli convoquent à plusieurs reprises, puis chez Ueshiba Morihei dont la pensée et la pratique sont très proches de l'alchimiste chinois Lu Tsou que Jung étudie en détail. Nous verrons que ce cheminement conduit à faire l'expérience d'une spontanéité autonome.

21 A. SCHOPENHAUER, *La volonté dans la nature*, PUF, 1998, p. 167

PARTIE II

DE LA CONVERSION DU REGARD À LA SPONTANÉITÉ

I. PLOTIN DE L'UN À LA SPONTANÉITÉ AUTONOME

Dans son ouvrage consacré à la synchronicité, *Synchronicité et Paracelsica*, au chapitre intitulé « La synchronicité avant la synchronicité » – élaboré en collaboration avec Wolfgang Pauli –, Jung recherche les notions anciennes qui puissent faire écho à son concept de synchronicité (entendu comme facteur d'ordre échappant au carcan spatio-temporel) élaboré, nous l'avons dit, à l'aune de la physique moderne. « Il nous faut remonter jusqu'à Héraclite pour trouver dans notre univers culturel – en philosophie du moins – une pensée analogue. »²² Jung mentionne à plusieurs reprises Plotin lorsqu'il évoque l'idée de *correspondentia* et de sympathie dans l'Antiquité. « Il faut se rappeler à ce propos la doctrine de la *correspondentia*, dans la philosophie médiévale de la nature, et plus précisément sur le lien de sympathie qui relie toutes choses, déjà attestée dans l'Antiquité. [...] Le principe universel est présent même dans la partie la plus intime, et celle-ci est donc en accord avec le Tout. » Après avoir présenté la théorie d'Hippocrate de l'unité de toutes les choses en vertu du « grand Principe », il mentionne Philon selon lequel les choses sont liées entre elles par un lien d'amitié, puis en vient à évoquer Plotin concernant notamment l'unité de toutes les âmes qu'il déclare et le principe de sympathie qui est au fondement de l'ordre universel selon lui. « Chez Plotin, écrit Jung, les âmes indivisibles émanées de l'âme universelle unique entretiennent des rapports de sympathie ou d'antipathie réciproque, sans que la distance ne joue aucun rôle. » Plotin conçoit en effet que toutes les âmes ne sont qu'une – « Il n'y a qu'une seule âme et chaque âme est totale »²³, et que l'univers constitue une totalité, « comme un vivant qui forme une unité », dont les parties sont en rapport les unes avec les autres par un lien de sympathie indépendant de l'espace qui les sépare. « Même s'il y a quelque chose entre elles et même si cette chose ne subit aucune affection, explique Plotin, une partie en est affectée par une autre qui n'est pas dans son voisinage. »²⁴ Particulièrement, Plotin fait procéder de cette unité la course et la dynamique des corps célestes. Il établit par là un rapport entre l'état de l'âme et le mouvement corporel de type circulaire. Comme on le verra, le rapport qu'il établit ainsi entre le mouvement circulaire (non local) de l'âme et le mouvement circulaire (local) du corps nous donne des clés pour comprendre la dynamique circumambulatoire qui caractérise la danse du mandala.

Chez Plotin, le sujet doit passer du moi subjectif et hétéronormé à cette partie qui est lui-même mais qui n'est pas de lui-même, à cette partie qui le fonde et qui s'impose à lui. La découverte de soi est tout autant la découverte d'un monde objectif. L'âme – comme la psyché chez Jung et Pauli – possède une structure objective et collective qui est au fondement à la fois de l'individu et du monde. C'est pourquoi l'ascèse plotinienne, dont le principe est la conversion du regard, ne conduit pas à une description de l'étagement de la vie intime personnelle mais à une description du monde commun. Ce retour sur soi pour parvenir à ce que l'on est très exactement le mouvement inverse de la recherche d'une unité avec soi-même et avec le monde qui procéderait d'un laisser-aller sensitif, comme on a pu le décrire à travers l'exemple de la danse moderne (principalement dans le butō et la danse Contact Improvisation). Dans les deux cas, il s'agit bien de la recherche de l'origine, de la recherche du Soi, de ce qui est au fondement du sujet – en deçà du raisonnement discursif. Dans les deux cas, il s'agit de parvenir à un collectif authentique pour refonder le vivre-ensemble. La cité idéale de Plotin correspond à l'image d'un chœur dansant. Il s'agit là également d'un chœur idéal qui trouverait son organisation en vertu du lien de sympathie qu'il identifie à l'Amitié véritable – dont la temporalité n'est pas celle de la succession, de l'avant et de l'après. Plotin distingue en effet deux formes d'amitié, l'Amitié authentique et la semblance d'amitié. La semblance d'amitié est celle qui relie les choses séparées, alors que l'Amitié véritable relie ce qui est séparée en apparence seulement.

22 JUNG, *Synchronicité et paracelsica*, Albin Michel, 1988, p. 78

23 PLOTIN IV, 3, 2

24 PLOTIN IV, 4, 32

Il y a une pratique du corps, une praxis, qui transparait sans cesse chez Plotin, où il s'agit de passer d'une forme de proximité de l'âme au corps à une autre : l'« homme-animal » se caractérise en effet par l'écoute, le souci et le soin qu'il a pour son corps – celui-ci (et le monde sensible) l'accapare complètement ; tandis que chez l'« homme-véritable » (ou « homme-dieu ») au contraire, l'âme est à la fois oublieuse du corps et unie à lui. L'écoute du corps implique proprement une distance. C'est ainsi que chez Plotin, le fait de se préoccuper du corps, de s'en soucier l'éconduit loin de l'âme dont il emporte une partie. C'est au contraire en oubliant le corps que l'âme coïncide avec lui. En se tenant en elle-même, l'âme peut permettre au corps d'« être ce qu'il est » ; laisser être et faire dépendre sont les deux aspects de la gouvernance de l'âme sur le corps lorsqu'elle est capable de l'oublier pour contempler son principe. Si ce rapport et cette spontanéité autonome caractérisent tout d'abord l'évolution des corps célestes, ils peuvent déterminer également, quoique plus difficilement, l'activité des corps humains puisque ceux-ci se constituent également de l'élément *feu*, (en plus des trois autres éléments), qui est prompt à suivre l'impulsion de l'âme contemplative, à circuler autour du Premier Principe.

Aussi, peut-on dire, en adoptant la perspective de Plotin, que lorsque le danseur moderne s'immerge complètement dans la sensation jusqu'à réduire son activité à une spontanéité hétéronome, il ampute le corps de l'une de ses dimensions, de sa dimension centrale, celle du *feu* – qui garantit son unité et son autonomie en face du monde sensible. La pensée plotinienne offre un point de vue éclairant sur la pratique dansée moderne : le désir d'émancipation qui caractérise les danseurs contemporains est comparable à celui des âmes particulières qui se perdent elles-mêmes dans les fluctuations du sensible chez Plotin. L'on peut alors adresser aux danseurs contemporains ces conseils de Plotin : « sache que tu n'es pas ce que tu crois être » et « tâche de devenir ce que tu es ».

II. LA SPONTANÉITÉ AUTONOME CHEZ UESHIBA MORIHEI

Après que l'homme a derrière lui le son unique de son individualité, il naît à l'extérieur suivant les circonstances et jusqu'à la vieillesse il ne regarde pas une seule fois en arrière.ⁱⁱⁱ

Lu Tsou

Le Butō et le Contact Improvisation de Steve Paxton se situent, nous l'avons dit, au confluent de la culture occidentale et orientale – Paxton s'inspirant de l'aikidō, du Tai Chi Chuan et du Yoga, et les fondateurs japonais du Butō des mouvements artistiques européens. L'une et l'autre de ces danses se caractérisent par leur recherche d'une spontanéité que nous avons qualifiée d'hétéronome. A cette forme de spontanéité fondée sur la sensibilité et la réaction, l'adaptation et la fusion, nous avons opposé la spontanéité autonome qui est celle à l'œuvre dans le tracé du mandala. L'opposition entre ces deux formes de spontanéité se retrouve en fait de longue date dans l'histoire de la pensée extrême-orientale.

A. LA SPONTANÉITÉ DANS LE TAOÏSME

En japonais, « spontanéité » se dit « shizen » 自然. Le terme peut également être traduit par « nature », toutefois, c'est une signification tardive – qui date de l'époque Meiji (1868 - 1912), tandis que le sens de « spontanéité » lui est conféré de longue date par les taoïstes chinois. Andō Shōeki remarque tout d'abord que Shizen est généralement considéré comme une notion insondable : « Pour parler de shizen, les Anciens définissaient ainsi ce mot : « inconcevable et insondable, mais c'est cela qui advient ». C'est pourquoi tout le monde, à leur suite, en a déduit que shizen désignait ce qui manifeste une activité mais ne peut être appréhendé par notre esprit. »²⁵ S'il est insondable, parce qu'étant à l'origine de toutes choses, il peut exceptionnellement se donner à voir à travers le comportement de l'être humain : « Tous ont fait de Shizen la

25 Jacques JOLY, *Le naturel selon Andō Shōeki*, Maisonneuve et Larose, 1996.

plus mystérieuse des choses, écrit Shōeki et il ne s'est rencontré aucun livre ni aucun homme qui ait révélé ce qu'est shizen. Pourtant je crois bien qu'une fois cela m'est arrivé, lorsque j'ai rencontré mon maître : « ha, voilà bien ce qu'est shizen ! », me suis-je exclamé. Chez mon maître, en effet, shizen se révèle et s'exprime de soi-même et, présent en lui tout entier, lui fait dire spontanément (shizen ni) : « shizen, cela veut justement dire ce que veulent dire eux-mêmes les deux caractères qui le composent : ce qui se fait tout seul. » »

Shizen est en effet composé de deux kanji²⁶ 自然. Le premier caractère 自 a plusieurs sens qui peuvent sembler contradictoire selon Joly : tout d'abord, « ce qui a sa source dans le sujet, mais aussi ce qui ne dépend pas de l'homme », et « ce qui est tel quel dès l'origine dans les phénomènes ». Le deuxième caractère 然 signifie « être ainsi », « être tel », « agir ainsi ». Les deux caractères peuvent ainsi être lus littéralement comme « tel que cela est par soi-même » ou encore « tel que cela est tout seul, sans aucune intervention extérieure »²⁷. Ce caractère signifie aussi ce qui procède de soi, au principe d'apparition des êtres, « seuls, autonomes, ne dépendant pas d'autre chose que d'eux-mêmes, conçu comme vierge de toute influence ou intervention extérieure.²⁸ » Ainsi, avons-nous déjà une idée de ce que peuvent être les signes de shizen. Il se reconnaît dans le comportement qui ne trouve pas son origine dans le plan extérieur. Shizen semble ainsi s'opposer à la causalité, et être de l'ordre du surgissement. L'étymologie de shizen nous reconduit ainsi au cœur de notre problématique telle que nous l'avons développée jusqu'à présent. L'action spontanée semble échapper à la fois à l'emprise du sujet et à l'enchaînement des causes et des effets. Toutefois, à l'instar de la danse moderne, particulièrement du butō et du Contact Improvisation, Shizen a également été compris au sens d'un laisser-aller sensitif, à l'inverse de la pratique ascétique du taoïsme originel. Isabelle Robinet dans son *Histoire du taoïsme*, cite ainsi Yang Zhu, personnage apparaissant dans le traité de Liezi datant du III^{ème} siècle, surnommé « le paresseux » parce que, refusant toute ascèse. Une telle appréhension de la spontanéité est dénoncée par Isabelle Robinet comme étant proprement un « dévoiement de la spontanéité ». Les deux conceptions de la spontanéité [shizen] que relèvent Joly et Robinet se retrouvent donc très exactement à notre époque dans l'opposition entre la spontanéité (du mandala) que Jung et Pauli s'efforcent de cerner et qui exige une ascèse, et la spontanéité qui caractérise les pratiques de Paxton et du butō, relevant d'un laisser-aller sensitif.

B. « REGARDER EN ARRIÈRE » DE LU TSOU À UESHIBA

Ueshiba Morihei²⁹, qui fonde sa théorie et sa pratique essentiellement dans le Shinto et le bouddhisme japonais Shingon mais aussi dans le taoïsme, prône un cheminement vers l'Origine Première, pour atteindre à une spontanéité, « shizen », authentique. Il s'agit pour le fondateur de l'aikidō comme dans le taoïsme originel de « s'unir à la spontanéité » [合自然], ou encore d'« entrer dans shizen » [入自然品], ou plus simplement d'« atteindre à la spontanéité » [得自然]. Sa théorie et sa pratique reposent entièrement sur la distinction qu'il fait entre deux âmes, l'âme corporelle [haku, 魄] et l'âme spirituelle [kon, 魂], expression polaire de l'Origine Première, la première se rapportant au monde selon les sens, et y agissant selon la causalité, la deuxième se rapportant au monde à travers l'Origine unique et se caractérisant par son « agissement merveilleux » [myoyo] (indépendant de l'espace et du temps). Ces deux âmes se rencontrent chez Lu Tsou respectivement sous les appellations de pō et houen.

De la même que Lu Tsou, l'ascèse de Ueshiba consiste en un retournement de l'attention qui doit se détacher du monde sensible pour pouvoir contempler l'Origine – ce que rend le terme de « mikaeru », littéralement « regarder en arrière ». Cette méthode comporte plusieurs étapes, la première étant la fermeture de la « porte des sens », comme chez Lu Tsou : « pour que l'opération réussisse il est indispensable que tous les orifices de l'appareil soient obstrués » Ce qu'il traduit dans l'une des trois consignes principales qui fondent sa pratique : « il ne faut pas regarder ». Pour lui comme pour Lu Tsou, les objets de la sensibilité

26 *Kanji* : « caractères chinois »

27 Jacques JOLY, *Le naturel selon Andō Shōeki*, Maisonneuve et Larose, 1996, p. 102

28 Nous soulignons

29 Ueshiba Morihei. (1883 – 1969) Si la pratique de Ueshiba Morihei, l'aikido, est répandue aujourd'hui dans le monde entier, sa pensée est restée pratiquement inconnue. J'ai engagé la première traduction, toute langue confondue, de son unique ouvrage sur l'aikido, *Takemusu Aiki*, en 2006 avec Pierre Régner, Seiichi Kurihara, et Joffrey Chassat. Ce qui explique les glissements de sens et les glissements de pratique dont a fait l'objet son art.

déportent l'individu hors de lui-même. « La conséquence, écrit Lu Tsou, en est que le cœur (la conscience) passe sous la dépendance des choses, est dirigé vers l'extérieur et se trouve ballotté par le courant. Mais si la lumière en révolution luit vers l'intérieur, elle ne dépasse plus sous la dépendance des choses »³⁰ Ce détachement des choses est la première étape d'une ascèse qui comporte essentiellement deux phases : une phase ascendante, de simplification, lors de laquelle l'adepte progresse vers l'Un, vers un centre personnel et universel, et une phase descendante qui va de l'Origine Première vers le monde multiple, vers les « dix mille choses ». C'est lors de cette deuxième phase qu'apparaît l'acte spontané (autonome), que Ueshiba caractérise comme un jaillissement. Si le fondateur de l'aikidō conçoit l'acte spontané tel un jaillissement, c'est qu'il a pour vertu de « faire remonter à la surface » des éléments contenus ordinairement « en dessous », dans les profondeurs de l'âme. En effet, comme on va le voir, selon Ueshiba, les éléments qui remontent à la surface, à la visibilité, sont des grandeurs universelles contenues par l'âme spirituelle [kon, 魂] et qui vont reconfigurer l'environnement sensible. De sorte que la pratique de la spontanéité autonome (qui s'enracine donc dans une origine transcendante), qui procède elle-même du « retournement du regard » [mikaeru], apparaît chez lui non seulement comme un agir libéré des influences extérieures mais aussi comme une méthode d'extériorisation et finalement de renouvellement du monde – l'une de ses manifestation étant la dans Kagura Mai (de type danse du mandala).

C. DE UESHIBA À PAXTON : LA SPONTANÉITÉ INVERSÉE

Comme on peut le comprendre, l'« aikidō » de Paxton, mais aussi d'une grande partie des pratiquants d'aikidō qui interprète leur discipline sous le paradigme de la science classique (conforme aux premières évidences sensibles, à l'expérience corporelle quotidienne), représente un renversement de ce que fut l'art de Ueshiba de manière tout à fait comparable à la dévaluation du taoïsme par Yang Zhu puisque dans les deux cas il s'agit de réduire la spontanéité autonome, shizen, comme expression de l'Un originel (exigeant une « méthode rétrograde ») à une spontanéité fondée sur la sensibilité et la réaction. Chez Paxton, comme chez Yang Zhu, il ne s'agit plus de pratiquer une ascèse par un « retournement du regard », pour s'ancrer dans un centre transcendant et faire émerger « le mode d'être de la réalité la plus haute que décrit le mot shizen »³¹, mais de prôner un « laisser-aller intégral »³², en suivant le « cours des choses ».

30 LU TSOU, *Le secret de la Fleur d'or*, Librairie de Médecis, 1969, p. 105

31 Jacques JOLY, *Le naturel selon Andô Shôeki*, Maisonneuve Larose, 1996, p. 106

32 Isabelle ROBINET, *Histoire du taoïsme*, Cerf, 1991, p. 215

PARTIE III

ÉTUDE DE LA SPONTANÉITÉ DANS LA DANSE DU MANDALA

Nous avons exploré tout d'abord avec Plotin, puis avec Ueshiba, les étapes de ce cheminement vers un centre à la fois intérieur et universel – principe d'une spontanéité autonome. Ce travail se présente non seulement comme un cheminement individuel mais aussi comporte, en vertu même de la nature de la psyché, une dimension collective. Quel rapport existe-t-il exactement entre le centre intérieur, le Soi, et un certain ordre du vivre-ensemble ? Pour répondre à ces questions nous nous proposons à présent de faire une étude phénoménologique de la danse Kagura Mai, de type mandala.

I. LA DANSE KAGURA MAI DANS LA TRADITION JAPONAISE

A. ÉTYMOLOGIE DU KAGURA MAI

La danse Kagura Mai de Ueshiba doit être classée parmi les danses Kagura [神楽] qui sont parmi les plus anciennes formes de danses du Japon. A l'origine le terme *kagura* désignait les danses extatiques spontanées qui se faisaient sous « l'emprise du kami » comme l'étymologie du mot l'indique. Le terme Kagura se compose en effet de deux kanji, *kami* et *kura*.³³ Le premier, *kami* [神], peut signifier dieu, dieux, esprits. *Kura* [楽] désigne une résidence temporaire. Ainsi, pendant le temps du *kagura*, le danseur est-il considéré comme étant la résidence du *kami*. Outre le terme de *kagura* dont nous venons de présenter la signification, le nom de la danse de Ueshiba comporte également le terme « mai » [舞]. Ce terme désigne lui-même une forme de danse traditionnelle dont la dynamique circulaire nous est donnée par l'étymologie même du mot. *Mai* est, en effet, le substantif du verbe *mau* [舞う] dont la traduction usuelle est « danser ». Étymologiquement, le terme *mau* provient du terme *mawaru* [回る] signifiant 'tourner autour de', et trouverait son origine en *motohoru* [廻る] dont la forme substantivée, *motohori* [廻り] signifie 'circonférence'. Les caractéristiques de la danse mai que nous venons de dégager se retrouvent dans la danse de Ueshiba. Nous nous proposons ainsi de rendre les termes « Kagura Mai » par « danse inspirée et circulaire ». La danse de Ueshiba se caractérise donc d'une part, par une transformation intérieure lors de laquelle le moi se trouve évacué et remplacé par une instance psychique plus haute (ou plus intérieure) et, d'autre part, par sa géométrie et sa dynamique circulaire. C'est précisément ce rapport entre révolution intime et mouvements géométriques que nous allons explorer. De quelle partie de l'âme – pour employer la terminologie de Ueshiba – ou de l'inconscient ces formes géométriques témoignent-elles ? Et, comment viennent-elles à se produire ?

B. LE MANDALA DANS LA TRADITION BOUDDHIQUE

La circularité des danses Kagura Mai renvoie directement au terme de mandala dont Jung donne comme signification « cercle ». C'est toutefois là un sens secondaire. Selon la doctrine bouddhique, « mandala » désigne toute réalité manifestée. Terme sanskrit, *mandala* se compose en effet de deux parties³⁴, de *manda* signifiant « essence », et de *la* signifiant « ce qui possède », mandala se traduisant ainsi par « ce qui possède l'essence ». Ainsi, en dessinant un mandala, la main exprime ce que la psyché contient dans ses profondeurs, l'essence.

33 Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre*, Princeton University Press, 1995, p. 15

34 Pierre RÉGNIER, « Symbolique du corps et corps symbolique dans les contemplations Shingon », *Le corps et le sabre*, Éditions du Cénacle de France.

C. DU GESTE IMPERSONNEL À LA STRUCTURE SPATIALE DU MANDALA

Par ailleurs les mandalas qu'observent Jung ne sont donc pas seulement des mandalas dessinés mais aussi des mandalas dansés qui lui apparaissent, au même titre que les premiers, comme des manifestations des couches profondes de la psyché : « 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 nritya*, danse du mandala ». A la différence des mandalas dessinés, les mandalas dansés impliquent non seulement la gestuelle spontanée de la main mais celle du corps tout entier. En outre, dans le cas du mandala dansé, ce n'est plus l'espace symbolisé par la feuille blanche qui est investie d'une dimension symbolique et par la même structurée, mais l'espace d'évolution du danseur, l'espace scénique. Enfin, les mandalas dansés peuvent impliquer plus d'un actant et ainsi mettre en œuvre des principes ordonnant le collectif, en l'occurrence le chœur des danseurs. Comme nous nous proposons de le montrer, lors de la danse du mandala (Kagura Mai) la structure de l'espace est l'expression de la modification du rapport que le danseur entretient avec lui-même – modification qui engage une métamorphose de l'agir qui passe d'un vouloir personnel, qui repose sur la possibilité de poser des choix, à une spontanéité impersonnelle ressentie comme une nécessité intérieure ne laissant aucune place au libre-arbitre.

D. LES DEUX MODALITÉS DE LA SPONTANÉITÉ MERVEILLEUSE

Lors de l'expérience dansée du mandala (Kagura Mai) telle que nous avons pu l'observer lors de nos ateliers, la spontanéité d'un mouvement impersonnel est ressentie de deux façons différentes. D'une part, elle est éprouvée à travers la sensation intime que le corps se meut de lui-même et contre la volonté du sujet qui ne se perçoit plus alors comme étant l'agent de « ses » actions. D'autre part, cette forme de spontanéité peut également donner lieu à la sensation déroutante que le bâton que tient le danseur se meut de lui-même, s'anime. Nous verrons que si cette sensation est étonnante et déroge à la logique du fonctionnement des *choses*, le danseur l'éprouve à travers des informations proprioceptives et intéroceptives précises et toujours identiques quelque soit les sujets – ce qui témoigne d'un degré d'objectivité.

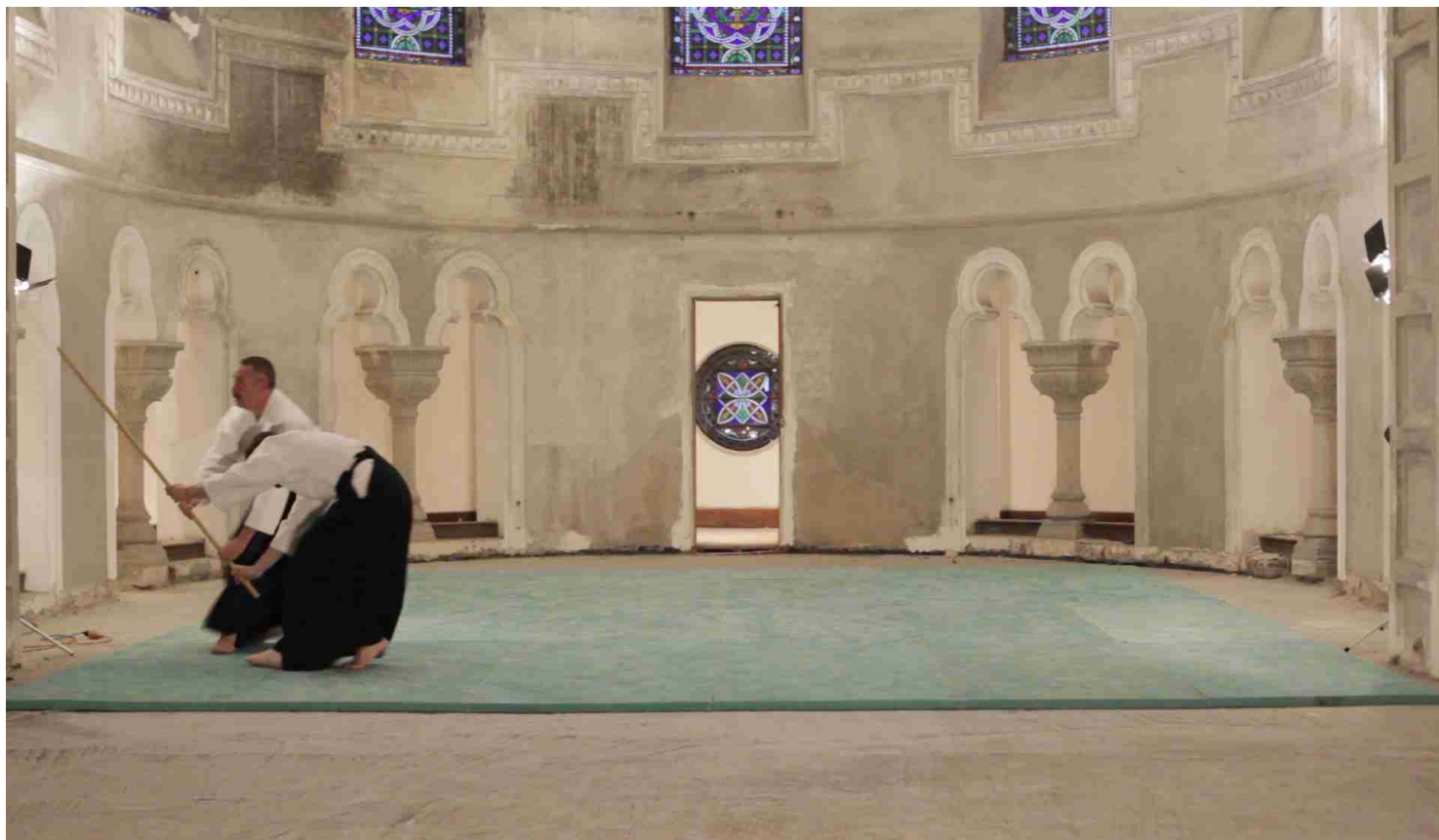
II. ÉTUDE EXPÉRIMENTALE DU GESTE SPONTANÉ IMPERSONNEL

Il s'agit à présent, de faire un retour « aux choses elles-mêmes », c'est-à-dire de suivre l'expérience au plus près, et pour cela d'oublier un temps ce que nous avons dit des différentes conceptions de la spontanéité, de l'ontologie de UESHIBA aussi bien que de la thèse de JUNG et de PAULI d'un inconscient collectif. Que nous dit l'expérience ? Quelles sont les sensations qui conduisent le danseur à ne plus employer le « je », mais le « ça » : « ça se fait malgré moi », ou même « ça se fait contre moi » ? Pour répondre à ces questionnements, nous avons travaillé notamment avec Stéphanie RIBERY, psychomotricienne de profession – et avec plusieurs dizaine de personnes. Elle a participé à ces danses en relevant les sensations et leurs évolutions au fil des années.

A. VÉCU PSYCHOLOGIQUE : DESSAISSEMENT DE SOI

L'entrée en état de transe se caractérise par quelques signes saillants. Du point de vue extérieur (du spectateur) : d'une part, par la coupure du sujet avec son milieu ambiant – fasciné par une dimension intérieure, il semble totalement absent à son environnement extérieur –, d'autre part, ses déplacements se font indifféremment vers l'avant ou à reculons – fait remarquable qui marque immanquablement le début de la transe et donc de la « danse » –, soulignons que lorsqu'ils se déplacent à reculons leur attitude reste identique à celle de la manche vers l'avant (ils ne regardent pas vers l'arrière par exemple, etc.) Du point de vue intérieur (du danseur) : d'une part, lorsqu'ils tiennent un bâton (une partie de la danse s'exécute avec un bâton traditionnel tenu simultanément par deux personnes), ils ont l'impression que le bâton s'anime de lui-même.

Cette sensation étrange se donne à travers des sensations proprioceptives très précises que nous avons reconnues identiques chez tous les sujets. D'autre part, il se sentent dessaisis d'eux-mêmes, incapables de délibérer, de poser des choix, de vouloir. État de dissociation, sentiment d'être traversé par une grandeur non-personnelle : la volonté disparaît en même temps que le « je » : « on est pris », « ça bouge », « c'est irrésistible (comme la fuite du bâton), je plie sans pouvoir résister », « je ne décide plus. Je ne peux plus avoir de volonté », « Il n'y a plus de distance de « soi à soi ». » Comme on le perçoit à travers ces témoignages, Si une volonté « intérieure » peut encore encore exister à ce stade, le sujet ressent son incapacité à mobiliser « son » corps, ce qui entraîne parfois le sentiment d'une lutte (dissociation : je/ça).



Bernard et Robin – Décembre 2014, Lille - « le bâton s'enfuit et s'élève dans les angles »

B. POSTURES SYMÉTRIQUES DES DANSEURS

Nous avons rendu compte des sensations au niveau individuel en soulignant d'une part la quasi-disparition des informations extéroceptives, c'est-à-dire des informations venant du milieu ambiant, ainsi que la nécessité ressentie du mouvement – absence du choix et de la volonté –, or en observant les postures de deux partenaires, nous remarquons qu'ils adoptent très régulièrement des postures symétriques et qu'ils évoluent symétriquement dans l'aire de danse³⁵. Puisque les danseurs ne se concertent à aucun moment, il n'y a pas au sens propre de *coopération*. On doit parler plus justement de coïncidence motrice ou posturale. Cette coïncidence motrice se manifeste par des symétries impliquant le positionnement du corps globalement, mais aussi, quelques fois de manière très précise, l'angle des pieds, l'inclinaison du buste, de la tête, et la direction du regard. Les symétries qui s'observent ici ne peuvent s'expliquer ni par une intention, ni par une volonté, il faut alors les considérer comme les manifestations d'un processus inconscient qui dépassent la subjectivité des sujets – alors même que le mouvement spontané s'effectue dans une inconscience du milieu et particulièrement des agissements d'autrui.

³⁵ Cela renvoie-t-il à l'impression d'une dimension intérieure « plus vaste » que le corps, et d'un centre non-égologique ?

C. L'ESPACE COMME UN CHAMP

Les circonvolutions du bâton comme les déplacements des danseurs montrent un ordonnancement précis à travers l'émergence de formes nettement repérables : circularité des déplacements sur un plan horizontal ou vertical, circumambulation, élévation verticale aux angles et au centre de l'espace (étirement du corps jusqu'au soulèvement des talons, ou érection du bâton qui donne la sensation partagée à ceux qui le tiennent qu'il tire en voulant « s'envoler », sans qu'ils ne puissent néanmoins retirer leurs mains « collées »). Comme on le voit, l'espace n'est plus alors vécu comme étant isotrope, mais semble prendre les caractéristiques d'un champ, c'est-à-dire posséder une structure qui détermine les mouvements de chaque individu en particulier et du groupe dans son ensemble. L'espace semble ainsi investi de qualités psychiques en même temps qu'il est partagé par les sujets impliqués. Le principe général de ce « champ » apparaît être un principe de symétrie : symétrie de posture (les postures adoptées par les actants sont identiques), symétrie de positionnement (par rapport à la scène), symétrie de translation (symétrique dans le déplacement), symétrie par rapport au centre. L'on pourrait alors faire l'hypothèse, en reprenant la position développée par Pauli et Jung, que la symétrie renvoie elle-même à un principe d'unité premier qui met en rapport les éléments symétriques. Ces exercices dansés s'apparentent, autant par leurs aspects que par le dynamisme psychique qu'ils laissent transparaître, aux mandalas dessinés.

D. COMPARAISON ENTRE MANDALAS DESSINÉS ET MANDALAS DANSÉS

Dans ses analyses des mandalas dessinés, Jung établit la correspondance entre les figures du mandala et les dispositions psychiques auxquelles elles renvoient. Il distingue ainsi deux aspects à la dynamique de centration qui est celle des mandalas, complémentaires l'un à l'autre : l'exclusion des alentours, d'une part, et l'attraction vers le centre, d'autre part. Dans les mandalas dessinés qu'examine Jung, ces deux dimensions se symbolisent par des cercles différents : « Le mandala contient trois cercles peints en noir ou en bleu foncé, dont le but est d'exclure l'extérieur et de donner une cohésion à l'intérieur. [...] Ensuite, habituellement séparé du reste encore une fois par un cercle magique, on trouve le centre, l'objet essentiel ou le but de la contemplation. » Le processus de centration se manifeste par la circumambulation. Ces deux niveaux se retrouvent dans la danse Kagura, tant à un niveau individuel que collectif, tant au niveau de la disposition psychique du danseur qu'à travers les actes de ceux-ci (concrétisés sous formes de traces) : du point de vue individuel, l'exclusion des alentours renvoie à l'évacuation des données extéroceptives qui se produit dès que commence la danse, au bénéfice d'un primat du monde intérieur (espace central). Or, à cet état psychique correspond effectivement la circumambulation qui s'effectue autour de l'espace scénique. Cette circumambulation marque une délimitation stricte (une limite infranchissable – « un mur invisible » – par les danseurs). Il y a donc là une exclusion de l'extérieur qui a pour effet de séparer nettement pour chacun des danseurs, et par conséquent pour l'ensemble du chœur, l'espace scénique de l'espace des spectateurs comme deux mondes différents.

Notre thèse est que la sensation et le geste découvrent ici un contenu originaire, par un phénomène d'extériorisation (ou de *dévoilement*, car dire uniquement qu'il s'agit d'extériorisation, c'est se situer à partir du dualisme cartésien) qui configure l'expérience d'un monde mi-physique mi-psychique, ou mi-intérieur mi-extérieur. Autrement dit, il s'agit d'une « remontée à la surface », comme le dit Ueshiba, des éléments d'une structure contenue ordinairement dans les profondeurs de l'inconscient – *reflet* d'un niveau de réalité où le corps et l'esprit ne sont pas encore séparés

E. LES MARQUEURS CORPORELS DU TEMPS ET DE SON ABSENCE

Nous venons de décrire les modifications de l'*espace vécu* qui se produisent lors de ces danses. Qu'en est-il du temps ? Pour traiter de cette question, il nous faut faire à nouveau un détour par la pensée de Pauli, ancrée dans le modèle de la physique moderne. La différence de nature entre le temps linéaire, orienté et irréversible des systèmes complexes, d'une part, et le temps réversible et plus encore l'absence de temps (en tant que succession) tel qu'il s'observe en microphysique, d'autre part, se retrouve selon Jung et Pauli, d'une manière comparable, dans l'esprit humain. On l'a dit, de leur point de vue, les deux domaines, la physique et la psychologie, sont les *reflets* d'une structure psychoïde unique. Dans quelle mesure la danse du mandala, qui exprime la structure spatiale de la psyché, peut-elle témoigner également de sa temporalité spécifique ? Adoptons la même méthode que nous avons suivi jusqu'ici pour traiter de l'espace, à savoir relever les déplacements, les postures et les gestuelles considérées au titre de reflets de la structure de la psyché.

E 1. Les signes psychologiques : préoccupation et insouciance

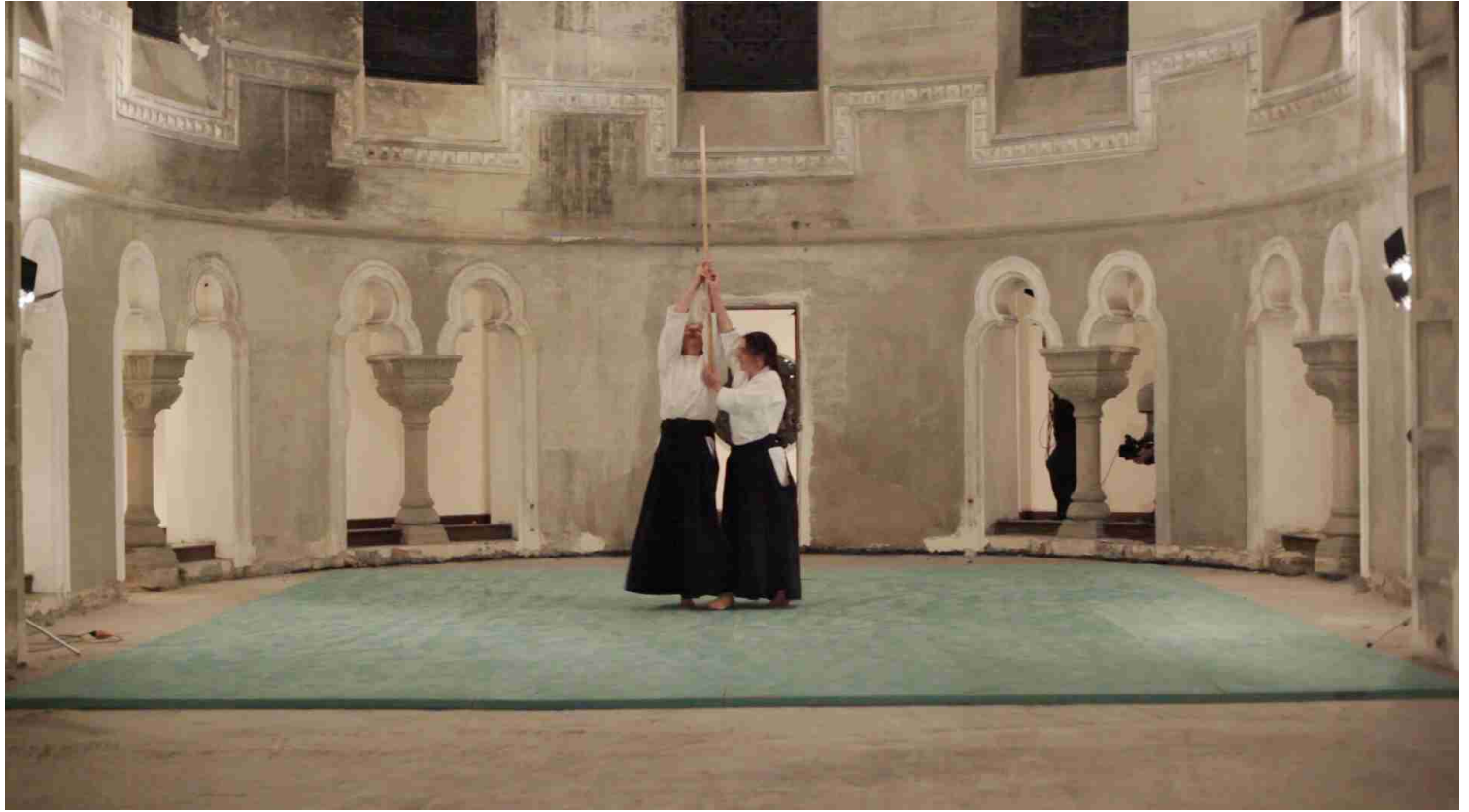
Deux temporalités se distinguent à travers la différence de disposition psychologique des Contacteurs et des danseurs du buto, d'une part, et des danseurs du mandala, d'autre part : les premiers sont absorbés par le plan extérieur, tandis que les seconds sont happés par le plan intérieur, autrement dit les uns exacerbent (volontairement) leur attention tandis que les autres la relâchent (involontairement) au point d'oublier le monde environnant. Or, ces deux attitudes psychologiques opposées – préoccupations pour les premiers, et insouciance pour les seconds – témoignent de deux inscriptions temporelles contraires. Alors que le souci, la préoccupation témoigne d'un avenir toujours incertain, d'un moment toujours fluctuant, l'insouciance, le détachement complet – qu'exprime la marche à reculons, ou encore le non-choix – témoigne d'un futur certain - « heures incertaines et heures certaines » selon l'expression de Pauli. L'on peut évoquer ici l'*homme fortuné* – qui se caractérise par son relâchement (« guidé par les dieux ») –, figure inverse chez Aristote de l'*homme prudent* – qui se caractérise par la scrutation de son environnement et le calcul.

E 2. Les signes physiques : a-symétrie et symétrie

De plus, comme on l'a dit, l'une des caractéristiques remarquables de la gestuelle des danseurs du Kagura Mai (Mandala), est l'absence de prédilection pour la marche vers l'avant. Dans une danse impliquant plusieurs personnes, certaines se déplacent spontanément (malgré leur volonté) vers l'avant et d'autres à reculons. Comment comprendre cette absence de prédilection pour le sens de la marche ? Certainement trouve-t-elle son sens dans le fait que les sensations extéroceptives, comme on l'a dit, ne sont pas à l'origine de l'activité du sujet : il ne réagit pas à ce qu'il voit mais semble plus exactement être déterminé par un ordre intérieur qui implique une conformation géométrique de l'espace. Mais il faut encore remarquer que la marche à reculons, outre qu'elle témoigne d'un renversement de l'attention perceptive, et au haut point de l'absence de calcul, constitue également la suppression de l'un des marqueurs temporels principaux de la « flèche du temps » de la vie humaine. Plus encore, au delà du fait que les déplacements se font indifféremment vers l'avant ou à reculons, c'est toute la gestuelle qui ne montre pas de marqueurs temporels, autrement dit les attitudes et les déroulements gestuels n'expriment pas de chronologie.

Parmi les marqueurs corporels qui témoignent de l'absence de temps, on peut noter :

- Les pas sont courts (souvent glissés) et ne trahissent donc pas de déséquilibres avant (comme cela peut l'être dans le cas des grands pas où le pied se soulève fortement du sol) ;
- La posture verticale ne rend pas non plus le sens du mouvement ;
- Les relations entre les individus (lorsqu'ils se croisent par exemple) ne montrent pas plus les signes à partir desquels nous discernons ordinairement l'avant de l'après ;
- En reculant les danseurs ne regardent pas vers l'arrière ;
- Il n'y a pas d'adaptation en terme de position ou de changement de vitesse qui serait l'effet d'un autre événement – ce qui indiquerait alors un déroulement temporel.



décembre 2014, le bâton marque le centre en s'érigeant dans les hauteurs.
 Les deux danseuses ressentent le bâton s'ajuster parfaitement, s'élever, puis tirer fortement vers le haut. Elles ont l'impression d'être « suspendues ». L'attraction puissante dura plusieurs minutes très éprouvantes pour les danseuses, jusqu'à l'évanouissement.

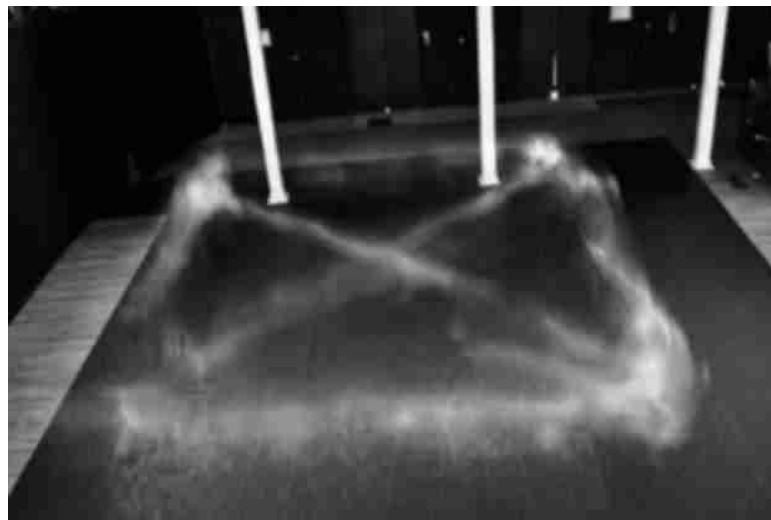


Photo prise en utilisant le procédé de la pause longue. La pause longue revient à superposer les instants sur une seule image et donc à éliminer l'écoulement du temps. Ainsi se révèle le déplacement des danseurs, autrement dit l'ordonnement « chorégraphique » spontané.
 Décembre 2010 – lors d'une exhibition sur la scène de *Danse a Lille* à Roubaix.

Ainsi, cette non-prédilection pour la marche vers l'avant, mais aussi l'absence générale de marqueurs temporels permet de lire la scène à rebours sans que cela ne soit perceptible. Par ailleurs si l'on considère l'ensemble du système que forment les danseurs dans leur espace d'évolution. C'est le système lui-même, dans sa dynamique, qui n'indique pas de sens d'évolution, et donc ne témoigne pas de la flèche du temps. L'examen de séquences dansées passées montre que le groupe de danseurs avaient produit sans s'en rendre compte, tous ensemble, des séquences gestuelles ne comportant pas de marqueurs temporels.

Soulignons que ce constat, nous ne l'avons fait que longtemps après les expériences en question (6 ans). C'est dire que le sens n'était pas construit mais qu'il était intrinsèque à l'expérience elle-même tout en échappant complètement aux protagonistes sur le moment. Ce qui nous conduit à nous poser cette question : quel est le processus qui est à l'origine d'une telle manifestation qui avait échappée alors, non seulement aux intentions, aux volontés, mais aussi aux consciences ? Pour tenter d'y répondre, il faut mettre en relation cette absence de marqueurs temporels sur le corps, non seulement avec l'attitude psychologique des actants, mais aussi avec la configuration spontanée géométrique de l'espace.

E 3. A-temporalité et géométrie spatiale

On peut supposer que la structure géométrique de l'espace (produit d'une « extériorisation » non consciente, non volontaire et collective) de l'espace contribue à coordonner spontanément les mouvements de la totalité du groupe, et donc au relâchement de l'attention, du souci, et même permet dans une certaine mesure une marche à reculons. Toutefois, l'organisation géométrique ne peut expliquer à elle seule la coïncidence des déplacements, et d'une manière générale l'absence de marqueurs temporels, puisqu'en effet cette géométrie de l'espace n'est pas construite sciemment et n'est pas produite par un processus d'adaptation. L'on pourrait ainsi affirmer, à l'inverse, qu'elle dépend, et donc témoigne elle aussi, de l'absence d'une temporalité linéaire (fondée sur l'antérieur et le postérieur). On peut donc supposer que la mise en ordre procède ici d'un principe inconscient qui reflète un niveau de la réalité – de la psyché – où la temporalité n'est pas celle du temps linéaire de l'avant et de l'après, et que ce niveau est aussi celui d'une structure géométrique centrée où il n'y a pas encore de distinction entre le physique et le psychique.

E 4. Le temps comme processus inconscient

Pour résumer, nous avons tout d'abord remarqué que la gestuelle des danseurs ne comporte pas les marqueurs de temps qui caractérisent nos gestuelles quotidiennes (de telle sorte que le film de la scène peut-être passé à rebours) et nous avons dit que cela repose sur la géométrisation de l'espace – témoignant qu'il existe pour la psyché une temporalité indifférente aux notions d'avant et d'après, indifférente à la « flèche du temps ». Pour qu'il y ait une absence de marqueurs temporels, il faut un processus inconscient qui règle les déplacements comme par avance, comme le ferait une chorégraphie. Il est remarquable que l'effacement des signes du temps, ou plus exactement que l'effacement des traces de l'écoulement du temps, soit associé – sans que cela ne soit construit ou volontaire, ni même conscient – à une mise en ordre du système global que représente l'ensemble des danseurs dans l'espace réduit de la scène. Autrement dit, on observe une corrélation entre le fait que l'entropie du système n'augmente pas et même s'inverse puisque l'on assiste à un ordonnancement géométrique, et le fait qu'apparaît la phénoménologie d'un temps réversible. Peut-on y voir ici la dimension à la fois individuelle et collective de l'archétype ? L'espace restreint de notre étude ne permet pas d'aller plus avant dans l'examen du processus inconscient qui entre en jeu ici pour éliminer les marqueurs corporels du temps – une étude qui couplerait biomécanique et neuropsychologique serait très éclairante. .

« Ce qui dans tous cas, écrit Jung en commentant un rêve de Pauli, [...] soulève la question de savoir si le phénomène psychique s'exprimant dans le mandala est soumis aux catégories du temps et de l'espace. Et ceci se réfère à quelque chose de si différent du moi empirique que le fossé entre les deux est difficile à combler ; en effet cet autre plan de la personnalité se situe sur un autre plan que le moi, au contraire de ce dernier, il possède la qualité de l'« éternité », c'est-à-dire d'une relative a-temporalité. »³⁶

36 C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Buchet Chastel, p.138

E 5. Les deux modalités de l'instant : inclusif et exclusif

Délaissant leur pouvoir de raisonner, les Contacteurs de Paxton s'inscrivent dans l'instant de la sensation. L'instant de la danse Contact Improvisation exclut le passé et le futur – nous le qualifierons d'« exclusif ». C'est le plus souvent de cette manière que les pratiques corporelles contemporaines conçoivent l'instant. Toutefois la nature de l'instant qui est celui de la pratique de Ueshiba ou de Takuan par exemple, et particulièrement celui de la danse du mandala, est très différente : l'instant n'exclut pas le passé ou le futur mais semble au contraire les intégrer, en être la synthèse et leur conférer par la même une réalité, en permettant la coïncidence des corps et l'ordonnement du collectif comme si tout était prévu par avance – nous le qualifierons d'« inclusif »

III. Hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement

Nous ignorons que nous sommes un,
comme des visages tournés vers l'extérieur,
qui à l'intérieur se rattacheraient à un sommet unique.³⁷

Plotin

A. TROIS PLANS DU VÉCU PSYCHOPHYSIQUE

L'expérience de la danse Kagura, nous permet à présent de dégager trois types de vécus constituant trois plans d'existence imbriqués les uns dans les autres, et ainsi de faire l'hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement, structure dynamique à la fois psychique et physique – chacun de ces plans se caractérisant par des sensations et un mode d'activité particuliers, ainsi que par une spatialité et une temporalité propre.

Le vécu du plan secondaire est celui qui nous est ordinaire mais dont les caractéristiques sont mises en évidence par contraste avec les vécus du plan primaire et du plan central. Le plan primaire se caractérise par un amenuisement, une disparition presque totale, de la conscience des alentours au profit d'un éclaircissement des profondeurs; par l'absence complète de délibération et de choix et donc d'hésitation, et de volonté ; et par une coordination motrice particulière : glissement des pieds sur le sol, redressement du corps (bascule du bassin et étirement de la colonne vertébrale avec un aplanissement de la cyphose cervicale), marche indifféremment vers l'avant ou à reculons – et par tout un ensemble de marqueurs corporels d'une temporalité indifférente à l'avant et l'après.

B. VOILEMENT ET DÉVOILEMENT DES PLANS

Par ailleurs, le basculement d'un plan à l'autre, ou encore le voilement (devenu inconscient) ou le dévoilement (devenu conscient) de ces plans, semblent liés à l'attention et à l'intention portées sur les objets de la sensibilité, c'est-à-dire aux sensations extéroceptives. Il apparaît en effet que les sensations proprioceptives et intéroceptives qui indiquaient un centre impersonnel sont tronquées, coupées de leurs profondeurs, par les sensations extéroceptives investies par l'intention. Le plan du vécu ordinaire (plan secondaire) disparaît (se voile) dès lors que le sujet opère une conversion.

C. L'ORIGINE DE L'OMNIPRÉSENCE DU CERCLE EN DANSE

C'est en terme d'imitation qu'Aude Thuries comprend l'omniprésence de la figure du cercle en danse. La présence du mouvement circulaire dans toutes les formes de danses la conduit à supposer que c'est le ciel, espace commun à tous les hommes, qui les aurait inspirés. L'expérience dansée du mandala nous permet de formuler une hypothèse toute contraire. Elle nous montre en effet comment le cercle et la circumambulation apparaissent spontanément dès lors que l'attention du sujet est tournée vers le plan central et s'absente par conséquent du plan extérieur. Pour appuyer notre hypothèse, de la présence essentielle du mouvement

37 PLOTIN, Ennéade VI, 5, 7, 6

circulaire dans la psyché, l'on peut évoquer quelques uns des rêves de Pauli parmi ceux que Jung analyse dans *Psychologie et alchimie*. Parmi ceux-ci plusieurs traitent de la danse, et particulièrement de la circumambulation – témoignant selon les deux hommes de la nature psychoïde de la psyché.

D. GÉOMÉTRIE ET DYNAMIQUE DE L'ESPACE SACRÉ

Le plan primaire se caractérise, d'une part, par son espace délimité, orienté (et non pas isotrope comme dans le vécu du plan secondaire) et centré – organisation géométrique, répondant à un principe de symétrie, de l'étendue spatiale se manifestant par des directions privilégiées, des espaces infranchissables, des couloirs nécessaires et tout particulièrement par une tendance irrépressible à la circumambulation. Il se caractérise, d'autre part, par son a-temporalité (absence de marqueurs temporels, temporalité de la coïncidence). Il évoque ainsi la configuration des espaces sacrés (espaces circulaires infranchissables, interdits de direction, circumambulation) qui symbolise la vie éternelle, en rupture avec le temps de la vie profane.

E. L'ESPACE SCÉNIQUE ET LA SPONTANÉITÉ CORPORELLE

La frontière de l'espace scénique est ressentie par les danseurs contemporains au plus au point comme une séparation artificielle qui tient à distance les danseurs des spectateurs, en enfermant le corps contre son instinct. Or, comme nous l'avons décrit, lors de la danse du mandala, les limites de l'espace et la spontanéité corporelle sont en étroite relation : la spontanéité déploie (extériorise) certaines limites – notamment celles qui sépare l'espace de la danse du monde extérieur – et à l'inverse, ces limites apparaissent indispensables pour que la spontanéité autonome surgisse et se développe. Il s'agit en quelque sorte d'une expérience de l'édification du monde selon les catégories de la discontinuité et de la verticalité. Il nous semble ainsi que le sentiment des danseurs contemporains – selon lesquels l'espace scénique limité contrevient à la nature du corps, tandis que l'unité des danseurs avec eux-même et avec le monde exige un espace ouvert sans obstacle, proximité et contact – est l'expression du principe de continuité et de causalité. Ultimement, un tel besoin, lorsqu'il réfuse absolument toutes formes de limites spatiales, nous semble provenir d'une perte du centre, conséquence ou origine d'une spontanéité devenue exclusivement hétéronome. Il y a ici en quelque sorte la perte d'un instinct – celui-là même qui a guidé Romulus dans la fondation de Rome.

CONCLUSION

LA SPONTANÉITÉ COMME PRINCIPE DU RENOUVELLEMENT DU MONDE

En se développant la danse du mandala témoigne d'une vitalité qui met en ordre le petit monde des sujets impliqués. Cette transformation s'opère en vertu d'un retournement du regard, c'est-à-dire d'un changement de la direction de l'attention. Cette relation entre la modification intérieure et la modification du monde extérieur renvoie au problème du recouvrement de la nature par le corps de Loi dans le bouddhisme et à l'un des thèmes principaux de la pensée de Ueshiba, celui de la révolution esthétique ou du « retournement du monde ». Ueshiba comme Lu Tsu insistent sur le fait que la pratique de la spontanéité (autonome) permet de faire surgir « réellement » le monde enfoui, en impliquant une modification de l'agir. L'expérience de la danse du mandala nous renseigne sur ce processus de manifestation, de « remontée à la surface » des images originelles contenues dans l'inconscient. Il semble que cela se fasse à travers les différentes voies de la sensibilité et des organes effecteurs. Cette remontée peut donc s'effectuer à travers la vue, pour provoquer ce que Jung appelle des phénomènes d'extériorisation : les contenus archétypiques ordinairement inconscients sont alors perçus dans l'espace « extérieur ». ces phénomènes d'extériorisation, ou de dévoilement, prennent chez Ueshiba (et pour la tradition à laquelle il appartient) une importance première. D'une part, elles sont considérées comme des signes de confirmation : signes de l'avancée sur les chemins de l'Éveil, vers le Centre. D'autre part, elles peuvent prendre place au sein des relations intersubjectives jusqu'à mettre en ordre le collectif comme c'est le cas lors de la danse du mandala – elles possèdent alors une dimension politique, de sorte que chez Ueshiba la réalisation de soi est toujours liée à la

question du vivre-ensemble et finalement à l'organisation et au gouvernement de la cité.

<u>Plan primaire</u>	<u>Plan secondaire</u>
Spontanéité autonome	Spontanéité hétéronome
Prédominance des données proprioceptives et intéroceptives	Prédominance des données extéroceptives
Absence de marqueurs temporels Réversibilité du déroulement des moments	Flèche du temps Irréversibilité du déroulement des moments
Temporalité de la simultanéité (coïncidence)	Temporalité de l'écoulement (moment opportun)
Instant inclusif	Instant exclusif
Espace géométriquement ordonné (Champ)	Espace neutre et ouvert (Étendue)
Symétrie spontanée des positions et des postures	Pas de symétrie spontanée des positions et des postures
Non-délibération et non choix	Délibération et choix
Pas d'adaptation à l'environnement	Adaptation à l'environnement
Unité corps-esprit	Dichotomie corps/esprit
Marche vers l'avant ou a reculons indifféremment	Forte propension à la marche vers l'avant
A-causalité / synchronicité	causalité
Présence (immanente ou transcendante) du plan central	Absence du plan central
Pas de choses	choses
Soi, « ça » ou « nous »	Moi, « je »

PARTIE IV

DE LA SPONTANÉITÉ À LA POLITIQUE

Ignores-tu que le ciel et les éléments ont d'abord été une seule chose, qu'ils ont également été séparés par un artifice divin afin de t'engendrer naturellement, toi et tout le reste ? Si tu sais cela, le reste ne peut t'échapper. C'est pourquoi une séparation de cette sorte est nécessaire dans toute génération.

Dorn

I. GÉNÉALOGIE DU SUJET

A. DE LA CHOSE

L'émergence de la danse du mandala est liée à un état psychique qui se caractérise par une spontanéité autonome impersonnelle dont le premier signe saillant est le fait que le bâton est ressenti par les danseurs qui le tiennent comme bougeant de lui-même. Or, cette sensation est, selon nous, significative, elle constitue un reflet qui nous renseigne sur la structure de l'inconscient. La chose cesse d'être chose dans le plan primaire (ou n'est pas encore chose). En s'animant de lui-même, le bâton n'est plus un objet dont on peut faire le tour, il n'est plus chose manipulable. La chose disparaît ainsi en même temps que le sujet – le *je* – intentionnel. A l'inverse lorsque la danse s'achève, le *je* apparaît à nouveau, le bâton est redevenu chose (inerte) manipulable à volonté. Chose et sujet, s'originent dans un plan où leur dualité n'existent pas encore, et d'un même coup, ils se font face, en même temps que s'installe la temporalité de l'avant et de l'après, et que s'ouvre l'espace.

B. DE LA LIBERTÉ

Si nous jugeons l'agissement des danseurs lors du Kagura Mai à l'aune de notre expérience quotidienne, il ne nous semble pas relever de la liberté mais plutôt d'une forme de contrainte. Nous identifions, en effet, ordinairement la liberté au libre-arbitre, nous nous sentons libre lorsque nous sommes en capacité de choisir entre telle ou telle action. Or, le choix nécessite un avenir incertain et un espace ouvert, ainsi qu'une certaine dualité intérieure, condition de l'incertitude et de la réflexion. Par conséquent si la liberté comme libre-arbitre peut s'éprouver dans le plan secondaire, elle cesse d'être possible dans le plan primaire où n'existe plus le temps de l'avant et de l'après, où se clôt l'espace, ni non plus de distance de soi à soi-même. La philosophie plotinienne nous semble plus apte à rendre compte des formes et des degrés de liberté qui apparaissent ici. L'on retrouve en effet, dans une certaine mesure l'emboîtement plotinien des trois formes de liberté progressant de la liberté absolue comme pure coïncidence à soi (originale) – celle du plan central, incarné ici par le coryphée qui n'agit pas –, vers une liberté à la fois complète (spontanéité autonome) et relative (parce que renvoyant à la transcendance d'un centre commun) – celle du plan primaire –, jusqu'à une liberté illusoire parce que hétérodéterminée en partie par le monde « extérieur » (et parfaitement illusoire dans le cas d'une pure spontanéité hétéronome comme l'expérimente Paxton).

C. DE L'IMPASSIBILITÉ COMME EXPRESSION

La forme de danse spontanée qui est celle que nous pouvons observer lors de la danse du mandala ne peut être considérée comme étant une danse expressive du moi, c'est-à-dire exprimant les émotions du sujet dans interaction avec le monde fluctuant. Elle est néanmoins expressive d'un centre de la personnalité plus

profond entrant en relation avec le monde sur un « mode essentiel » – selon l'expression de Plotin. Elle se caractérise en effet par le visage impassible des danseurs, reflet d'une quiétude qu'il faut comprendre par rapport à l'a-temporalité du plan primaire. L'on peut rapprocher cette « quiétude » figurée par l'impassibilité du visage dans le bouddhisme Zen, par exemple. Elle renvoie également, dans une certaine mesure, à ce que dit Plotin de l'homme intérieur qui, étant détaché du monde ambiant sensible, ne connaît pas l'émotion, ni d'ailleurs le raisonnement mais seulement la contemplation (à l'inverse du composé dont l'activité est toute entière déterminée par la temporalité de l'inquiétude – temps de l'antérieur et du postérieur).

D. LA DOUBLE NATURE DU CORPS

Selon Plotin, si les hommes ne se meuvent pas ordinairement selon le principe du cercle comme le font les astres, c'est tout d'abord à cause de leur manque de contemplation : leur attention tournée vers l'extérieur, ils se meuvent en réaction aux choses sensibles, ensuite parce que leur corps est constitué non seulement du *feu* qui est en lui une tendance centripète, mais aussi des trois éléments que sont l'*eau*, la *terre* et l'*air* qui sont en lui une tendance centrifuge. En reprenant la terminologie de Plotin, nous pourrions ainsi dire que la danse du mandala semble révéler la nature du *feu* qui compose pour une part le corps et qui est difficile à mettre en œuvre – « ce qui est en nous de forme sphérique³⁸ n'est pas facile à mouvoir en cercle, car il appartient à la région terrestre. »³⁹

Le corps qui se découvre lors de la danse du mandala peut donc être considéré comme un corps originel – nous avons dit « primaire » – ordinairement enfoui dans les profondeurs de l'inconscient. A l'inverse des danseurs butō ou Cohen qui procèdent, pour retrouver un « corps archaïque » « animal », d'imiter le comportement des animaux (« observés ») et de se fondre dans le monde à travers une sensibilité exacerbée, chez les danseurs du mandala le corps originel (primaire) surgit, en deçà de la volonté et de toute intention consciente – lorsque l'attention se retourne et que s'amenuise la sensibilité : corps droit étiré dans un axe vertical, pas glissé, corps monolithique sans expression dont les marques temporelles sont celles de l'éternité.

E. DU NOUS PRINCIPIEL AU JE

Pour résumer, quand cesse la danse du mandala, nous voyons le « je », comme complexe psychophysique, se construire, ou plus exactement apparaître soudainement depuis un fond impersonnel. Discontinuité et saut : si nous disons « soudainement », c'est que le « je » ne semble pas s'établir par étape, progressivement. Soudainement, il est là – et avec lui, l'objet (la chose), l'émotion, l'intention, le vouloir, l'espace ouvert, et le temps fléchi aux « heures incertaines ». L'expérience nous place en quelque sorte à l'origine des phénomènes, de l'apparition du monde.

F. DU JE AU NOUS SENSIBLE

Le sujet, conscient de lui-même, mais aussi soucieux et affairé, risque alors de sombrer dans une autre forme d'impersonnalité, en se décentrant vers une autre forme du « on ». En se tournant vers le monde sensible, oubliant le plan central, il peut être happé au point de ne plus être lui-même, autrement dit il risque d'exister sur un mode inauthentique ou impropre. « Nous éparpillons dans le multiple et nous dissolvons dans la dispersion. », dit Heidegger dans son cours « Augustin et le néoplatonisme ».

Résumons-nous : le sujet – je – apparaît au sein d'un monde qui est situé entre deux domaines collectifs, deux formes de *nous*, celui de la spontanéité autonome impersonnelle et celui de la spontanéité hétéronome, autrement dit celui du rapport essentiel (a-causal, archétypal) et celui du rapport sensible (causal) – que nous avons pu observer respectivement dans la danse du mandala et dans la danse Contact Improvisation.

38 C'est-à-dire l'élément feu.

39 PLOTIN, Traité 14, p. 319, GF

II. DU GOUVERNEMENT POLITIQUE

A. L'ART DU CORYPHÉE : WU-WEI

Dans la danse du mandala, le plan central est incarné par le coryphée – qui n'agit pas, mais peut seulement être présent ou absent du monde (espace scénique avec ses frontières infranchissables par les danseurs). Il revient au coryphée de se tenir au centre de lui-même car là réside toute l'efficacité de son art qui relève proprement de la maïeutique (ou pour le dire dans les termes de Ueshiba, de l'*ubuya* – littéralement, « salle d'accouchement »). Ainsi, l'art du coryphée nous semble tenir à son propre cheminement intérieur dont les trois conjonctions de Dorn représentent les étapes majeures, et les deux principes sont la contemplation et l'expérimentation.

Il y a donc toute une phénoménologie de l'art du coryphée – qui témoigne de l'efficacité de sa non-action [wu-wei] qui met en ordre le « monde ». Il faut remarquer et souligner que la phénoménologie du coryphée se situe dans son environnement tout entier. Paradoxalement, c'est parce que lui-même se tient dans l'immobilité, dans le non-faire, que sa phénoménologie apparaît en dehors (si l'on peut dire) de lui, dans l'espace et le temps, à travers la gestuelle de chacun des danseurs – ce qui correspond à ce que dit Jung de la phénoménologie du Soi.

B. L'ART DE GOUVERNER

Le modèle politique d'un gouvernement central serait-il alors inscrit dans les profondeurs de notre psyché – à ce niveau (psychoïde) où, selon Jung et Pauli, l'inconscient est collectif ? Peut-on supposer que ce modèle – sa forme et sa dynamique – soit au principe des sociétés, des cités, telles qu'elles peuvent exister effectivement ? C'est une hypothèse que nous nous proposons d'approcher à présent.

Si nous examinons de près l'ordonnancement du plan primaire, nous en discernons deux types qui correspondent à deux moments : le cercle (moment où le coryphée est situé sur scène), puis le carré (lorsque le coryphée est situé en dehors du « monde »). Il y a donc un passage du cercle au carré par une transformation de la symétrie : le cercle est l'expression de la symétrie du point tandis que le carré est l'expression d'une symétrie selon deux axes perpendiculaires – double symétrie axiale qui permet aux mouvements particuliers des danseurs de se différencier tout en correspondant et non plus d'être strictement semblables (tous déterminés uniquement en fonction d'un point central unique) – passage de l'unité à un niveau unité-multiple. Cette double symétrie qui s'observe ici, tant sur le plan psychologique que sur le plan physique, constitue donc une dimension architecturale qui fait écho au *mysterium* romain du rituel de la fondation des villes, c'est-à-dire à la métamorphose de la fosse circulaire en une ville carrée selon deux axes : les villes romaines sont « quadratae au double sens : divisées en quatre quartiers par deux rues principales et, conséquemment, pourvues de quatre portes, et, en même temps plus ou moins « carrées ». »

C. GÉOGRAPHIE DU POLITIQUE CHEZ PLATON : LE CERCLE COMME EXPRESSION DE L'AMITIÉ

Selon Platon, le premier degré politique, celui de la cité idéale, est celui de la cité qui serait entièrement organisée par un principe unique, celui de l'Amitié. L'Amitié dont nous parle Platon ne rend pas seulement commun 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 ! » La cité parfaite de Platon repose donc sur le fait que le collectif et l'individuel ne s'opposent pas, de sorte que l'universel est présent dans le particulier. Ce qui sourd en chaque individu, c'est la totalité. L'on retrouve bien ici, ce dont la danse du mandala nous semble être le signe lorsqu'elle fait de la spontanéité autonome le principe de l'ordonnancement du collectif. Or, l'architecture de la cité athénienne – qui exprime l'Amitié – suit absolument le principe du cercle : elle se présente comme une série de cercles concentriques – au centre desquels se situe l'acropole où vivent les gardiens et où sont érigés les

sanctuaires des dieux protecteurs de la cité, tandis que le plus grand des cercles circonscrit l'ensemble du territoire de la ville. Cette disposition n'est pas figée mais suit une dynamique circumambulatoire périodique.

D. LES FRONTIÈRES DE LA CITÉ ET L'UNITÉ DE L'ÂME

La danse du mandala se caractérise donc par ses frontières psychophysiques (circulaires puis quadrangulaires) qui peuvent être considérées à la fois comme la manifestation de l'unité des âmes et de la coïncidence des corps, mais aussi comme leur principe. Nous pouvons dire indifféremment que cette architecture spontanée constitue un déploiement de l'âme commune qui est au soubassement de l'âme particulière, ou, à l'inverse, que cette architecture géométrique permet à l'âme commune de se révéler, en faisant coïncider les activités des âmes particulières – c'est-à-dire le mouvement des corps. L'on retrouve ainsi, par l'expérience du corps, l'essence du projet politique platonicien de fonder une architecture conforme à l'âme, et qui la préserve des influences extérieures désorganisatrices.

Nous nous attacherons dans les chapitres suivants à cerner la relation entre spontanéité et règles – en montrant comment un renversement symétrique s'opère, au moment du passage du plan primaire au plan secondaire, lors duquel la spontanéité hétéronome remplace la spontanéité autonome.

E. LES DEUX MODALITÉS SYMÉTRIQUES DU POUVOIR CENTRAL

Comme on l'a vu, l'impossibilité d'obtenir un ordre du collectif spontané (spontanéité hétéronome) conduit nécessairement les danseurs contemporain (à l'instar de Paxton) à réintroduire des consignes pour orienter la spontanéité et régler ainsi les mouvements de chaque corps impliqués, autrement dit à réintroduire un pouvoir central hétéronome sous l'aspect anonyme du dispositif. Plus les consignes se font précises et strictes, plus le collectif est ordonné : les deux figures les plus extrêmes de la spontanéité hétéronome sont ainsi les montagnes humaines⁴⁰ de Simone Forti, résultant de règles imposées minimales, et l'ordonnement circulaire, selon un cadre législatif causal et stricte, du panoptique de Bentham. Pour établir ce champ politique, le pouvoir procède tout d'abord par une organisation de l'espace et du temps jusqu'à contraindre le corps dans ses activités les plus élémentaires.

Alors que les frontières psychophysiques (primaires reposant sur la spontanéité autonome) sont les manifestations d'un rapport éthique et symétrique, les clôtures (secondaires reposant sur la spontanéité hétéronome) visent ultimement la réification des individus, la réduction des corps au rang de force de production, de choses utilisables. De sorte que dans un mouvement d'inversion, nous chutons de la frontière naturelle (spontanée) à la clôture, en même temps que l'on passe de la relation d'identité à celle de l'utilité, de la contemplation à la réaction. De plus, le quadrillage des corps dans le plan secondaire, ne passe pas uniquement par un contrôle de l'espace mais aussi du temps. Il s'agit tout d'abord d'un contrôle du temps externe, puis d'un contrôle du temps interne – par lequel on parvient à un contrôle de l'intimité. Dans le plan primaire, l'ordre procède d'un jaillissement *du dedans au dehors* (extériorisation). A l'inverse la mise en ordre par le pouvoir hétéronome (dans le plan secondaire) opère *du dehors au dedans* (intériorisation).

F. LE PANOPTIQUE DE BENTHAM : PRINCIPE DU CERCLE SECONDAIRE

Le panoptique de Bentham est proprement la figure architecturale de ce principe de dévoilement de la spontanéité – la spontanéité hétéronome a pris la place de la spontanéité autonome, en la repoussant plus profondément encore dans les profondeurs de l'inconscient. En résumé, le pouvoir que Foucault décrit de manière si précise – et dont les principes sont universels – nous apparaît être une inversion du pouvoir central primaire inscrit dans les profondeurs de l'âme humaine, inversion qui doit se comprendre au sein de la progression globale sous la forme d'une énantiodromie^{iv} du plan primaire au plan secondaire dans la constitution du sujet humain et de son monde.

40 Huddle de Simone Forti, expérience prisée par les « Contacteurs » du vivre ensemble et de coopération consistant à se grimper les uns sur les autres pour faire une « montagne humaine », une masse dynamique.

G. DE LA GOUVERNANCE CENTRALE

Nous avons comparé l'organisation spontanée du plan primaire à celle du plan secondaire qui repose sur l'installation de dispositifs – c'est-à-dire d'une législation. Or, la spontanéité du plan primaire est elle-même l'expression de la gouvernance du plan central intime. La disparition du plan primaire n'est-elle pas due tout d'abord à une perte du centre intime – autrement dit ne signifie-t-elle pas un manque de gouvernement central ?

Le panoptique de Bentham est une architecture circulaire du pouvoir central. Le centre est celui d'un dispositif qui expose le sujet. La circularité du panoptique est le principe qui permet au pouvoir de s'insinuer du dehors du sujet vers son dedans : contraindre le corps tout d'abord jusqu'à constituer le moi réflexif. Le dispositif du panoptique repose entièrement sur le caractère hétéronome de la spontanéité – principe psychophysique qui n'est pas réductible au réflexe mais permet au pouvoir extérieur de déterminer le ressort vital. Par là l'auto-contrôle devient hétéronome. Or, l'architecture du panoptique trouve son principe dans un regard de type scrutateur, de domination et de contrôle, regard qui met celui qui incarne le pouvoir hors de lui-même. Ce n'est donc pas seulement celui qui est exposé qui est destitué de son intimité mais également celui qui scrute, qui juge et qui contrôle – ce qui dans le mythe de l'Empereur Jaune est illustré par la perte de la « perle obscure ». Pouvoir central de domination, hétéronome, et spontanéité hétéronome sont les deux polarités d'un même processus de déracinement tout à la fois psychologique et politique – de scission de l'âme et du corps, de perte du Soi. Le mandala, de même, est une architecture circulaire du pouvoir central. Mais à l'inverse du panoptique, il ne dépend d'aucun dispositif. Sa circularité est tout à la fois le principe et l'expression, de l'unité et de l'autonomie de l'âme. Son centre est celui du regard introspectif. Il repose sur la capacité du sujet à demeurer en lui-même – condition d'une autonomie des sujets et du bon ordre du collectif. Si le cercle du panoptique est rationnel – son dispositif se mesure et ses effets se calculent –, le cercle du mandala ne relève pas du calcul – le lien entre le centre et la périphérie n'étant pas de l'ordre de la causalité mais de la *correspondentia*, lien « obscur » qui ne s'approche qu'à partir du mythe. D'une part, la gouvernance hétéronome peut être appliquée avec une méthode objective, indépendante de la subjectivité de celui qui incarne le pouvoir ; d'autre part, la gouvernance autonome est liée intimement aux dispositions psychiques de celui qui incarne le centre. Ainsi, l'architecture du panoptique est-elle le reflet inverse de celle du mandala. Ils constituent l'un et l'autre les polarités d'un archétype unique, celui du pouvoir central, respectivement dans le plan primaire et dans le plan secondaire.

CONCLUSION

DE LA SYMÉTRIQUE ET DE L'UNITÉ DE L'ÊTRE À LA FONDATION DE ROME

Les deux formes de la spontanéité que nous avons dégagées sont les manifestations d'un principe de symétrie unique qui semble organiser la structure psychophysique humaine à tous ses niveaux. Ce principe de symétrie apparaît avec évidence au sein de ce que nous avons appelé « le plan primaire », plan d'existence fondamental ordinairement voilé par le rapport sensible que nous entretenons avec le monde ambiant. Il y agit en configurant les postures et les déplacements des sujets au sein d'une spatialité et d'une temporalité qu'il détermine également – temps réversible (et donc symétrique), espace symétriquement ordonné tel un champ. Mais nous l'avons également décelé au sein du plan secondaire, quoiqu'il ne s'y donne pas directement. En effet, si l'observation du plan primaire suffit pour l'y voir se manifester, l'observation du plan secondaire en lui-même ne permet pas de le dévoiler. Pour l'y découvrir, il faut considérer le plan secondaire et le plan primaire simultanément. Ainsi apparaît-il que l'absence du principe de symétrie apparente dans le plan secondaire doit elle-même se comprendre comme le reflet symétriquement opposé du principe de symétrie gouvernant le plan primaire. La symétrie est au principe de son propre voilement – de sa rupture.

Le thème de la symétrie se développe progressivement au fil des quatre cents rêves de Pauli que Jung analyse dans *Psychologie et alchimie*, à partir desquels il décrit le processus d'individuation. Le rêve numéroté 25 représente un point culminant de ce cheminement intérieur parce que le sujet – Pauli – atteint à une couche de portée plus universelle, intégrant à la fois le conscient et l'inconscient. Ce rêve présente en effet le principe de symétrie comme étant le principe de développement général à partir d'un centre unique. « Il s'agit, décrit le physicien, de construire un point central et de rendre la figure symétrique par réflexion en ce point. »⁴¹ Jung souligne que ce développement met en rapport la sphère du conscient et de l'inconscient comme deux dimensions complémentaires, c'est-à-dire à la fois symétriques et opposées. « Chacun des cotés, commente Jung, doit correspondre parfaitement à l'autre comme son reflet, et ce reflet doit tomber au « point central », lequel possède donc évidemment la propriété de refléter – c'est un vitrum, un cristal ou une nappe d'eau. [...] en d'autres termes, l'inconscient, avec son ordre en majeure partie incompréhensible, devient le complément symétrique de la conscience et de ses contenus, quand bien même on ne voit pas encore clairement lequel se reflète et lequel est le reflet. En poussant ce raisonnement plus loin, on pourrait considérer le « centre » comme le point d'intersection de deux mondes correspondants mais inversés par réflexion⁴².

La structure et la dynamique psycho-physiques fondées sur la symétrie qui se dégagent de l'expérience dansée retrouvent donc les positions communes de Pauli et de Jung en ouvrant des perspectives pour penser la division et l'unité de l'homme à travers l'unité psychophysique du monde. « Si l'on se fixe pour but, écrit Pauli, d'obtenir une image unifiée du monde, il est tout à fait réjouissant de voir se dégager des relations nouvelles dans un domaine ayant pris déjà des dimensions telles qu'il inclut à la fois d'un côté le mythe des Dioscures et de l'autre les divisions en doublets des raies spectrales et les séparations d'isotopes. »⁴³ Les Dioscures⁴⁴ représentent le principe de symétrie qui vaut en psychologie comme en physique, et qui sont pour nous les symboles des deux plans d'existence psychophysique symétriquement opposés tant dans leur structure que dans leur vitalité, ou encore les deux vies du corps, celle de l'homme intérieur et de l'homme sensible qui forment une unité.

L'évocation des Dioscures nous reconduit finalement au problème de la fondation de Rome par Romulus. Lorsqu'il trace un cercle dans la terre à l'aide d'une charrue, Romulus fait acte de civilisation : son tracé circulaire définit un lieu. Par son tracé inaugural, Romulus réunit les deux plans, autrement dit le devenir et l'éternité, ce qui passe et ce qui ne passe pas. Mais, n'était-il pas lui-même fils du dieu Mars élevé par une louve ?

41 JUNG, *Psychologie et alchimie*, 2004, p.224, rêve 25

42 Nous soulignons

43 PAULI, *Correspondance 1932-1958*, Albin Michel, 2000 p. 284

44 Voir JUNG, *Aion*, Albin Michel, 1983, p. 94

- i On retrouve chez UESHIBA ces étapes et cette nature paradoxale du corps : le corps est perçu à la fois comme ce qu'il faut premièrement dépasser, comme l'outil de ce dépassement et enfin comme le produit de ce dépassement. Ce processus comme chez DORN, ou LU TSOU, doit permettre au pratiquant d'unifier sa complexion pour ensuite s'unir avec le monde.
- ii Processus rendu par l'expression alchimique « rend le fixe volatil et le volatil fixe », *Mysterium conjunctionis*, p.276
- iii Prévenons ici un contre sens aisé : l'expression de LU TSOU « regarder en arrière » ne signifie pas se tourner vers son propre passé, se remémorer quelques souvenirs, sa vie personnelle, mais contempler son origine, qui est chez lui, comme chez UESHIBA, l'Origine Première (l'Un) située au-delà de toute forme de dualité.
- iv JUNG emprunte le concept d'énantiotropie à HÉRACLITE pour en faire une loi psychologique : « Le vieil HÉRACLITE, qui vraiment était un grand sage, a découvert la plus merveilleuse de toutes les lois psychologiques, à savoir la fonction régulatrice des contraires ; il l'a appelé énantiodromie, la course en sens opposé, ce par quoi il entendait que toute chose un jour se précipite dans son contraire » – voir *Psychologie de l'inconscient*, p. 129. Il nous apparaît que cette loi n'est pas seulement opérante pour l'évolution des choses sur le plan secondaire, mais aussi dans le passage du plan primaire au plan secondaire : la réalité telle que nous la vivons au quotidien s'enracine dans une réalité plus profonde dont les caractéristiques semblent inverses, notamment sur le plan collectif (ce qui était lié, est délié, ce qui était fermé s'ouvre, ce qui était sans direction, est orienté, ce qui était immanent, devient transcendant).