Les marqueurs corporels de l'atemporalité comme signes de l'Arrière-monde selon C.G. Jung et W. Pauli

Bruno Traversi bruno.traversi@yahoo.fr

Chercheur associé au TEC (Techniques et Enjeux du Corps) de l'Université Paris-Descartes ; chercheur attaché à la SFPA (Société Française de Psychologie Analytique), Bruno Traversi est docteur en philosophie de l'Université Paris Ouest-Nanterre – thèse sous la direction de Jean-François Balaudé : « La danse comme spontanéité – hypothèse d'une structure du mouvement » ; et diplômé de l'Aikikai de Tokyo. Il enseigne, en tant que chargé de cours, les sciences de l'éducation à l'Université Paris Ouest-Nanterre et l'éducation physique et sportive à l'Université de Lille3. Il a notamment publié en 2016 Le corps inconscient – et l'Âme du monde selon C. G. Jung et W. Pauli chez l'Harmattan.

Résumé

En nous fondant sur les travaux de Carl Gustav Jung, fondateur de la psychologie des profondeurs, et de Wolfgang Pauli, l'un des pères de la physique quantique, nous proposons une analyse de l'inscription du sujet dans le temps. À partir d'une approche phénoménologique de la danse Kagura Mai, danse japonaise de type extatique que nous avons étudiée en atelier pendant dix ans dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous mettons en évidence l'existence de marqueurs corporels de l'atemporalité qui semblent indiquer l'existence d'un plan sous-jacent, un « plan antérieur », indifférent à la flèche du temps selon Jung et Pauli. Dans le champ des croyances japonaises, la danse Kagura Mai est perçue comme la résurgence d'un temps originaire propre à renouveler le monde.

Sommaire

Introduction – L'étonnement initial **2**

1. **Le temps humain et le temps de la physique** **3**
2. **Les marqueurs corporels du temps et de son absence** **4**
3. **Conclusion – La danse kagura Mai et le renouvellement du monde dans la tradition japonaise** **9**

Bibliographie **11**

INTRODUCTION – L'ÉTONNEMENT INITIAL

Notre réflexion sur le temps procède d'un fait initial qui a été pour nous la source d'un grand étonnement. Alors que nous analysions les séquences filmées de la danse japonaise extatique Kagura Mai, exécutée lors de nos ateliers quelques années auparavant, nous nous sommes rendu compte que les enregistrements vidéos des séquences pouvaient être passés à rebours sans que cela soit perceptible. Autrement dit, lors de cette danse, les sujets, en état de transe, produisent collectivement et inconsciemment une gestualité ne comportant pas les signes de la « flèche du temps ». Au moment de l'enregistrement de ces vidéos, ce fait n'avait été relevé par aucun d'entre nous – ni par les personnes impliquées dans la danse ni par les observateurs. Nous sommes donc là devant un processus inconscient qui efface les traces du temps.

Pour prendre la mesure de notre étonnement, il faut garder à l'esprit que la danse Kagura Mai est une danse extatique (spontanée) possédant le caractère géométrique des « danses du mandala » – expression que Jung emprunte à la tradition indienne : « 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. »[1] D'une part, pendant tout le déroulement de la danse, les sujets sont dans un état de dissociation : ils sont devenus absents à leur environnement et ont l'impression que leurs mouvements (postures, gestuelle et déplacements) se font indépendamment de leur volonté, voire malgré eux ; et, d'autre part, leurs déplacements montrent un ordonnancement géométrique, non seulement au plan individuel, mais aussi collectif : le chœur s'ordonne spontanément selon une disposition spatiale très précise similaire à l'architecture des mandalas[2]. Dans L*e corps inconscient – et l'Âme du monde selon C.G. Jung et W. Pauli*[3], nous avons décrit cet ordonnancement collectif comme résultant d'un processus d'extériorisation inconscient, empruntant les voies de la sensibilité (déterminant les sensations) et de la motricité (mettant le corps en mouvement), d'une *substructure psychophysique* – conformément à l'hypothèse de Jung et de Pauli de l'existence d'un « arrière-monde », d'un « monde antérieur » à la dichotomie entre moi et autrui, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre le physique et le psychique, et qui possède une structure centrée dont le mandala serait le reflet.

Ainsi (ce qui peut paraître tout d'abord paradoxal en regard de notre expérience quotidienne), lors de ces transes, le collectif s'ordonne spontanément, sans accords, et de façon précise, alors que les individus sont dans un état psychique de coupure avec leur environnement sensible immédiat. En réalité, cette coupure nous est apparue comme étant la condition indispensable pour que surgisse et se manifeste cette substructure qui était tenue jusqu'alors dans les profondeurs de l'inconscient. L'enfouissement en soi se double d'une extériorisation inconsciente. Puisque cette extériorisation se produit à la fois sur le

---

1 *C. G. Jung,* Commentaire du mystère de la Fleur d'Or*, Albin Michel.*

2 *Les « danseurs » ne pratiquent pas la danse ordinairement. Ils sont appelés « danseurs » à cette occasion. Il ne s'agit donc pas d'une gestuelle apprise. Le geste spontané se fait malgré leur volonté et, la plupart du temps, de manière inconsciente.*

3 *Publié chez l'Harmattan, 2016*

plan individuel et le plan collectif, emplissant les sensations et déterminant les actes, et conditionnant ainsi les relations intersubjectives et les rapports aux choses, l'on peut dire que pendant cette danse les individus pénètrent et explorent corporellement ce monde antérieur « psychophysique ». Le fait que les signes de la flèche du temps disparaissent nous semble, par conséquent, révélateur de la nature de ce plan. « Cet autre plan de la personnalité, écrit Jung, 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 atemporalité. »[4]

1. LE TEMPS HUMAIN ET LE TEMPS DE LA PHYSIQUE

Ordinairement, le temps se caractérise pour nous comme une structure tripartite orientée : passé, présent et futur. Nous sommes dans le temps comme dans un flux qui jamais ne s'arrête, et qui nous emporte constamment, comme il emporte le monde et toutes les choses qui le composent, vers le futur. Autrement dit, à l'échelle humaine, le temps possède un sens : son orientation conditionne tous les événements de l'activité humaine et le fonctionnement des choses, c'est-à-dire le déroulement des faits en général. Il en est toutefois autrement en microphysique : les événements qui s'y déroulent ne sont pas fléchés temporellement.

« La flèche du temps » est une expression créée par Arthur Eddington pour traduire notre sensation d'un temps qui s'écoule selon une direction que nous appelons le futur. Du point de vue de la thermodynamique, elle est liée à la tendance de tout système complexe à évoluer vers le chaos. Le second principe de la thermodynamique de Rudolf Clausius stipule que l'entropie d'un système fermé s'accroît au cours du temps. L'accroissement de l'entropie révèle donc bien que le temps possède une direction privilégiée qui est opératoire dans le déroulement des phénomènes. Toutefois, il faut souligner que l'entropie exprime la tendance d'un système à évoluer vers des états de plus en plus probables à l'échelle des molécules – le désordre étant plus probable que l'ordre – elle n'a donc de réalité que statistique, d'une part, et que pour les systèmes complexes, d'autre part. Pour les systèmes simples, de la microphysique, il ne peut être question d'entropie. Ainsi les événements des systèmes simples ne comportent-ils pas de direction temporelle privilégiée, c'est-à-dire de flèche du temps. En physique des particules, les événements peuvent se dérouler indifféremment dans un sens ou dans un autre. Le temps y est en quelque sorte réversible, alors qu'il se donne comme irréversible en macrophysique. Si la flèche du temps n'apparaît qu'à partir d'un seuil de complexité, l'on peut alors se demander ce qui est réel ? La réversibilité ou l'irréversibilité du temps ?

La « flèche du temps » se constitue d'un ensemble de marqueurs qui pointent vers ce que nous appelons « le temps ». Prenons l'exemple d'un film quelconque montrant une scène de la vie humaine : l'œil fait la distinction immédiatement entre un film qui est projeté conformément au déroulement de l'événement et un film qui est projeté à rebours. Autrement dit, nous « voyons » la flèche du temps. Elle transparaît à travers les attitudes et les déroulements gestuels, ou encore à travers le comportement des choses – éparpillement d'un verre brisé, par exemple. À l'inverse, pour les systèmes non complexes de la réalité microscopique, il n'y a pas de *marqueurs* qui puissent indiquer une flèche du temps.

4 *C. G. Jung,* Psychologie et Alchimie*, Albin Michel, p. 138.*

Les marqueurs corporels du temps de la vie humaine sont relatifs aux rapports que les individus entretiennent avec eux-mêmes et avec les choses. Si nous ne les percevons pas ordinairement en tant que marqueurs spécifiques et significatifs du temps, c'est que nous les considérons comme consubstantiels à la nature humaine et que, par ailleurs, nous n'avons pas la possibilité de prendre le recul nécessaire pour les percevoir. Par exemple, les petits déséquilibres de la marche ne semblent pas significatifs du temps en particulier, ni le fait que cette marche s'effectue toujours vers l'avant. Nous les prenons comme inhérents à la nature humaine et adéquats à sa complexion psychique et physique. Or, ces deux faits disparaissent presque entièrement lors de la danse Kagura Mai, ainsi que toute une série d'autres que nous prenions jusqu'alors comme expression naturelle de la vie humaine, et non comme l'expression d'un certain type de rapport au temps. De plus, il ne s'agit pas simplement d'une disparition de signes, mais d'une substitution : ils sont remplacés par d'autres marqueurs indiquant une réversibilité du temps et, nous allons le voir, une temporalité de la synchronicité.

2. LES MARQUEURS CORPORELS DU TEMPS ET DE SON ABSENCE

La marche vers l'avant constitue sans aucun doute l'un des marqueurs temporels les plus importants de l'activité humaine. Si nous projetons un film à rebours du déroulement des événements, le rebours nous est premièrement perceptible par le fait que nous voyons sur l'écran toutes les personnes se déplacer à reculons. Or, lors de la danse Kagura Mai, certains des danseurs se déplacent vers l'avant, tandis que les autres le font à reculons, leur attitude générale restant celle de la marche vers l'avant (notamment le regard reste dirigé vers l'avant) – fait absolument récurrent. Une scène du Kagura Mai comporte ainsi toujours simultanément des individus se déplaçant vers l'avant et d'autres vers l'arrière. Ce qui la rend réversible. La réversibilité tient également au fait qu'une grande partie des déplacements sont des circumambulations. La conjonction de la marche à reculons et de la circumambulation fait perdre à la scène, dans son aspect général, tout signe de direction temporelle.

Comment comprendre cette absence de prédilection pour le sens de la marche ? Certainement trouve-t-elle son origine dans le fait que les sensations extéroceptives, comme on l'a dit, ne sont plus à l'origine de l'activité du sujet : coupé du monde, absorbé vers l'intérieur, le « danseur » ne réagit pas à ce qu'il voit, mais semble être gouverné par un ordre intérieur qui implique une structuration géométrique stricte de l'espace. Rendons ici le témoignage de Stéphanie Ribery (psychomotricienne) :

> *« Une coordination des mouvements semble s'établir indépendamment des sens (par exemple, j'ai la nette impression que les mouvements ne tiennent plus compte des informations visuelles). Une gestualité prend forme en soi, les sens étant mis au second plan. De même je n'ai plus la sensation de m'adapter à l'espace. Dans un déplacement habituel, le sujet recueille les informations intracorporelles (extéroception[5], proprioception[6], interoception[7]) et extracorporelles. Puis il les traite soit sur un mode automatisé soit sur un mode "corticalisé" si des données nouvelles nécessitent une prise de conscience du*

5 Sensibilité constituée par les informations venues du milieu extérieur (donc les cinq sens).
6 Sensibilité constituée par les informations venant de l'organisme même (par exemple les viscères).
7 Sensibilité constituée par les informations venant des os, des muscles et des ligaments en lien avec la tension, la pression et la vitesse.

> *changement. Une réponse est ainsi fournie entraînant une réponse motrice adaptée. Dans la situation de l'expérience, ça s'arrête ! Une vitesse propre à l'expérience émerge provoquant des accélérations et des ralentissements que je ne décide pas. Une grande partie de mes déplacements se font à reculons. Il semble ne pas y avoir du tout de programme mental du geste c'est-à-dire que le passage par la pensée consciente ne semble pas se faire, comme si une autre "instance" opérait. Or, les déplacements du corps s'adaptent parfaitement à l'environnement. Cette motricité n'utiliserait que les "câblages automatisés" et serait "animée" par une autre dimension que celle de la prise de conscience. »*[8]

La marche à reculons semble donc être corollaire à l'apparition, individuellement et collectivement, d'une structure spatiale (constituée de couloirs nécessaires, de frontières infranchissables, de zones interdites ou obligatoires, etc.) dans laquelle s'inscrivent automatiquement les déplacements de tous les individus. Toutefois, cette structure n'est pas une condition suffisante pour expliquer l'harmonisation spontanée du chœur, en deçà des informations sensitives et des processus d'adaptation ordinairement mis en œuvre, puisqu'en effet les séquences ne sont jamais identiques. Par exemple, si l'on peut toujours noter la présence de couloirs d'évolution, les sujets ne prennent jamais les mêmes, passant de l'un à l'autre constamment – la structure n'est pas figée, mais se recompose constamment – de telle sorte que les déplacements donnent l'impression d'avoir été « réglés » *en amont*, par une sorte d'anticipation.

8 Stéphanie Ribery, psychomotricienne - « Hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement », Le mandala et sa modernité artistique, revue Démeter de l'université de Lille3.

Les photos sont disposées (du haut vers le bas) dans un ordre chronologiquement inverse à l'ordre réel des événements. La séquence semble naturelle puisque Amélie Carles et Stéphanie Ribery se croisent en avançant l'une vers l'autre. En réalité, elles se croisent en reculant, sans se regarder (l'ordre réel est du bas vers le haut). D'une manière générale, et donc lors de la marche à reculons, les individus évoluent et se croisent sans jamais se heurter. Pendant ces séquences, les processus d'adaptation régissant nos mouvements à l'ordinaire ne semblent pas mis en œuvre. Ce sont d'autres principes inconscients qui règlent l'évolution de chacun des sujets et du collectif, notamment une structure spatiale qui, en s'imposant à chacun des danseurs, contribue à réguler leur évolution selon la totalité. Cette structure spatiale se concrétise notamment sous la forme de couloirs de progression que les sujets ressentent comme des « chemins nécessaires » et qui leur permettent de se croiser sans se regarder. Cette structure s'impose simultanément à tous les sujets, produisant un effacement des signes du temps.

Par ailleurs, le déroulement de la danse est marqué par certaines configurations symétriques des positions et des postures des danseurs. La réitération régulière de ces figures semble, là encore, nécessiter un ajustement, en amont du cheminement – comme le feraient deux personnes qui auraient l'intention de se retrouver régulièrement à tel endroit dans telles positions identiques. Or, puisqu'il n'y a ici ni intention ni planification préalable entre les différentes personnes, l'on en vient nécessairement à s'interroger sur la nature du processus à l'œuvre, et particulièrement sur la nature de sa temporalité.

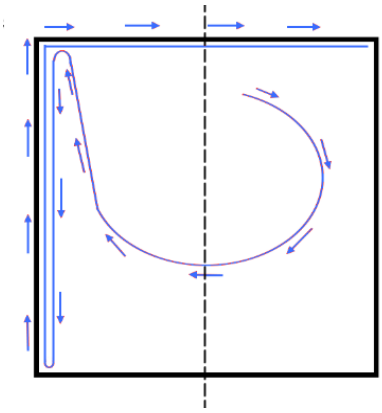
Reconsidérons le problème en supposant que ces danses sont chorégraphiées, c'est-à-dire construites préalablement et exécutées sciemment. Il faut tout d'abord que les partenaires s'accordent pour savoir quel chemin suivre, à quel endroit et à quel moment se retrouver et selon quelle posture – comme se croiser de dos, se trouver simultanément dans les quatre coins de l'espace selon des postures et une gestuelle identiques, ou encore évoluer de sorte que leurs déplacements restent symétriques tout au long de la séquence. Une fois ces configurations définies, ils doivent ensuite ajuster leur vitesse d'exécution dans les différentes phases de la danse pour se synchroniser – ce qui exige de s'accorder sur des repères visuels et sonores. Placé en amont à l'exécution de la danse, dans un hors temps commun à tous les danseurs, le plan chorégraphique supprime les aléas du temps, permettant aux danseurs d'évoluer sans hésitations, sans devoir poser des choix constamment pour s'adapter aux fluctuations du milieu.

Or, si ce sont de telles configurations –coïncidences des déplacements, symétries des postures, configurations collectives géométriques– qui s'observent dans la danse Kagura Mai, néanmoins, il n'y a pas de plan chorégraphique établi, ni d'ailleurs d'habitudes ou d'apprentissages qui permettraient aux danseurs d'évoluer en improvisant selon quelques séquences préalablement répétées et acquises – comme c'est le cas en improvisation musicale. Ces figures symétriques et l'organisation précise du chœur renvoient par conséquent avec force vers un plan transcendant commun –structure de notre être individuel et collectif–, existant par-delà l'écoulement du temps, dont la danse Kagura Mai constituerait, dans son dépliement temporel et spatial, une espèce de reflet.

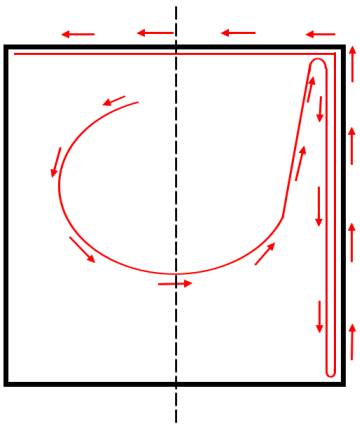
L'illustration ci-dessous montre deux danseurs, dans les angles arrière gauche et arrière droit, en relation symétrique. Comme le représentent les schémas, pendant toute la séquence, leurs déplacements sur la scène sont restés parfaitement en correspondance selon une symétrie axiale (dans l'axe de la rosace). Le cliché les montre en train de reculer en longeant le bord arrière de l'espace scénique. Ils vont se croiser de dos au centre, devant la rosace, et échanger ainsi de zone – de sorte que la symétrie axiale est gardée. La scène ne comporte pas les marqueurs corporels de l'écoulement du temps : les déplacements se font soit en avançant soit en reculant, et les croisements simultanément de dos, le regard restant toujours dirigé vers l'avant ; aucune attitude ne trahissant un processus d'adaptation, la scène est réversible temporellement. En fin d'atelier, Robin, en regardant le film de cette séquence, s'est étonné de ses propres mouvements, de leur géométrie, et surtout du fait qu'ils correspondent à ceux d'Amélie. Il n'en avait eu aucunement conscience lors de la danse : « Pendant tout le déroulement de la danse, je suis incapable de savoir à quel endroit je me trouve »[9].

9 Entretien avec Robin Delanssays, voir Être parmi les choses*, Cénacle, 2016. (Actes de la journée d'étude de Lille3).*

Lorsque cesse la transe, et donc la danse Kagura, les individus reprennent simultanément possession d'eux-mêmes, retrouvent la capacité de délibérer, de choisir, de vouloir, en même temps que la conscience de leur entourage – l'espace s'ouvre alors, redevenant isotrope, et la flèche du temps réapparaît : la marche à reculons redevient chose impossible et la plus étrange.



Parcours de Robin



Parcours d'Amélie

Résumons en quelques points les marqueurs corporels de l'atemporalité. Il faut souligner que chacun de ces marqueurs pris isolément ne suffirait pas à effacer les signes de la flèche du temps ou à indiquer un temps réversible. Ils constituent un ensemble indissociable qui s'est imposé à tous les individus simultanément.

1. Les pas sont courts (et 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) ;
2. La posture est verticale (les danseurs ont la sensation que le corps se redresse), ce qui contribue à effacer le sens du déplacement ;
3. Des couloirs régulent les déplacements et notamment les croisements des individus ;
4. Les changements de direction se font exclusivement à 45 ° et 90 ° ;
5. En reculant, les danseurs ne regardent pas vers l'arrière ;
6. Il n'y a pas de signes d'adaptation (modifications brusques des déplacements, changement de vitesse, etc.) qui indiqueraient alors une chronologie des événements ;
7. Le rythme des déplacements est identique chez tous les sujets ;
8. Les symétries de postures, de gestes et de déplacements se répètent alors que les sujets n'ont pas conscience les uns des autres ;
9. La circumambulation[10] : les corps se déplacent suivant le principe du cercle.

3. CONCLUSION – LA DANSE KAGURA MAI ET LE RENOUVELLEMENT DU MONDE DANS LA TRADITION JAPONAISE

La danse Kagura Mai 神楽舞 que nous avons mise en pratique et étudiée selon les indications que donne Ueshiba Morihei[11] dans *Takemusu Aiki* 武産合氣 fait partie des danses japonaises kagura 神楽. Le terme *kagura* désignait à l'origine les danses extatiques spontanées qui se réalisaient par des « sorcières » [miko] en état de possession, sous « l'emprise d'un kami », comme l'étymologie du mot l'indique. *Kagura* se compose, en effet, de deux kanjis, *kami* et *kura*[12]. Le premier, *kami* 神, peut signifier « Dieu », « dieux », ou encore « esprit(s) ». Le second, *kura* 楽 désigne une résidence temporaire. Autrement dit, lors de l'exécution des kagura, le danseur est dans un état de possession, « accroché » ou « saisi » par un dieu [kamigakari] : il n'a plus l'impression d'agir de sa propre initiative, mais d'être conduit par une instance psychique étrangère, autre que le « moi ». Outre le terme de *kagura*, le nom de la danse d'Ueshiba comporte également le terme, *mai* 舞. Celui-ci désigne également une forme de danse traditionnelle de dynamique circulaire. *Mai* est le substantif du verbe *mau* 舞う qui est d'un emploi très ancien puisqu'il apparaît en plusieurs occurrences dans le *Kojiki* 古事記. Étymologiquement, le terme *mau* provient du terme *mawaru* 回る signifiant « tourner autour de ». Ainsi, *mau* apparaît comme la forme chorégraphique d'un acte de tournoiement autour d'un axe. *Mai* est tout à la fois la danse « qui invite » le kami, qui précède par conséquent sa venue, et la danse qui

---

[10] *Comme nous l'avons dit, la circumambulation qui s'effectue ici spontanément est l'un des marqueurs de l'atemporalité. Nous retrouvons Plotin qui fait du mouvement circulaire le mouvement de l'éternité. Concernant ce sujet, je me permets de renvoyer le lecteur à mon étude* Le corps inconscient – et l'âme du monde selon C. G. Jung et W. Pauli.

[11] *Ueshiba Morihei (1883 – 1969), fondateur de l'aikido.*

12 Ortolani, The japanese Theatre*, Princeton Univesrity Press, p. 15.*

procède de sa descente, c'est-à-dire « qui manifeste » la présence divine elle-même. « Kagura Mai » peut ainsi se traduire par « danse inspirée et circulaire ». Le prototype des danses Kagura est la danse qu'effectua Uzume dans le mythe shintō de la « porte de la caverne rocheuse » selon le *Kojiki*. D'après le mythe, la danse d'Uzume, en état de possession [kamighakari], c'est-à-dire de transe, eut pour effet de faire sortir Amaterasu (la déesse solaire) de la caverne où elle s'était recluse après s'être querellée avec son frère, l'impétueux Susanoo. Les danses kagura sont ainsi considérées comme des danses de régénération (en sortant de la caverne, Amaterasu régénère le monde).

Selon Ueshiba, la danse Kagura Mai réitère la danse d'Uzume en faisant surgir une vitalité originaire et « en faisant jaillir à la surface » les éléments de l'âme commune 魂 [kon] contenus jusqu'alors « en dessous » – ce qu'il appelle la « deuxième ouverture de la porte de la caverne ». Selon lui, ce jaillissement ne se manifeste pas uniquement à travers les formes corporelles, mais aussi, et essentiellement par un dépassement de l'ordre causal, en instaurant un rapport de coïncidence entre les choses – l'on pourrait dire un rapport de « synchronicité » pour reprendre le terme de Jung et de Pauli. En effet, du point de vue de Ueshiba, ce rapport de coïncidence se fonde sur l'Un (Origine unique du grand univers [大宇宙の一元, dai uchū no ichigen]) qui est au principe de l'ordonnancement [shori] spontané de l'univers manifesté : la temporalité éprouvée lors de la danse Kagura Mai serait ainsi le *reflet* ou l'apparence [sugata, 姿] de la temporalité du plan céleste. De type circulaire, cette temporalité non fléchée serait elle-même la manifestation du hors temps de l'Origine unique – figurée par la divinité Ame no mi-naka nushi [la Divinité de l'Auguste Centre du Ciel][13].

L'apparition de marqueurs corporels de l'atemporalité lors de ces transes nous renvoie à la thèse que formulent conjointement Carl Gustav Jung et Wolfgang Pauli, à l'aune de la pensée extrême-orientale (de Lu Tsou particulièrement, mais aussi du taoïsme en général[14]), de l'existence d'un « arrière-monde » originaire, à la fois physique et psychique, dans lequel le temps de la succession ne vaut pas encore. Selon eux, cette atemporalité des couches primaires et psychoïdes de la psyché est au principe du rapport de synchronicité qu'ils situent en face, de manière complémentaire, à la causalité. Ainsi, l'atemporalité qui se révèle à l'occasion du Kagura Mai constituerait avec le temps linéaire, dans un rapport de complémentarité, une sorte de « mandala temporel » selon l'expression de Michel Cazenave – « Si on essayait, finalement, de réunir tous ces temps qui chacun à son étage n'en est pas moins relié aux autres – dans une vue « en volume » de l'âme et de l'inconscient qui tiendrait compte à la fois de toutes les articulations et de toutes les

13 La divinité de l'Auguste Centre du Ciel, première divinité de la cosmogonie shinto selon le Kojiki, se situe avant l'apparition du temps.

14 Wolfgang Pauli s'inspire de la pensée des taoïstes. D'une manière générale, la culture chinoise a eu une très grande influence sur ses recherches, aussi bien en physique qu'en psychologie – au cours de son analyse avec Jung, il découvre que l'instance principale de sa psyché prend la figure d'une danseuse chinoise dont la danse possède toutes les caractéristiques d'une danse du mandala.

différences – n'aboutirait-on pas à une conception que l'on pourrait assimiler à un *mandala tempore*l, à la fois vide et plein, à la fois Un et Tout, bref à une entièreté de l'homme qu'il nous reste à découvrir et où s'engendrerait au plus juste le sentiment de l'éternel et la certitude de la durée toute finie que nous connaissons sur cette terre ? »[15]

BIBLIOGRAPHIE

CHASSAT, J., *Le Kojiki*, Éditions du cénacle de France, 2016.

CAZENAVE, M., *Jung revisité, I, - La réalité de l'âme*, Entrelacs, 2011

JUNG, C.G., *Ma vie, souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, 1973

JUNG, C.G., *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, 2004

JUNG., C. G., *Commentaire sur le mystère de la Fleur d'Or*, Albin Michel, 1979.

KERENYI, C., JUNG, C. G., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 1968

KLEIN, E. *Le temps et sa flèche*, Fammarion, 2013

KLEIN, E., *Conversations avec le Sphinx*, Albin Michel, 1992

KLEIN, E., *Le temps*, Flammarion, 1995

ORTOLANI, B., *The japanese Theatre*, Princeton Univesrity Press, 1995

PAULI, W., *Physique moderne et philosophie*, Albin Michel, 1999

PAULI, W. et JUNG C. G, *Correspondance 1932-1958*, Albin Michel, 2000

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

UESHIBA M., *Takemusu Aiki, volume 2*, Éditions du Cénacle de France, 2008

UESHIBA, M., *Takemusu Aiki, volume 1*, Éditions du Cénacle de France, 2006

UESHIBA, M., *Takemusu Aiki, volume 3*, Éditions du Cénacle de France, 2010

15 Michel Cazenave, Jung revisité I – La réalité de l'âme*, Entrelacs, 2011 p. 127*