

arts asiatiques
GUIMET



Le
Livre Rouge
de
C.G. Jung
RÉCITS D'UN
VOYAGE INTÉRIEUR

Textes de l'exposition au musée des arts asiatiques Guimet
du 7 septembre au 7 novembre 2011

1. AUTOUR DU LIVRE ROUGE	02
2. C.G. JUNG ET L'ASIE	19

1. Autour du Livre Rouge

TEXTES
DE SONU
SHAMDASANI

C.G. Jung	02
«Mon expérience la plus difficile»	04
Retrouver son âme	07
Voyage vers le centre:le mandala	08
Liber Primus:la voie de ce qui est à venir	11
Expressions symboliques	12
Atmavictu, le souffle de vie	17
La pierre	18

C.G. Jung

Le psychologue et psychiatre Carl Gustav Jung est l'une des personnalités suisses les plus célèbres du xx^e siècle. Il est généralement reconnu comme l'un des principaux protagonistes de la pensée occidentale moderne et son œuvre continue de susciter des polémiques. Jung a joué un rôle crucial dans la formation de la psychologie, de la psychothérapie et de la psychiatrie contemporaines, et un grand nombre de représentants de la psychologie analytique dans le monde se réclament de lui. Son œuvre a exercé une influence encore plus vaste en dehors des milieux spécialisés et ses idées ont été largement divulguées, que ce soit dans le domaine de l'art, des sciences humaines, du cinéma ou de la culture populaire. Jung a par ailleurs été l'un des promoteurs les plus zélés de la pensée asiatique qu'il a fait connaître au public occidental, en préfaçant notamment une traduction du Yi-king et en publiant des commentaires sur *Le mystère de la Fleur d'Or*, *Le Livre tibétain de la grande libération* et le *Bardo Thödol (Livre tibétain des morts)*, mais aussi en collaborant avec des spécialistes de l'indologie et des sinologues réputés. Son œuvre psychologique a permis à de nombreuses personnes de redonner un sens à leur vie. Toutefois, cette œuvre se fondait sur une cosmologie personnelle que seuls quelques rares privilégiés ont pu entrapercevoir. Le *Livre Rouge: Liber Novus*, dont la récente publication a été unanimement saluée par le public international, en constituait l'élément central. L'ouvrage original calligraphié ainsi que des œuvres symboliques qui lui sont rattachées sont exposés ici pour la première fois en France.

1. Sans titre, 1901-02: Au verso, Jung a noté: «A ma mère bien-aimée pour Noël, 1901, et pour son anniversaire, 1902.»

2. Sans titre, 1905: Ce paysage représente probablement une vue de la rive du Rhin, près de Schaffhouse.

3. Paysage de la Seine et nuages, 1902: Jung a noté au dos de cette peinture «Paysage de la Seine avec des nuages, à ma chère fiancée pour Noël, 1902.» Dans un journal, en 1898, Jung nota «Le spectacle d'un ciel nuageux possède un caractère titanesque. Les masses de nuages qui s'élèvent semblent vouloir écraser la terre qui tente de se cacher. Elles avancent à une altitude incroyable, pics gigantesques plongés dans la lumière éclatante du soleil, grands abysses inondés de lumière, et s'étendant au-dessus d'eux, dans une clarté et un calme infinis, le ciel bleu.»



1. SANS TITRE, 1901-02

Craie sur carton,
Collection particulière



2. SANS TITRE, 1905

Craie sur carton
Collection privée, Suisse



3. PAYSAGE DE LA SEINE
ET NUAGES, 1902

Aquarelle sur carton
Collection particulière

C.G. JUNG, 1949

Photo de Dmitri Kessel



« Mon expérience la plus difficile »

C'est durant la Première Guerre mondiale que Jung élabore ses principales théories psychologiques, celles des archétypes, de l'inconscient collectif et du processus d'individuation, et qu'il transforme la psychothérapie – méthode à l'époque surtout destinée à traiter les malades – en un moyen d'approfondissement et de développement de la personnalité. Cela aboutira à l'émergence de la psychologie analytique en tant que discipline théorique et forme de psychothérapie. Cette recherche intérieure se fonde sur un processus d'auto-expérimentation qui avait débuté au cours de l'hiver 1913. Jung donnait libre cours à son imagination et consignait soigneusement ce qui s'ensuivait. Plus tard, il appellera ce processus «imagination active» et encouragera son utilisation comme méthode psychothérapeutique. Il note les fantasmes qui le hantent dans de petits Cahiers noirs. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Jung réalise qu'un certain nombre de ces fantasmes étaient des prémonitions de cet événement. Cela le conduira à composer la première ébauche du manuscrit du *Liber Novus*, dans lequel il a retranscrit les principaux fantasmes notés dans ses Cahiers noirs, en les accompagnant de commentaires interprétatifs rédigés dans un style poétique. Il s'agit d'un ouvrage

majeur dans son œuvre, car il contient en germe ses travaux plus tardifs, et l'on peut affirmer que le *Livre Rouge* aura été l'ouvrage inédit le plus influent de toute l'histoire de la psychologie.

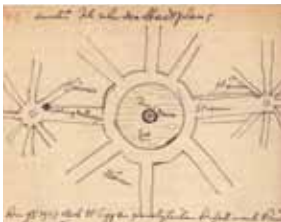
4. Esquisse, 1917: Il s'agit d'une esquisse préparatoire de la première page du *Liber Secundus*, qui constitue la deuxième partie du *Livre Rouge*. Le texte calligraphié provient d'un mythe de la création babylonien qui ne figurait pas dans le *Liber Novus*:

«La Mère Huber, qui forma toutes choses,
Donna des armes irrésistibles, engendra
des serpents géants
Aux dents aiguisées, impitoyables à tous
égards ;
Elle remplit leur corps de poison au lieu
de sang. Elle dota de fécondité des sala-
mandres gigantesques et furieuses ;
Elle les fit s'enfler d'un éclat effrayant et
se dresser vers les hauteurs.
Qui les a contemplées devrait s'évanouir
de terreur ;
Leurs corps devraient se cabrer,
sans qu'elles se retournent
pour prendre la fuite.»

C'est la première page de la deuxième partie du *Livre Rouge*: le *Liber Secundus*, intitulée «Les Images de l'Errant», qui



4. ESQUISSE, 1917
Encre, peinture et crayon
sur papier-parchemin.
Collection particulière



5. CAHIERS NOIRS

Tomes 2–7
Fondation des œuvres de C.G.
Jung, Zurich

comprend la citation suivante en latin, tirée du Livre de Jérémie dans l'Ancien Testament: «N'écoutez pas les paroles des prophètes qui vous prophétisent. Ils vous entraînent à des choses de néant, ils disent les visions de leur propre cœur, et non ce qui sort de la bouche de l'Éternel.» (Jérémie XXIII, 16). «J'ai entendu ce que disent ces prophètes qui prophétisent en mon nom le mensonge, disant: 'J'ai eu un songe; j'ai eu un songe!' Jusques à quand ces prophètes veulent-ils, ces prophètes, prophétiser le men-songe, prophétiser la tromperie de leur cœur? Ils pensent faire oublier mon nom à mon peuple par les songes que chacun d'eux raconte à son prochain, comme leurs pères ont oublié mon nom pour Baal? Que le prophète qui a eu un songe raconte ce songe; que celui qui a entendu ma parole rapporte fidèlement ma parole. Pourquoi mêler la paille au froment? –dit l'Éternel.» (Jérémie XXIII, 25–28).

Brouillon manuscrit, sans date, Collection particulière: Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Jung est convaincu que ses visions intérieures étaient des prémonitions de cet événement. C'est alors qu'il écrit ce premier brouillon des deux premières parties du *Liber Novus*.

Septem Sermones ad Mortuos (Les Sept Sermons aux Morts), Collection particulière: Jung avait publié les *Sept Sermons aux Morts* à titre privé, à l'occasion de la fondation du Club psychologique de Zurich, le considérant comme un cadeau à Edith

Rockefeller McCormick, qui en avait été l'initiatrice. La page de titre s'intitule: «Les Sept Sermons aux Morts. Écrit par Basilide à Alexandrie, la ville où l'Orient et l'Occident se touchent. Traduit en allemand du texte original grec.» Cette légende témoigne de l'influence stylistique de l'érudition classique de la fin du XIX^e siècle sur Jung. Basilide fut un philosophe chrétien d'Alexandrie, de la première moitié du II^e siècle. Sa vie est très peu connue, et seuls ont survécu des fragments de son enseignement (aucun de sa main), présentant un mythe cosmogonique.

Brouillon avec corrections écrites à la main, copie carbone originale, Collection particulière: En 1914/15, Jung fait dactylographier son manuscrit, le publie et le fait circuler parmi quelques-uns de ses collègues, afin de connaître leur avis. Au milieu des années 1920, il reprit ce manuscrit et y ajouta des corrections, comprises dans les paragraphes qu'il avait déjà transcrits dans le volume calligraphié.

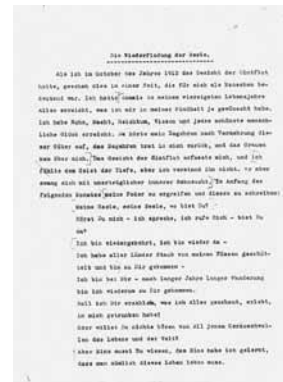
5. Cahiers noirs Tomes 2–7: Jung a écrit dans ces cahiers reliés de cuir noir jusqu'en 1902, puis les a laissés de côté. Il les reprend en 1913, et, dans les premières inscriptions, il s'adresse à son âme (*anima*), expliquant comment celle-ci lui a été ravie et l'événement important que constitua son retour. Jung a commenté ses fantasmes les plus révélateurs dans son *Liber Novus* jusqu'en 1916. Après cette date, la cosmologie personnelle de Jung continuera

de se développer sous forme de fantasmes jusqu'en 1932. Ceux-ci sont parfois directement liés à certaines des illustrations du *Liber Novus*. A partir de cette date, il se tournera vers l'étude psychologique de l'alchimie européenne, afin d'établir un point historique de comparaison. Selon lui, l'alchimie représentait la projection d'imaginaires inconscientes en des procédés matériels, et elle dépeignait symboliquement le processus d'individuation. Celui-ci était comparable à ses expériences intérieures et à ce qu'il avait observé chez ses patients.

6. Le Livre Rouge: Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Jung est convaincu que ses visions intérieures étaient prémonitoires de cet événement. Il rédige alors la première ébauche manuscrite des deux premières parties du *Liber Novus*. Il le fit ensuite dactylographier, le publia et le distribua à certains collègues afin qu'ils fassent leurs commentaires. Au milieu des années 1920, il reprit le manuscrit et apporta de nouvelles corrections, y compris aux contenus qu'il avait déjà retranscrits dans le volume calligraphié.

Version calligraphiée des Septem Semones (Fondation des œuvres de C.G. Jung, Zurich): Au début de 1916, Jung vécut toute une série d'événements parapsychologiques qui le frappèrent. Il se souvient: «Le dimanche, l'après-midi, à cinq heures, la sonnette de la porte d'entrée sonna à toute volée [...] Tous, nous

courûmes aussitôt à la porte pour voir qui était là, mais il n'y avait personne! Je me trouvais non loin de la sonnette, j'entendis et vis le battant de la clochette en mouvement. Nous nous sommes tous regardés, pantois ! L'atmosphère était à couper au couteau. Je me rendis compte qu'il fallait que quelque chose se passât. La maison entière était comme emplie par une foule, elle était comme pleine d'esprits. Ils se tenaient partout, jusque dessous la porte, et on avait le sentiment de pouvoir à peine respirer. Naturellement, une question me brûlait les lèvres: «Au nom du ciel, mais qu'est-ce que cela?» Alors il y eut comme une réponse en chœur: «Nous nous en revenons de Jérusalem, où nous n'avons pas trouvé ce que nous cherchions.» Ces mots correspondent aux premières lignes des «Sept Sermons aux Morts». Alors les mots se mirent à couler d'eux-mêmes sur le papier et en trois soirées, la chose était écrite. A peine avais-je commencé à écrire que toute la cohorte d'esprits s'évanouit. La fantasmagorie était terminée. La pièce fut à nouveau tranquille et l'atmosphère pure ». Les morts étaient apparus dans une vision du 17 janvier 1914. Ils disaient qu'ils partaient pour Jérusalem afin de prier sur les tombes les plus saintes. Leur voyage ne fut manifestement pas un succès. Le chapitre des *Sept sermons aux morts* marque une apogée des fantasmes visionnaires de cette période. C'est une cosmologie psychologique qui a pris la forme d'un mythe de la création gnostique.



6. LE LIVRE ROUGE

Brouillon dactylographié, copie carbone originale
Fondation des œuvres
de C.G. Jung, Zurich

Retrouver son âme



LE LIVRE ROUGE
1914–1930

Fondation des œuvres
de C.G. Jung, Zurich

Les différents chapitres du *Liber Novus* sont conçus selon un plan particulier: ils commencent par l'exposition de fantasmes visuels spectaculaires, dans lesquels le «moi» de Jung rencontre toute une série de personnages évoluant dans des décors d'une grande diversité. Le dialogue s'instaure entre eux et Jung est confronté à des événements inattendus et à des déclarations choquantes. Il essaie alors de comprendre ce que ces visions signifient. Cela le conduit à aborder une quantité de sujets étroitement liés. Il s'agit d'abord de se comprendre soi-même, puis d'intégrer et de développer les différentes composantes de sa personnalité; analyser la structure de la personnalité humaine en général ainsi que la relation qu'entretient l'individu avec la société actuelle et la communauté des morts; saisir quels ont été les effets psychologiques et historiques du christianisme; enfin, essayer d'imaginer comment la religion va évoluer à l'avenir en Occident.

Le thème général de cet ouvrage est la manière dont Jung recouvre son âme et surmonte le malaise contemporain de l'aliénation spirituelle. Il y arrivera finalement en permettant qu'une nouvelle image de Dieu renaisse dans son âme et en développant une nouvelle vision du monde sous la forme d'une cosmologie psychologique et théologique. Le *Liber Novus* constitue le prototype de la conception que Jung se fait du processus d'individuation – un processus qu'il considérait comme la forme universelle du développement psychologique personnel.



Voyage vers le centre : le mandala

Dans le bouddhisme tibétain, le mandala (mot sanskrit signifiant «cercle») est un instrument rituel utilisé comme aide à la méditation et à la concentration. En 1916, Jung peint son premier mandala, le *Systema mundi totius* (Système du monde entier), qui représente la cosmologie des *Septem sermones ad mortuos* (*Sept sermons aux morts*), sans se soucier de sa signification. A la fin de l'été et au début de l'automne 1917, il dessine au crayon dans son carnet militaire une série de mandalas qu'il reproduira plus tard dans le *Liber Novus*. Peu à peu, il réalise ce que signifie véritablement un mandala: «Formation – Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel.» (Goethe, second *Faust*) Mes dessins de mandalas étaient des cryptogrammes sur l'état de mon Soi, qui m'étaient livrés journalièrement.» (*Ma Vie*, pp. 227/228).

Jung concevait le mandala comme une «expression du Soi» qu'il définira plus tard comme la totalité de la personnalité et l'archétype central dont les symboles ne sont pas différents de ceux de Dieu. La réalisation du «Soi» constituait pour lui l'objectif du processus de développement et d'individuation

dans lequel il s'était engagé. Jung a noté que les mandalas sont répandus dans le monde entier et dans les traditions religieuses les plus diverses. Ils se manifestent aussi spontanément dans les rêves et dans certains états de conflit psychique.

7. Mandala de Yamantaka, vers 1700-1750:Ce mandala tibétain était accroché dans le cabinet de travail de Jung.

8. *Systema mundi totius*, 1916 [Système du monde entier]:Au dos de cette peinture, Jung a noté: «C'est le premier mandala que j'ai réalisé, en 1916, complètement inconscient de ce qu'il signifiait.» Ce mandala qui a été publié anonymement en 1955, accompagné d'un commentaire interprétatif, représente la cosmologie symbolique des *Septem Sermones ad Mortuos* (Les Sept sermons aux morts).

«Il représente le paradoxe que constitue un microcosme à l'intérieur d'un macrocosme, et ce qui les oppose. Tout en haut, on peut voir la figure du jeune garçon dans l'œuf ailé; appelé Erikèpaios ou Phanès, en tant que créature spirituelle, il rappelle des dieux orphiques.

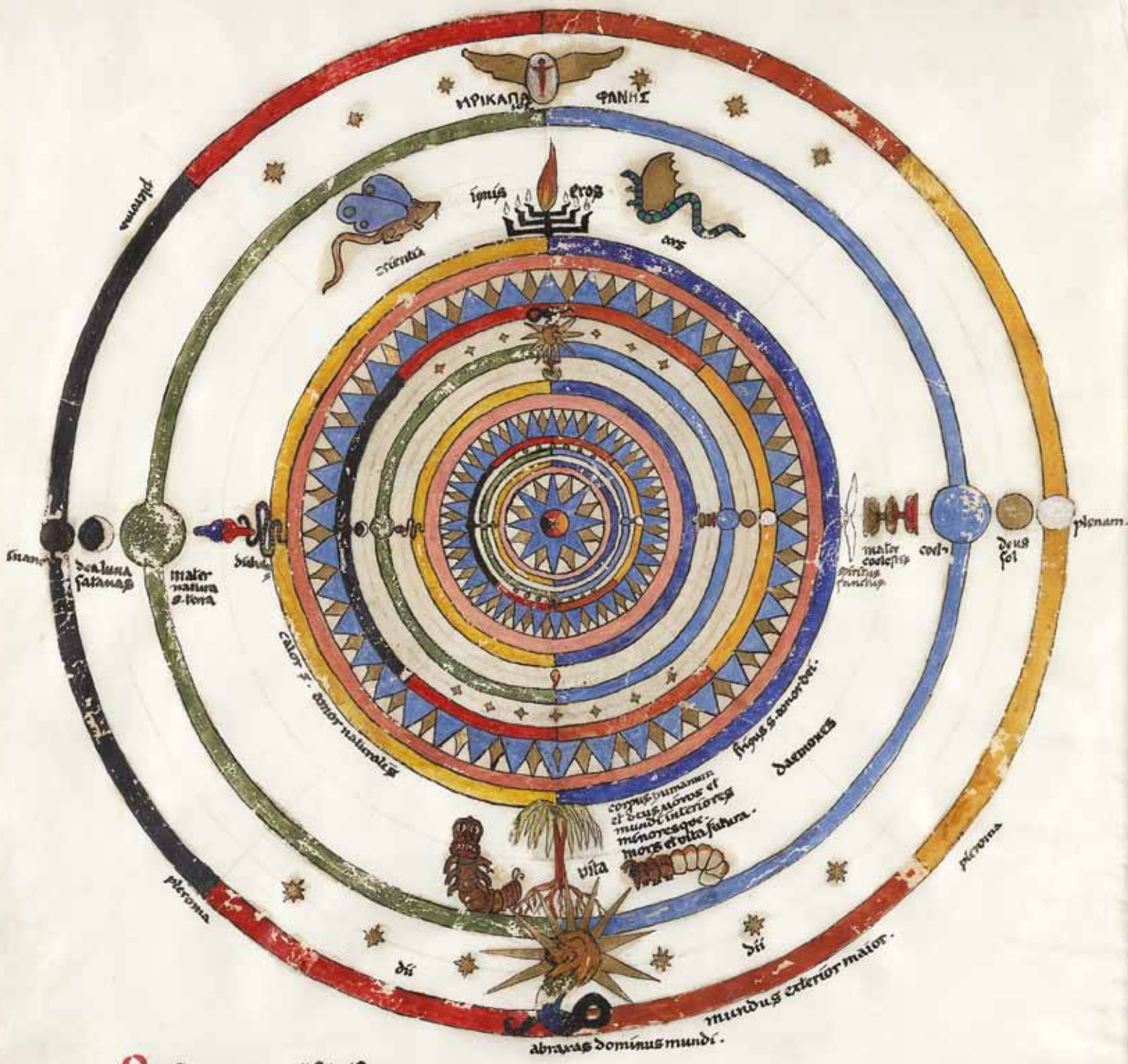


7. MANDALA DE
YAMANTAKA,
TIBET, VERS 1700–1750

Pigments minéraux sur tissu
Collection Eric Baumann

8. SYSTEMA MUNDI
TOTIUS, 1916

[Système du monde entier]
Détrempe sur parchemin (?)
Collection particulière



Systema mundi totius.

Sa sombre figure antithétique dans les profondeurs des Enfers est ici désignée comme Abraxas. Représentant le «dominus mundi», maître du monde physique, c'est un créateur de nature ambivalente. De son corps jaillit l'arbre de vie portant l'inscription «vita» (la vie) auquel fait pendant, dans la partie supérieure, un arbre lumineux ayant la forme d'un candélabre à sept branches et désigné par les mots «ignis» (le feu) et «Eros» (l'amour). Sa lumière est dirigée vers le monde spirituel de l'Enfant divin. L'art et la science appartiennent également à ce royaume spirituel, l'art étant représenté sous la forme d'un serpent ailé et la science sous celle d'une souris, elle aussi ailée (symbole d'une activité qui creuse des trous!). – Le candélabre est basé sur le principe du trois, chiffre sacré (deux fois trois flammes et une grande flamme au centre), tandis que le monde inférieur d'Abraxas est caractérisé par le chiffre symbolisant l'Homme naturel, le cinq (son étoile comptant deux fois cinq branches). Les animaux accompagnant le monde naturel sont un monstre diabolique et une larve. Cette dernière symbolise la mort et la renaissance. Le mandala est également divisé à l'horizontale. Sur la gauche, d'une sphère interne symbolisant le corps ou le sang, surgit un serpent qui s'enroule autour du phallus, en tant que principe générateur. Le serpent, sombre et lumineux, fait allusion au royaume ténébreux de la Terre, de la Lune, et du Vide (et est,

par conséquent, appelé Satan). Le resplendissant royaume de la plénitude se trouve sur la droite, là où la colombe du Saint-Esprit s'envole du cercle lumineux «frigus sive amor dei» [froid, ou l'amour de Dieu] tandis que la sagesse (Sophia) se déverse sur la gauche et sur la droite d'un double calice – Cette sphère féminine est celle du Ciel. – La sphère la plus grande, caractérisée par des lignes en zigzag ou rayons, représente un soleil intérieur; dans cette sphère, le macrocosme est encore une fois reproduit – le haut et le bas étant toutefois inversés, comme dans un miroir. Ce macrocosme se répète à l'infini, son image devenant toujours plus petite, jusqu'à ce que le centre le plus intime – le microcosme proprement dit – soit atteint.»

9a-9b. 25 dessins de mandalas, 1917 :

- Note sur les mandalas du 4 août et du 6 août 1917: Après avoir dessiné le premier de ces deux mandalas, Jung reçut une lettre dans laquelle sa collègue Maria Moltzer soutenait que les fantômes surgis de l'inconscient avaient une valeur artistique. Cette réflexion troubla Jung, car elle éveillait en lui un doute quant à la spontanéité véritable de ses fantômes. Le mandala qu'il dessina le jour suivant présentait un cercle brisé, ce qui l'amena à réaliser que les mandalas étaient des cryptogrammes de l'état du Soi, de la personnalité dans sa totalité, évoquant les paroles de Méphistophélès dans le *Faust* de



9a. 25 DESSINS DE MANDALAS, 1917

Encre et/ou crayon sur papier
Collection particulière



9b. 25 DESSINS DE
MANDALAS, 1917

Encre et/ou crayon sur papier
Collection particulière

Goethe, où celui-ci décrit la descente dans le royaume des Mères: «Formation – Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel».

Liber Primus: la voie de ce qui est à venir

En 1914/15, Jung retranscrit le manuscrit du *Liber Novus* sur parchemin. Il constitue la première partie de l'ouvrage, son *Liber Primus*. Jung placera ensuite cette inscription en couverture de l'in-folio relié en cuir qu'il avait commandé et continuera à recopier ses textes dans ce volume. Le *Liber Primus* décrit comment Jung retrouve son âme et commence à pratiquer ce qu'il appelle «l'imagination active», une méthode grâce à laquelle il fera la rencontre d'Elie, de Salomé et du Serpent. Il évoque intentionnellement un fantasme dans un état de veille, puis y entre comme dans un drame. En étudiant ces fantasmes, Jung se rendit compte que la notion d'utilitarisme dominait l'esprit de son temps – néanmoins, l'esprit des profondeurs n'en était pas absent.



LE LIVRE ROUGE

Cinq pages de parchemin
Fondation des œuvres de C.G.
Jung, Zurich

La signification de ces visions a déjà été exprimée pour une large part dans les images de l'Antiquité, mais le problème est de savoir comment les interpréter. L'esprit des profondeurs conçoit l'âme comme une entité indépendante, et nous sommes bien obligés d'admettre que, sans âme, nous sommes perdus. Les rêves sont les discours de l'âme. Il existe une connaissance du cœur qui n'est pas celle de l'érudit. C'est en vivant – y compris sa vie non vécue – qu'on l'acquiert. Si la science nous fait connaître la vérité des choses extérieures, nous avons en revanche perdu la faculté de découvrir la vérité des choses intérieures et nous avons besoin de la retrouver.

Expressions symboliques

«Il n'y a pas un grand nombre de vérités, seulement quelques-unes. Leur signification est trop profonde pour qu'on les saisisse autrement que sous forme de symboles.» – Jung, *Liber Novus*

Dans sa jeunesse, Jung était particulièrement attiré par les œuvres de Holbein, de Böcklin ainsi que des peintres hollandais. Lui-même commença à s'adonner à la peinture à la fin de ses études, et ses premiers paysages témoignent d'un grand savoir-faire technique. En 1902/03, Jung se rend à Paris pour suivre les cours du plus éminent psychologue français de l'époque, Pierre Janet, et il consacre beaucoup de temps à la peinture et à la visite des musées. Mais ensuite, il sera totalement accaparé par ses activités professionnelles. C'est pendant qu'il retranscrit le texte du *Liber Novus* que Jung recommence à peindre, dans un style complètement abstrait ou semi-figuratif. Il avait toutefois conservé une conception classique de l'art, celle du XIX^e siècle. Evitant de considérer ses propres travaux comme des œuvres d'art, il les voit plutôt comme l'expression d'une faculté de créer spontanément des symboles qui est innée chez les humains. Selon Jung, seuls les symboles renferment à la fois des contenus rationnels et irrationnels. Pendant la Première Guerre mondiale, les cercles jungiens entretenaient d'étroites relations avec des artistes d'avant-garde comme Augusto Giacometti, Hans Arp ou les dadaïstes. Paradoxalement, c'est en prenant ses distances à l'égard de l'esthétique du XIX^e siècle et en faisant appel à des sources iconographiques extra-européennes que Jung se rapprocha de l'avant-garde européenne dans son œuvre créative.

10. Sans titre, 1923: En dehors des illustrations que renferme le volume calligraphié du *Liber Novus* – *Le Livre Rouge* –, Jung peignit un certain nombre d'images se rapportant à sa cosmologie qu'il offrit à des amis ou des collègues. Le personnage barbu tout à droite n'est autre que Philémon. Pour Jung, la figure imaginaire de Philémon représentait la connaissance intime supérieure, et était comparable à celle d'un maître. Au verso, Jung a inscrit les lignes suivantes:

«Nous craignons et nous espérons:
sacrifieras-tu la couronne de l'éternité à la Terre
dans l'attente nuptiale? Nous avons les pieds dans le vide et aucune
beauté n'éclora, [aucun] accomplissement.



10. SANS TITRE, 1923
Peinture à l'huile sur carton
Collection particulière



11. SANS TITRE, 1917
Détrempes et bronze doré
sur carton
Collection Dr Felix Naeff,
Kirchberg, Suisse



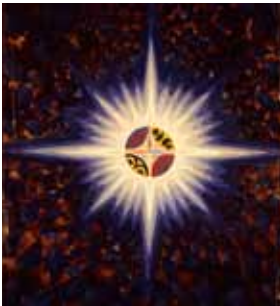
12. SANS TITRE, VERS 1919

Détrempe et bronze doré
sur carton
Collection privée, Suisse

La promesse sera-t-elle tenue?
L'éternel épousera-t-il le temporel?
A.D. 1923»

11. **Sans titre, 1917:**Au dos de cette peinture, Jung a noté un passage tiré du *Livre rouge* (pp. 320-21) intitulé Les Cabires:

«Nous avons remonté des choses à la surface / nous avons construit, pierre après pierre. Maintenant, tu es sur un terrain solide [...] Nous avons forgé pour toi une épée étincelante / avec laquelle tu va pouvoir trancher le nœud / qui t'entrave [...] Nous plaçons aussi devant toi ce nœud diaboliquement enroulé / qui t'enserrait et te scellait. Frappe / seule l'acuité peut le trancher. N'hésite pas. Nous avons besoin de détruire / car nous sommes nous-mêmes l'enchevêtrement. Celui qui veut conquérir une terre nouvelle / fait tomber les ponts derrière lui. Cessons d'exister. Nous sommes les mille canaux par lesquels toute chose reflue aussi vers son origine [...] 24 décembre 1917.»



13. SANS TITRE

Détrempe et bronze doré
sur carton
Collection particulière

de nous fournir des idées fructueuses.»
(traductions S.Shamdasani)

12. **Sans titre, vers 1919:**Le personnage figurant sur cette peinture est le même que sur celle de la page 113 du *Liber Novus*, que Jung avait terminée en avril 1919. Il a décrit cette dernière comme étant «l'image de l'Enfant divin», «l'accomplissement d'une longue quête», en ajoutant qu'il «l'appelait Phanès, parce qu'il est le Dieu qui réapparaît». Phanès est le dieu qui renaît dans son âme. Dans la théogonie orphique, Chronos engendre l'Ether et le Chaos. Dans l'Ether, Chronos fabrique un œuf qui se divise en deux et dont sort Phanès, le dieu primordial. Dans l'Orphisme, on l'imagine comme une figure resplendissante de lumière, avec des ailes dorées, quatre yeux et affublé de plusieurs têtes d'animaux.

13. **Sans titre:**En 1950, Jung publia une reproduction anonyme de cette peinture dans son article intitulé «La symbolique du mandala», en ajoutant le commentaire suivant: «Le centre est symbolisé par une étoile. Cette image très commune concorde avec les précédentes, dans lesquelles le Soleil représente le centre. Le Soleil est lui aussi une étoile, un élément rayonnant dans l'océan du Ciel. L'image montre le Soi apparaissant comme une étoile surgissant du chaos. La composition à quatre branches est soulignée par l'utilisation de quatre



SANS TITRE, 1920

Aquarelle sur papier
C.G. Jung Foundation for
Analytical Psychology, New York

Le texte fait allusion aux Cabires, des divinités helléniques qui étaient célébrées lors des mystères de Samothrace et étaient censées favoriser la fécondité. En 1940, Jung les décrivit comme «les mystérieux pouvoirs créatifs, les gnomes qui travaillent sous la terre, c'est-à-dire à un niveau subliminal, afin

couleurs différentes. Cette image est importante, en ce sens qu'elle définit la structure du moi comme un principe d'ordre contre le chaos.»

Sans titre, bois, collection particulière : L'examen montre que Jung sculpta la partie inférieure de la pièce et qu'il y ajouta, au sommet, un objet africain. Ceci laisse supposer que l'ensemble fut exécuté après son voyage en Afrique de 1925. La figure principale ressemble à l'initiale historiée du chapitre «La Mort», dans le volume calligraphié du *Liber Novus* (page 29).

14. Sans titre: Ce personnage ressemble à l'initiale historiée du chapitre 6 du *Liber Secundus*, intitulé «La Mort».

15. Loki ou Hephæistos, sans date: Ce personnage ressemble à la figure qui se trouve en bas du mandala de la page 105 du *Liber Novus* (ill. 16). Jung a reproduit ce mandala en 1952, décrivant ce personnage comme étant «Loki ou Héphestos avec une chevelure rouge, flamboyante, portant dans la main un temple». Il fait observer que cette «sombre figure chtonienne [constitue] l'antithèse du vieil homme sage, à savoir l'élément luciférien magique (et parfois destructeur) – en alchimie, Hermès Trismégiste vs. Hermès-Mercure, l'insaisissable fripon divin». Loki est une figure de magicien de la mythologie scandinave. Dans la mythologie grecque,

le dieu boiteux Héphestos était le fils de Jupiter et de Junon, et le forgeron des dieux.

17a.-17e. Sans titre: Jung ne signait pas ses peintures, et l'authenticité de ces aquarelles n'est pas totalement assurée. Certains de leurs motifs semblent être apparentés à ceux d'images du *Liber Novus*, en particulier, à la peinture de la page 125.

18. Modèle réduit d'un bateau à voile: Tout au long de sa vie, Jung aura été un navigateur enthousiaste, et des motifs rappelant la mer apparaissent tout au long du *Liber Novus*. Dans *Transformation et symboles de la libido*, il avait commenté le motif du «voyage nocturne en mer», d'après le livre de l'anthropologue Leo Frobenius. Il le décrit plus tard comme «une sorte de *descendus ad inferos*, une descente dans l'Hadès, et un voyage vers la terre des âmes, quelque part au-delà de ce monde, au-delà de la conscience et, de ce fait, une immersion dans l'inconscient.»



14. SANS TITRE

Bois peint
Collection particulière



SANS TITRE

Bois
Collection particulière



SANS TITRE, VERS 1920

*Tombe du chien préféré de Jung
Bois
Collection particulière*

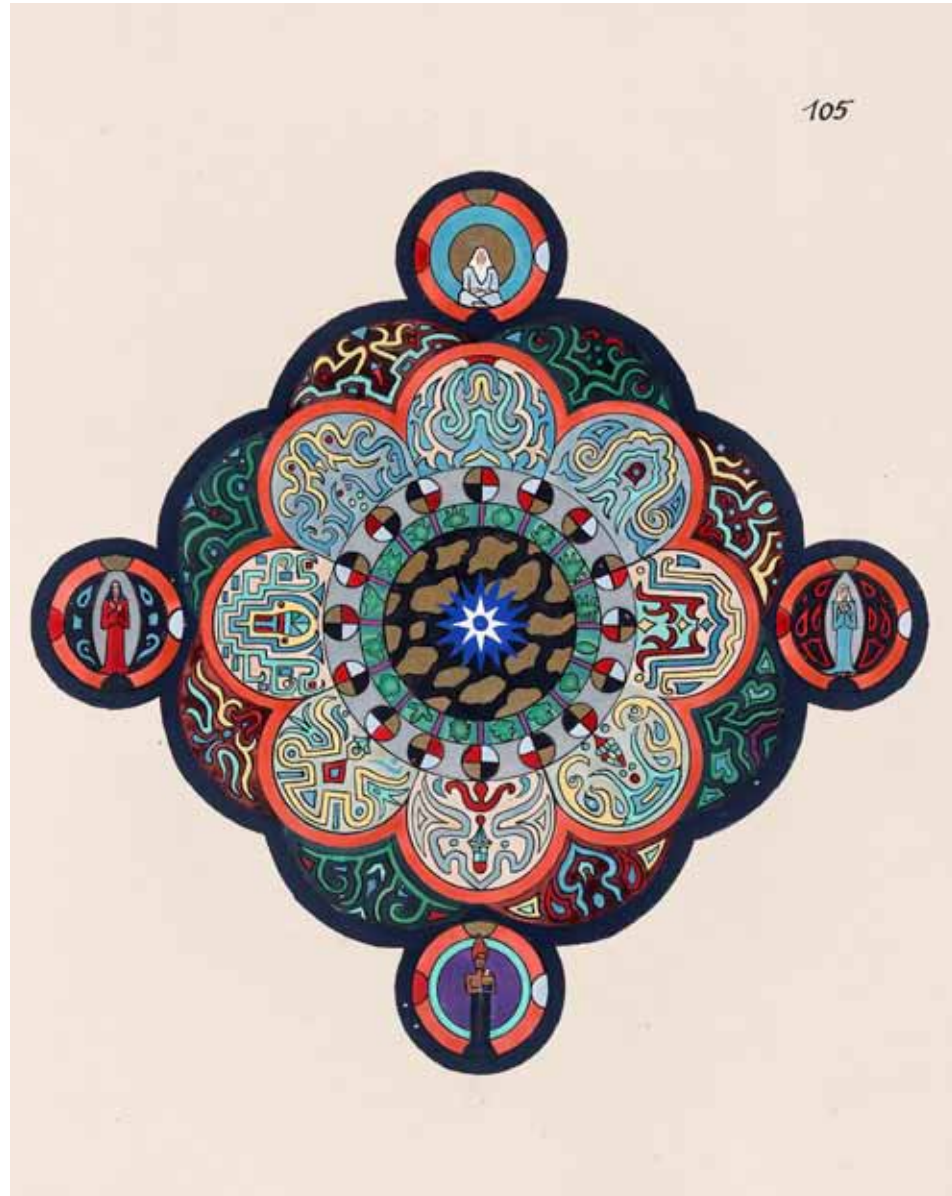


**15. LOKI OU HEPHAÏSTOS,
SANS DATE**

*Bois peint
Collection particulière*

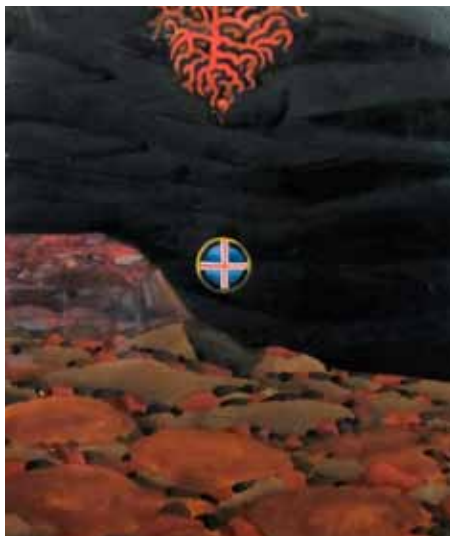
16. LIBER NOVUS

*Page 105
Fondation des oeuvres
de C.G. Jung, Zurich*





17a.



17b.



17e.

17.a-17.e SANS TITRE

Aquarelles
Collection particulière



17c.



17d.



18. MODÈLE RÉDUIT D'UN
BÂTEAU À VOILES

Matériaux divers
Fondation des oeuvres
de C.G. Jung, Zurich

Atmavictu, le souffle de vie



SANS TITRE

Aquarelle
Collection particulière



SANS TITRE

Gouache
Collection particulière

Dans le *Liber Novus* et dans les Cahiers noirs apparaissent un certain nombre de figures qui se métamorphosent et s'amalgament les unes aux autres. Une des plus marquantes est celle d'Atmavictu. Il apparaît pour la première fois dans un fantôme en 1917. Le serpent apprend à Jung qu'Atmavictu était, à l'origine, un vieil homme qui, après sa mort, renaîtra sous la forme d'un ours. Ce dernier meurt alors et se transforme en une loutre qui meurt à son tour et devient un triton. Lui aussi mourra et renaîtra sous la forme d'un serpent qui se transformera en Philémon. En 1919, dans trois images du volume calligraphié du *Liber Novus*, Jung représente Atmavictu tel un dragon doté d'une multitude de bras. En 1920, il sculpte une figure humaine dans une petite branche dont il fera une reproduction plus grande qu'il placera dans son jardin de Küsnacht. Son nom, qui signifie «souffle de vie», symbolise l'impulsion créatrice. Plus tard, Jung réalisera qu'il s'agissait du développement ultérieur d'une figure d'*homunculus* qu'il avait taillée dans son enfance.



ATMAVICTU

Pierre
Collection particulière

« La pierre »

En 1922, Jung acheta un terrain sur la rive du lac supérieur de Zurich, à Bollingen. Il sentait le besoin de représenter ses pensées les plus secrètes dans la pierre et de construire une demeure tout à fait primitive. Il considérait la tour comme «une représentation de l'individuation». Au fil des ans, il réalisa des peintures et des sculptures sur ses murs. La tour peut être considérée comme une suite en trois dimensions du *Liber Novus*. En 1950, il réalisa un monument en pierre expliquant ce que la tour signifiait pour lui. Sur une face, il inscrivit une strophe latine de l'alchimiste Arnaud de Villeneuve, parlant de la pierre philosophale de l'alchimie: «Voici la pierre, d'humble apparence. / En ce qui concerne sa valeur, elle est bon marché, / Les imbéciles la méprisent, / Mais ceux qui savent ne l'en aiment que mieux.» Sur l'autre face, Jung sculpta la figure de Télésphore et grava l'inscription en grec suivante (resp. un fragment d'Héraclite, une allusion à la liturgie de Mithra et à Homère): «Le temps est un enfant – jouant tel un enfant – comme sur un échiquier – le royaume de l'enfant. C'est Télésphore qui erre par les régions sombres de ce cosmos et qui luit comme une étoile s'élevant des profondeurs. Il indique la voie vers les portes du Soleil et vers le pays des rêves.» Sur la troisième face de la pierre, il a inscrit une citation latine tirée de textes alchimiques: «Je suis une orpheline, seule; cependant on me trouve partout. Je suis Une, mais opposée à moi-même. Je suis à la fois «adolescent» et «vieillard». Je n'ai connu ni père, ni mère parce que l'on doit me tirer de la profondeur comme un poisson ou parce que je tombe du ciel comme une pierre blanche. Je rôde par les forêts et les montagnes, mais je suis cachée au plus intime de l'homme. Je suis mortelle pour chacun et cependant la succession des temps ne me touche pas.» En 1956, Jung écrivit à Maud Oakes:«[...] tous les volumes que j'ai écrits sont contenus en germe dans cette pierre.»



«LA PIERRE», VERS 1950
Collection particulière

2. C.G. Jung et l'Asie

TEXTES
DE NATHALIE BAZIN

C.G. Jung et l'Inde	20
C.G. Jung et l'enseignement du Bouddha	22
Les expériences visionnaires dans le bouddhisme tibétain	24
La confrontation avec la mort	33
Les mandalas du bouddhisme ésotérique	36
C.G. Jung et le bouddhisme zen	43
C.G. Jung et le taoïsme	44

C.G. Jung et l'Inde

Le *Livre Rouge* comporte diverses références à l'Inde. Si celles-ci ne sont pas très nombreuses, elles sont néanmoins importantes. Jung écrivit lui-même dans son cahier de rêves qu'il existait «une intense relation inconsciente à l'Inde» dans le *Livre Rouge*. Sa conception du Soi est à mettre en relation avec l'Âtman et le Brahman de l'Inde. Les légendes de plusieurs illustrations portent soit les noms de textes védiques et brahmaniques, renvoyant alors à des versets de ceux-ci, soit des noms d'origine védique, tels que Brahmanaspati, Seigneur des prières, ou encore Hiranyagarbha, « l'embryon d'or ». Jung possédait dans sa bibliothèque les volumes de *Sacred Books of the East*, et peut-être la lecture des hymnes védiques contenus dans cette collection lui inspira-t-elle certaines des incantations rédigées dans le *Livre Rouge*. Par ailleurs, la déesse Kâlî, « la Noire », aspect terrible de la Mère divine dans l'hindouisme, est citée plusieurs fois et associée par Jung à Salomé, figure biblique importante dans la littérature et la peinture de cette époque : « Kâlî est Salomé et Salomé est mon âme », dit Jung dans le manuscrit préparatoire du *Livre Rouge*. Il oppose la figure de Kâlî à celle du Bouddha.

Par la suite, les liens de Jung avec des indianistes tels que Heinrich Zimmer ou Wilhelm Hauer, ainsi que divers de ses écrits, témoignent largement de l'intérêt qu'il portait à l'hindouisme et au bouddhisme indiens, y compris sous leur forme tantrique, à caractère ésotérique, ainsi qu'au yoga. C'est ainsi qu'en 1932, Jung donna des séminaires sur le yoga de la *kundalinî*, forme de yoga tantrique alors très peu connue en Occident, en collaboration avec W. Hauer. Ces séminaires n'ont été publiés qu'en 1996, sous le titre *Psychologie du yoga de la kundalinî*. Cette relation avec l'Inde, où il séjourna plusieurs mois en 1938, durera toute sa vie.

19. Agni. Panneau de char de procession : Agni, le Feu, est un dieu majeur du *Rig-Veda*, le plus ancien et le plus important des quatre *Veda* (ou « Savoir »), rédigés en sanskrit. Les têtes surmontées de flammes, il est monté ici sur un bélier, Le texte consacre deux cents hymnes à Agni, qui symbolise le feu sacrificiel, sacré, mais aussi celui qui accomplit le sacrifice représentant, sur le plan intérieur, l'offrande de soi au divin. Agni est parfois nommé Brahmanaspati, nom qui constitue



19. AGNI. PANNEAU DE CHAR DE PROCESSION

Inde du Sud (Tamil Nâdu),
XVII-XVIII^e siècles, bois
Don Gabriel Jouveau-Dubreuil,
1929. Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 17 866



KÂLÎ

Inde, Kâlîghat (Sud de Calcutta),
2^e moitié du XIX^e siècle, Aquarelle
sur papier, Musée des arts
asiatiques Guimet, MG 24 279



KĀLĪ

Népal, *xix^e siècle*, Aquarelle sur papier, Don M-T de Mallmann, 1971, Musée des Arts asiatiques Guimet, MG 24 288



20. LES QUATRE DERNIERS AVATARS DE VISHNU

Inde (Orissa), *xix^e siècle*, Musée des arts asiatiques Guimet, MG 24 022



21. RÉUNION D'ASCÈTES ET DE YOGINS AUTOUR D'UN FEU

Inde, « *Company School* », vers 1820-1825, Gouache et aquarelle sur papier, Musée des arts asiatiques Guimet, MA 12 123

la légende d'une illustration du *Livre Rouge*. La légende *Satapatha Brâhmana* 2, 2, 4, accompagnant une autre illustration renvoie au rite védique de l'Agnihotra ou « oblation au Feu ». Jung, dans un passage de son récit qu'il a pris soin de calligraphier et de rehausser d'une bordure peinte, parle d'un feu qu'il dit secret, antique et sacré, et il affirme: « ... Le feu antique qui vint à bout de toute misère doit de nouveau s'enflammer car la nuit du monde est vaste et froide et la misère est grande. » (C.G. Jung, *Liber Secundus*, ch.VIII, nuit du 8 janvier 1914)

20. Les quatre derniers avatars de Vishnu: Album comportant 47 planches figurant divinités, épisodes du *Râmâyana* et de la légende de Krishna.

La légende qui, dans le *Livre Rouge*, accompagne l'image ailée de Philémon, figure de sagesse essentielle chez Jung, est extraite du chant IV de la *Bhagavad-Gîtâ*. Krishna, l'un des avatars (de *avatara*, « descente ») humains du dieu protecteur Vishnu, y explique à Arjuna qu'il prend naissance sur terre d'âge en âge, lorsque la Loi (Dharma) décline, afin de détruire le mal. Le *Kâlî yuga* ou « âge noir » correspond, dans la conception cyclique du temps en Inde, à une époque de profonde dégénérescence et de déclin des valeurs. Selon la conception hindoue, c'est à la fin de cette période sombre que naîtra sur terre Kalki, dernier avatar de Vishnu. Kalki est figuré ici avec une tête de cheval et se tient debout devant sa monture, un cheval blanc ailé. Le déclin des valeurs est une notion omniprésente dans le climat de l'époque à laquelle fut élaboré le *Livre Rouge* et elle est très importante dans l'ouvrage, de même que l'idée d'une nouvelle forme à venir du divin.

21. Réunion d'ascètes et de yogins autour d'un feu: Evoquant dans *Ma vie* sa confrontation avec l'inconscient, à l'époque de la Première Guerre mondiale, Jung rapporte : « J'étais souvent tellement bouleversé qu'il me fallait, de temps en temps, recourir à des exercices de yoga pour maîtriser les émotions. Mais comme mon but était de faire l'expérience de ce qui se passait en moi, je ne cherchais refuge en ces exercices que le temps de recouvrer un calme qui me permit de reprendre le travail avec l'inconscient ».

Après avoir été malade en 1944, Jung fait un rêve dans lequel, pénétrant dans une chapelle, il découvre un yogi assis en méditation, dont le visage n'est autre que le sien. Il y voit alors une parabole de son Soi, « sa totalité prénatale inconsciente », méditant sur sa forme terrestre. Un tel rêve indiquait à ses yeux que, selon « l'autre côté en nous », l'existence inconsciente était l'existence réelle et

le monde conscient « une espèce d'illusion ou une réalité apparente fabriquée en vue d'un certain but ». Il note la ressemblance de cette conception avec celle de la *Mâyâ* (en Inde).

C.G. Jung et l'enseignement du Bouddha

Le Bouddha est cité dans la première partie du *Livre Rouge* (*Liber Primus*, ch.X) : parmi les images qui surgissent à Jung une nuit, se trouve celles d'un Bouddha « assis immobile dans un cercle de feu » ; « un Bouddha dans les flammes ». Dans le *Liber Secundus* (ch.VII), évoquant le malaise suscité par les existences successives, Jung cite à nouveau le Bouddha historique qui a su, observe-t-il, échapper au cycle des renaissances.

Dans un texte rédigé pour la présentation du livre de K.E. Neumann, *Discours de Gotamo Bouddha* (1955), Jung explique qu'il a abordé le bouddhisme en tant que médecin, et non en suivant la voie de l'histoire des religions ou celle de la philosophie. « Le médecin doit mener une lutte sans merci contre la souffrance... Il n'est donc pas étonnant qu'il considère les idées et attitudes religieuses et philosophiques, dans la mesure où elles peuvent l'aider, comme autant de systèmes de « salut » ou de guérison ; et que, le cas échéant, il reconnaisse précisément le Bouddha, dont l'enseignement a pour thème central la guérison de la douleur grâce à un développement suprême de la conscience, comme l'un de ses alliés les plus précieux dans le traitement des malades ».

Bouddhisme et médecine présentent, en effet, des affinités : les moyens de libération de la souffrance liée à l'existence sont comparés, dans le bouddhisme, à une thérapeutique permettant une guérison définitive. Dès les débuts du bouddhisme, le Bouddha est souvent comparé à un médecin et son enseignement à un remède guérissant tous les maux ; c'est pourquoi la médecine fut incorporée au cursus des études bouddhiques, en particulier dans les monastères.

Ainsi, Jung pouvait dire : « Lorsque, en tant que médecin, je reconnais l'aide et la stimulation importante que m'apporte plus particulièrement la doctrine



22. BHAISAJYAGURU, LE
« MAÎTRE DES REMÈDES »

Tibet, ^{xiv}e siècle
Détrempe sur toile
Musée des Arts asiatiques
Guimet, MA 5959

23. MANDALA DU LIVRE

Chine du Nord, ^{xviii}e siècle
Détrempe sur toile
Musée des Arts asiatiques
Guimet, MG 21 682c



bouddhique, je ne fais donc que suivre une ligne qui se dessine déjà depuis environ deux millénaires à travers l'histoire spirituelle de l'humanité. »

22. **Bhaisajyaguru, le « Maître des remèdes »**: Dans la main droite, Bhaisajyaguru tient le fruit du myrobolan, ingrédient essentiel de la pharmacopée indienne, considéré comme une panacée universelle. Un bol médicinal repose dans sa main gauche. Huit autres bouddhas de médecine, dont le Bouddha historique lui-même, sont assis sur les côtés. Le paradis de Bhaisajyaguru est une terre médicinale. Dans le bouddhisme ésotérique (Vajrayāna), nombre des pratiques rituelles qui lui sont dédiées sont le fait de yogis et de médecins désirant soigner les maux du corps et de l'esprit, ou consacrer des médicaments.

23. **Mandala du livre**: Au cœur de ce mandala, est disposé un livre ... rouge consacré à Bhaisajyaguru, le bouddha thérapeute. La traduction tibétaine de ce texte sanskrit remonterait au IX^e siècle, et sa récitation favorise une renaissance au paradis du Maître des remèdes. En Chine, le culte de ce bouddha devint très populaire dès le VII^e siècle.

Les expériences visionnaires dans le bouddhisme tibétain

Les expériences visionnaires constituent un phénomène important et répandu dans le bouddhisme tibétain, et elles sont largement illustrées dans l'iconographie. Certains maîtres religieux en ont laissé le récit ; l'un des plus célèbres est celui des *Visions secrètes du 5^e Dalai Lama* (1617-1682), dont le musée Guimet possède le plus beau manuscrit. Rédigé à l'or sur fond noir, il relate les visions qu'eut le chef politique et spirituel du Tibet, entre l'âge de six ans et l'année qui précéda sa mort. Le 5^e Dalai Lama, qui unifia tout le pays sous son autorité, fut le plus prestigieux de sa lignée. Patron des arts, il fut aussi un remarquable administrateur et un érudit fameux. Néanmoins, il précise, non sans humour, que son récit ne s'adresse pas à l'érudit et qu'il sait que certains le considèreront avec incrédulité. Jung fait ces mêmes remarques à propos du *Livre Rouge*.



Le célèbre maître Padmasambhava, introducteur du bouddhisme ésotérique au Tibet, au VIII^e siècle, apparaît fréquemment au V^e Dalai Lama, de même que diverses déités masculines et féminines, et il lui procure enseignements et instructions. Diverses visions du « Grand V^e » évoquent des images du récit de Jung, dans le *Livre Rouge* : la description de certains paysages, d'une jeune fille blanche qui lui sert de guide, d'un yogi vêtu de blanc, d'un vieillard, de sphères ou rayons lumineux, d'êtres démoniaques, de flammes, de sacrifices rituels, de même que les métamorphoses successives, parfois terrifiantes, de Padmasambhava, ou les siennes propres, la sensation d'être découpé

en morceaux, d'être brûlé ou illuminé de l'intérieur, ou bien dévoré par un scorpion noir... Ce dernier évoque le scarabée noir du *Livre Rouge*, symbole de « la mort qui est nécessaire au renouveau ». Il faut noter le rôle purificateur des flammes et du scorpion qui, dans les visions du V^e Dalai Lama, exerce une action curative sur celui-ci. D'autres visions du chef tibétain sont de nature prophétique et lui annoncent, comme chez Jung, des conflits à venir.

Planches du Manuscrit des *Visions secrètes du V^e Dalai Lama* : Le manuscrit des *Visions secrètes* comporte 67 illustrations, notamment :
- des *mandala*, ou diagrammes

24. PLANCHE 6

Planches du Manuscrit des *Visions secrètes du V^e Dalai Lama* : Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 - Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244

circulaires symbolisant le domaine sacré d'une déité, qui apparaissent ici au sein de dispositifs rituels.

- des « effigies » (*linga*) au corps humain, symboles des passions, des ennemis extérieurs ou intérieurs à subjuguier, et qui sont maintenues dans des triangles symbolisant l'aire sacrificielle.
- des *cakra*, désignant ici des « charmes » de protection ayant la forme de roues, utilisées contre les esprits hostiles.

24. Planche 6 : Mandala renfermant huit sortes de mandalas associés à huit déités. Le 5^e Dalai Lama fut initié à ces mandalas durant une vision, alors qu'il était en retraite au palais du Potala, à Lhasa, en 1656. Lors d'une autre vision, Le « Grand 5^e » perçoit un mandala clair comme le cristal, au centre duquel il est conduit pour la cérémonie d'initiation, et qui se dissout ensuite dans le cœur du célèbre roi tibétain Songtsen Gampo (VII^e siècle).

Planche 10 : Mandala et objets rituels nécessaires à une cérémonie d'initiation. La déité principale de ce rituel est un aspect de Padmasambhava.

Parmi les objets disposés près du mandala, figurent un cristal émettant des rayons, un foudre-diamant (*vajra*), une dague rituelle et un foyer sacrificiel triangulaire cerné de flammes, à l'intérieur duquel est étendue une « effigie ».

25. Planche 13 : Mandala d'enseignement. Ce mandala « est celui qui apporte la réalisation par le fait de le porter ». Au sommet, apparaît un « cristal qui émet un arc-en-ciel », utilisé dans l'enseignement. Jung a peint dans le *Livre Rouge*, un diagramme circulaire contenant quatre cercles colorés.

26. Planche 18 : Mandala et objets rituels. Utilisés pour une cérémonie d'initiation à un aspect courroucé de Padmasambhava.

27. Planche 20 : Objets rituels pour une cérémonie du feu (*homa*), selon le cycle rituel d'un aspect courroucé de Padmasambhava. Une effigie à corps humain (*linga*) est rituellement attachée au-dessus des flammes. Dans des coupes crâniennes, sont disposées diverses offrandes, dont celle du sang, et des matières destinées à être brûlées. À travers certaines expériences intérieures décrites dans le *Livre Rouge*, Jung souligne l'importance du sacrifice de soi, qui en dépit de son caractère terrible permet ensuite à la vie nouvelle de naître, ainsi que l'identité entre sacrificateur et sacrifié.

28. Planche 21 : Objets rituels pour un rite destiné à détourner les esprits maléfiques. Le 5^e Dalai Lama a parfois la vision de personnages « délivrant » au moyen d'une dague des êtres démoniaques étendus dans des aires sacrificielles. La



25. PLANCHE 13 (DÉTAIL) :

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 5^e Dalai Lama : Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 - Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244



28. PLANCHE 21 (DÉTAIL):

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 5^e Dalai Lama : Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 - Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244

26. PLANCHE 18

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 6^e Dalai Lama : Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 -Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244

27. PLANCHE 20

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 6^e Dalai Lama : Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 -Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244



dague rituelle, dressée ici sous la main droite de l'effigie, est très présente sur les illustrations du manuscrit. Elle soumet les forces démoniaques en les transperçant et en les immobilisant, les libérant ainsi de leurs éléments négatifs. La dague a donc une fonction salvatrice et rédemptrice.

29. Planche 23 : Effigie (*linga*) représentant les esprits maléfiques. Sa poitrine est dévorée par quatre scorpions. Expérimentant la descente aux enfers, Jung se trouve une nuit sur un sentier désertique et rapporte : « ... le désert n'est qu'apparemment vide. Il semble animé d'êtres enchanteurs qui m'assaillent comme des criminels et changent mon apparence de manière démoniaque. J'ai dû prendre une forme monstrueuse dans laquelle je ne peux plus me reconnaître. J'ai l'impression d'être une monstrueuse forme animale contre laquelle j'ai échangé mon humanité. Ce chemin est entouré de magie infernale, d'invisibles nœuds coulants sont jetés sur moi et me ligotent. Mais l'esprit des profondeurs vint vers moi et dit : « Descends dans tes profondeurs, enfonce-toi. » (C.G. Jung, *Liber Primus*, ch.VI, Division de l'esprit).

30. Planche 49 : Effigie (*linga*) enchaînée.Trois scorpions lui dévorent respectivement la tête, la poitrine et les organes sexuels.

31. Planche 54 : Charme de protection (*cakra*) pour traiter avec divers esprits nuisibles. A l'intérieur se succèdent, formant un cercle, des effigies humaines (*linga*) étendues, dont le corps est dévoré par des scorpions. Au cours de son commentaire du traité taoïste *Le mystère de la Fleur d'Or*, Jung évoque le « cercle protecteur », « le cercle enchanté ».

32. Monogramme mystique:Le cristal est omniprésent dans les visions du v^e Dalaï Lama, et un objet de forme comparable à celle-ci apparaît sur nombre d'illustrations de ce manuscrit. Le cristal est utilisé dans l'enseignement d'une branche de la doctrine dite de « la Grande Perfection » ou Dzogchen. Durant l'une des étapes de l'initiation, le maître présente le disciple à son propre esprit, dont il lui explique la nature pure et lumineuse comme celle du cristal. Cet exemple est orné du symbole de Kâlacakra, l'une des principales divinités tutélaires du bouddhisme ésotérique.

33. Foudre-diamant (*vajra*):Symbole de pureté, d'indestructibilité et d'illumination, le *vajra* est un objet rituel emblématique du bouddhisme ésotérique. Il est

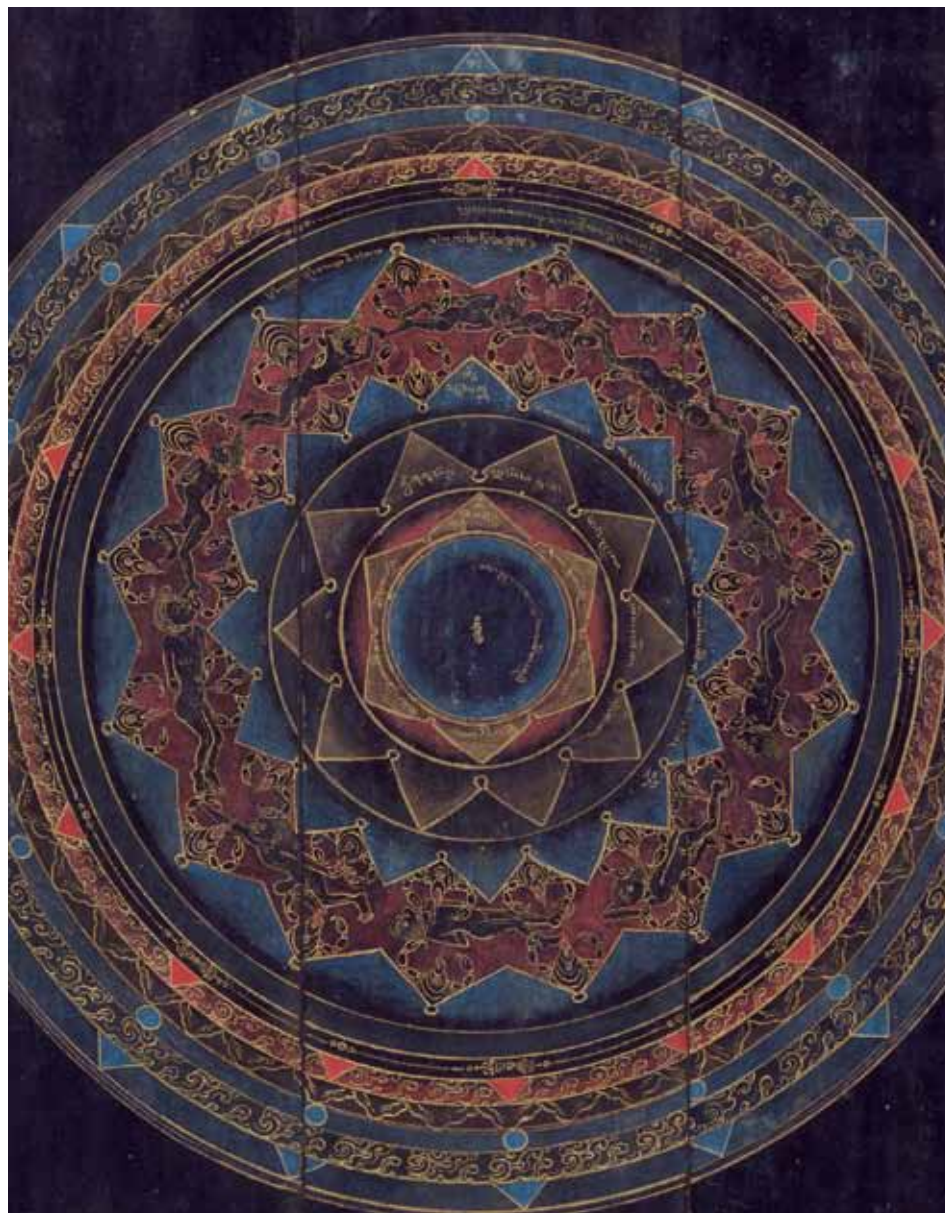


29. PLANCHE 23 (DÉTAIL)
Planches du Manuscrit des Visions secrètes du v^e Dalaï Lama :Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 -Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244



30. PLANCHE 49 (DÉTAIL)

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 6^e Dalai Lama :Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 -Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244



31. PLANCHE 54 (DÉTAIL)

Planches du Manuscrit des Visions secrètes du 6^e Dalai Lama :Tibet central, entre 1674 et 1681 - Or, argent et couleurs sur papier noir - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 -Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5244

donc omniprésent dans les *Visions secrètes*. Associé aux flammes et à l'éclair, il est d'une nature à la fois brûlante et lumineuse.

34. Apparition de Tsongkhapa: Fondateur de l'ordre des Gelugpa, Tsongkhapa apparaît peu après sa mort (1419) à l'un de ses principaux disciples, figuré ici en partie basse, et auquel il est relié par un fil d'or émanant de son cœur. Le disciple est lui-même lié par ce fil à ses propres élèves. Ces visions sont décrites dans un texte célèbre, *La quintuple vision du maître*. Le futur bouddha Maitreya, siégeant dans un palais en haut à droite, est de même relié par un rayon doré au nuage sur lequel se tient Tsongkhapa.

35. La dâkinî Nairâtmya: Les *dâkinî* sont, dans le bouddhisme ésotérique, des guides et des déesses initiatrices, dispensant leurs enseignements secrets aux disciples auxquels elles se manifestent. Eveillant les forces cachées au plus profond de l'être, elles figurent souvent en attitude de danse, sous un aspect juvénile. Les *dâkinî* sont omniprésentes dans les visions du 5^e Dalai Lama, et rappellent l'importance majeure de l'élément féminin, symbole de connaissance, dans ce courant du bouddhisme, tant sous des formes paisibles que courroucées. Nairâtmya signifie « Sans-soi » ; la déesse représente donc l'inexistence du soi et la vacuité. L'élément féminin tient, sous des formes diverses, une place majeure dans les récits du *Livre Rouge*.

36. Bardo. Vision des divinités sereines: Les peintures du *bardo* ou « état intermédiaire », figurent en des schémas circulaires les déités, projections de l'esprit, qui apparaissent au défunt durant la période qui précède une nouvelle incarnation et qui, selon la tradition, peut durer quarante neuf jours. Au centre, le bouddha suprême Samantabhadra enlace sa compagne. Parmi les personnages qui l'entourent, figurent les bouddhas associés aux six conditions de renaissance.

37. Bardo. Vision des divinités courroucées: Autour du centre, dansent de nombreuses *dâkinî* à têtes animales. Jung écrivit un *Commentaire psychologique du Bardo Thödol*, communément appelé « Livre tibétain des morts », dont la première traduction occidentale, due à Lama Kazi Dawa Samdup et Walter Y. Evans-Wentz, date de 1927. Jung précise que cet ouvrage fut pour lui « un fidèle compagnon, auquel je dois non seulement de nombreuses suggestions et découvertes, mais encore des idées tout à fait essentielles ». Il considérait que ce livre avait été créé à partir des contenus archétypaux de l'inconscient.



32. MONOGRAMME MYSTIQUE

Népal (?), XVIII^e, XIX^e siècle - Cristal de roche - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 - Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5214



33. FOUDRE-DIAMANT (VAJRA)

Népal - Cristal de roche - Donation Lionel Fournier sous réserve d'usufruit, 1989 - Musée des arts asiatiques Guimet, MA 5212



**34. APPARITION DE
TSONGKHAPA**

*Tibet, fin du XVI^e siècle
Détrempe sur toile - Musée des
arts asiatiques Guimet,
MG 22 801*



38. Roue de l'existence (*bhava-cakra*): Cette image, d'origine indienne mais qui connut au Tibet un grand développement à partir du XVII^e siècle, serait inspirée de la vision d'un des principaux disciples du Bouddha. Dans une immense roue maintenue par Yama, la Mort, sont figurées les six conditions possibles de renaissance, chacune présidée par un bouddha : dieux, demi-dieux, hommes, esprits affamés (*preta*), damnés des enfers chauds et froids, et enfin animaux. Au centre, un porc, un coq et un serpent symbolisent trois poisons : l'ignorance, la colère et le désir.



Ce thème fut étudié par Walter Evans-Wentz, dès 1927.

Jung, fit reproduire une peinture tibétaine identique dans l'un de ses écrits, *A propos de la symbolique des mandalas*.

35. LA DÂKINÎ NAIRÂTMYA

*Tibet, début du XVII^e siècle -
Détrempe sur toile - Legs Jean
Mansion, 1993 - Musée des arts
asiatiques Guimet,
MA 6003*

**37. BARDO. VISION DES
DIVINITÉS COURROUCÉES**

*Tibet, XIX^e siècle - Détrempe sur
toile Don Jacques Bacot, 1951 -
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 1053*



**36. BARDO. VISION DES
DIVINITÉS SEREINES
(DÉTAIL)**

*Tibet oriental, XIX^e siècle
Détrempé sur toile - Musée des
arts asiatiques Guimet,
MG 22 842*



**38. ROUE DE L'EXISTENCE
(BHAVACAKRA)**

*Tibet, fin du XIX^e siècle
Xylographie peinte sur toile - Don
Edith de Gasparin, 1965 - Musée
des arts asiatiques Guimet,
MA 2728*

La confrontation avec la mort

« Je suis allé dans la mort intérieure et j'ai vu que la mort extérieure était meilleure que la mort intérieure. Et j'ai décidé de mourir extérieurement et de vivre intérieurement. » (C.G.Jung, *Liber Secundus*, ch.III, « Un parmi les humbles »)



39. YAMA ET YAMÎ

Tibet, XIX^e siècle - Détrempe sur toile - Don Jacques Bacot, 1912
Musée des arts asiatiques Guimet, MG 16 532

39. Yama et Yamî: Mentionné pour la première fois dans le *Rig Veda*, Yama, Seigneur de la mort, intégré au panthéon du bouddhisme ésotérique tibétain en tant que dieu protecteur assermenté, guide les défunts dans l'au-delà. Doté d'une tête de taureau, il figure ici en compagnie de sa sœur Yamî. Dans le *Livre Rouge*, Jung décrit sa confrontation avec la mort et sa descente aux enfers.

40. Yama, « Seigneur de la mort »: Les attributs du dieu, ainsi que le corps humain couché à l'origine sous le buffle, ont disparu.

Yama, **souverain des Enfers**: Sous cet aspect, Yama préside au jugement des morts, décrit dans le *Bardo Thödol*. Selon ce texte tibétain, le dieu et le démon innés en nous-mêmes rassemblent les bons et mauvais *karma*, suscitant une grande peur dans la conscience, mais il ajoute : « Ne crains pas Yama ... Les Seigneurs de la mort sont aussi la forme naturelle de la vacuité, ta propre manifestation extérieure confuse. »



40. YAMA, « SEIGNEUR DE LA MORT » :

Chine, XVIII^e siècle - Cuivre en partie polychrome - Don d'Émile Guimet - Musée des arts asiatiques Guimet, EG 1982

41. Yamântaka en union avec son épouse Vetâlî: Aspect courroucé de Manjushrî, *bodhisattva* de la Connaissance, il est celui « qui subjugué Yama » et « extermine la mort ». Un mandala peint de ce dieu protecteur majeur au sein du bouddhisme tibétain était accroché dans le bureau de Jung. Il proposa à Aniëla Jaffé, sa collaboratrice, en exergue au chapitre de son autobiographie consacré à la confrontation avec l'inconscient, la phrase de *l'Odyssée* « Heureux celui qui a échappé à la mort ». Cette épreuve suscita, en effet, chez lui une tension extrême, à laquelle il aurait pu succomber, ainsi qu'il le rapporte, s'il n'y avait eu en lui « une force vitale élémentaire », rendue inébranlable par « le sentiment d'obéir à une volonté supérieure en résistant aux assauts de l'inconscient ».

42. Mandala de Yamântaka: Au centre, Yamântaka figure en union avec son épouse. Dans le bouddhisme ésotérique, l'épouse symbolise la *prajna*, c'est-à-dire la Sagesse, la vue de la vacuité des phénomènes.



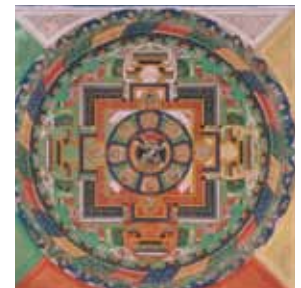
41. YAMÂNTAKA EN UNION AVEC SON ÉPOUSE VETÂLI :

Tibet, xviii^e siècle
Détrempe sur toile
Don de Mr.Duchesne-Fournet,
1955 -Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 1659



45. PALDEN LHAMO, LA « GLORIEUSE DÉESSE » :

Tibet oriental, xviii^e, xix^e siècle
Laiton
Don Jacques Bacot, 1912
Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 21 947



42. MANDALA DE YAMÂNTAKA

Chine du Nord, xviii^e siècle
Détrempe sur toile
Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 21 682a

43. YAMÂNTAKA (DÉTAIL)

Chine du Nord, xviii^e siècle -
Peinture à l'or sur fond noir -
Don du Capitaine de Servagnat,
1904 - Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 13 665



44. TÂRÂ

Tibet, xv^e- xvi^e siècle - Laiton
Legs du Dr Fernand Bouhier,
1995 -Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 6217

43. Yamântaka: Les peintures tibétaines à fond noir, à l'aspect onirique et fantastique, ont pour sujet des déités gardiennes et tutélaires, dont le caractère courroucé symbolise la très puissante énergie mise en œuvre pour vaincre les obstacles dressés sur la voie de l'Éveil. Au-dessus de Yamântaka, est assis Manjushrî, brandissant l'épée qui tranche l'ignorance.

44. Târâ: Déité féminine de la Compassion, Târâ est « Celle qui fait traverser » le grand flot des peurs, « la Salvatrice » qui guide les pratiquants vers l'Eveil. Son culte connu au Tibet un extraordinaire développement. Figurée telle une princesse, souriante, elle rayonne de jeunesse. Elle est aussi considérée comme « la Mère de tous les bouddhas ». Elle est l'archétype de la Mère, selon la terminologie jungienne.

45. Palden Lhamo, la « Glorieuse Déesse » : Parée d'ornements macabres, noire et terrifiante, Palden Lhamo évoque, dans une version bouddhique, la Kâlî hindoue, et constitue l'une des déités protectrices majeures du bouddhisme tibétain. Elle brandit de la main droite un bâton à tête de mort, disparu ici. Sur le dos de sa mule est jetée une peau humaine ; un sac contenant maux et maladies pend sous son genou droit. Les ondulations visibles sur le socle évoquent l'océan de sang sur lequel elle chevauche.

Les mandalas du bouddhisme ésotérique

Les mandalas du bouddhisme ésotérique sont particulièrement riches et variés. Jung considérait les mandalas tibétains comme les plus beaux et, dans une lettre de 1950, il écrit : «Le musée Guimet à Paris possède aussi un certain nombre de mandalas d'une extraordinaire beauté.»

Les mandalas sont dédiés à des bouddhas, des bodhisattvas, ou des déités tutélaires personnifiant des systèmes symboliques complexes dont les textes furent transmis depuis l'Inde au monde himalayen. Le mandala représente un palais divin, dont chaque élément est lui aussi symbolique, et au centre duquel réside la déité à qui il est consacré. Ce diagramme circulaire est un support de méditation, la visualisation constituant une des principales méthodes de méditation dans ce courant du bouddhisme. Cette méthode puissante, tout comme la technique jungienne de l'« imagination active », n'est pas sans danger ; elle ne doit donc être mise en œuvre qu'après une initiation prodiguée par un maître qualifié.

Les enceintes du mandala sont franchies mentalement comme autant d'étapes successives vers l'Éveil. Parvenus au centre, les méditants se visualisent sous la forme de la déité qui l'occupe et qui n'est autre que la représentation de leur nature véritable. Le mandala est ainsi un moyen de purification et de transformation intérieures. Cette transformation qui guérit et libère l'être est une notion essentielle dans le bouddhisme ésotérique.

46. Offrande de l'univers: Dans la cosmologie bouddhique, inspirée des cosmologies védique et brahmanique, la montagne cosmique, le Mont Meru, se trouve au centre de l'univers, entourée par les Quatre Continents-îles inscrits dans un cercle. La base de la montagne s'enfonce profondément sous l'océan et son sommet s'élève dans le ciel. Dans les pratiques préliminaires du bouddhisme ésotérique, l'offrande d'un mandala figurant l'univers symbolise le don de tout ce qui est perceptible par l'être ordinaire.

Commentant l'un de ses mandalas, en forme de cité fortifiée, Jung évoque la «ville de Brahman sur Meru, la montagne du monde ».



46. OFFRANDE DE L'UNIVERS

*Chine du Nord, XVIII^e siècle -
Détrempe sur toile
Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 17 846*



47. Le royaume de Shambhala : Shambhala, « Source du bonheur », est d'abord, dans l'hindouisme, le lieu de naissance de Kalki, futur et dernier avatar de Vishnu. Le bouddhisme ésotérique décrit Shambhala comme une Terre Pure, conservant à travers les âges la Connaissance permettant à l'homme d'atteindre la Libération. La tradition considère cette « vallée cachée » comme un royaume à la fois intérieur et terrestre, point de contact avec la réalité sous-jacente au monde des apparences. Séparé du reste du monde par la rivière Sîtâ, le royaume est entouré d'une double chaîne de montagnes enneigées et adopte la forme

circulaire d'un mandala. Au centre, siège le roi dans son palais, entouré par les résidences de ses quatre-vingt-seize vassaux, répartis en huit régions gouvernées chacune par douze princes.

Ce royaume évoque diverses expressions désignant la « bulle germinale » de la Fleur d'Or, citées par Jung dans son commentaire du traité taoïste qui est consacré à celle-ci : la « région frontière des montagnes neigeuses », le « royaume de la joie suprême ». C'est en 1933 que James Hilton popularisa le thème de Shambhala par la publication de son roman *Lost Horizon*.

47. LE ROYAUME DE SHAMBHALA (VUE GÉNÉRALE ET DÉTAIL) :

Tibet, XIX^e siècle
Détrempe sur toile
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 1041



48. Mandala de Kâlacakra: Kâlacakra, la « Roue du Temps », désigne un texte sanskrit majeur du bouddhisme ésotérique, ainsi que le dieu tutélaire qui le personnifie. Le mandala qui en illustre l'enseignement est dénommé « Cité suprême de la grande Libération ». Introduit au Tibet au XI^e siècle, le texte développe une conception de l'univers et de son organisation, des cycles du temps et des moyens d'en triompher, le mandala de Kâlacakra se situant par-delà le temps et l'espace. Il établit une intime correspondance entre la constitution de l'univers et celle de l'homme. La pratique complète de Kâlacakra, voie essentielle de



transformation, est supposée permettre la Libération en une seule existence. Sur cet exemple, la plupart des déités sont évoquées uniquement par leurs attributs ; il s'agit donc d'un « mandala de la Pensée » (*citta mandala*). A la partie inférieure, à côté de Kâlacakra, est évoquée la Bataille qui, marquant la fin d'un monde plongé dans le malheur et l'ignorance, sera menée par le dernier roi de Shambhala. Celui-ci rétablira alors, sur terre, un nouvel âge d'or.

49. Mandala de Vairocana, sous son aspect Sarvavid: Le culte de cinq bouddhas transcendants (*jina* ou « Vainqueurs ») liés aux directions de

48. MANDALA DE KÂLACAKRA

Tibet, XVIII^e siècle - Détrempe sur toile - Don Jacques Bacot, 1912
-Musée des arts asiatiques Guimet, MG 16 548

49. MANDALA DE VAIROCANA, SOUS SON ASPECT SARVAVID

Tibet méridional, XVIII^e siècle - Détrempe sur toile - Don Sir Humphrey Clarke, 1966
Musée des arts asiatiques Guimet, MA 2929

50. MANDALA DE LA
PAROLE (VAN MANDALA)
(DÉTAIL)

Chine du Nord, XVIII^e siècle -
Détrempe sur toile
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 2946



l'espace occupe une place majeure dans le bouddhisme ésotérique. Vairocana est le *jina* du centre, autour duquel se répartissent, au sein de son mandala, les bouddhas des quatre points cardinaux. Sous son aspect Sarvavid, il est l'« Omniscient » et, doté de quatre visages, il est considéré comme une divinité suprême.

50. Mandala de la Parole (Van mandala) : Chacune des déités de ce mandala est symbolisée ici par une « syllabe-graine » (*bīja*), dont la répétition est supposée lui donner naissance. La syllabe *hūm* est inscrite au centre. Ce mandala rappelle l'importance de la notion de son

créateur. Jung évoque, dans un passage du *Livre Rouge*, le Verbe créateur (*Liber Primus*, ch.IV, « Le désert »).

Mandala de Dharmadhātu-Vâgîshvara Manjushrî: Ce mandala est dédié à une forme rare du *bodhisattva* de la Connaissance, Manjushrî, considéré ici en tant que divinité suprême. Il siège au centre, entouré par une multitude de déités.

Commentaire par C.G.Jung du *Sûtra de la Contemplation d'Amitâbha* (Amitâyurdhyânasûtra). Ce *sûtra* ancien, traduit du sanskrit en chinois, également très vénéré au Japon, décrit

Sukhāvātī, « La Bienheureuse », Terre Pure du bouddha Amitâbha et support de méditation contemplative. Ce texte était connu de Jung qui en fit un commentaire dans *A propos de la psychologie de la méditation orientale*, publié pour la première fois en 1943.

51. Terre Pure d'Amitâbha: Sur la terrasse de son palais, le bouddha de l'Ouest prêche dans une atmosphère de félicité exprimée par le chant, la musique et la danse qu'exécute un *bodhisattva*. Celui-ci accueille ainsi le défunt qui a pu parvenir en ce lieu paradisiaque et renaître sur une fleur de lotus d'or de l'Étang des Sept Joyaux. L'image d'Amitâbha, « Lumière infinie », se répète à la partie inférieure. Les scènes se déroulant verticalement à gauche de la peinture illustrent l'enseignement des Seize contemplations, transmis par le Bouddha à la reine Vaidehî, et permettant de gagner la terre d'Amitâbha ; celles de droite évoquent la légende de son époux, le roi Bimbisâra, victime de leur fils. Ces scènes rattachent clairement l'œuvre au texte du *Sûtra de la Contemplation d'Amitâbha*.

52. Manuscrit de l'Amitâyurdhyânasûtra (2 volumes): Amitâbha, entouré d'une assemblée, figure au début du 1^{er} volume, tandis qu'à la fin du second, ainsi que c'est souvent le cas, se dresse la figure guerrière d'un dieu nommé

Weituo en chinois, protecteur de la Loi bouddhique, des monastères et des moines.

53. Terre Pure d'Amitâbha (Taima mandala) : Comme sur la peinture de Qianfodong, le Paradis d'Amitâbha est encadré par des registres figurant l'histoire de Bimbisâra et les Seize contemplations de son épouse, la reine Vaidehî. A la partie inférieure, se succèdent neuf manifestations d'Amitâbha.

Le Sûtra du Lotus : Les parties les plus anciennes de ce texte majeur du bouddhisme mahâyâna remonteraient au début de notre ère.

54. Samantabhadra, « Universelle bonté » : Le rôle salvifique du *bodhisattva*, auquel est consacré l'un des derniers chapitres du *Sûtra du Lotus*, est particulièrement associé à la fin des temps qui voit s'achever l'Age sombre et funeste, c'est-à-dire à l'apocalypse. Samantabhadra apparaît ici, comme en apesanteur, sur un lotus posé sur l'éléphant blanc à six défenses, symbole de puissance royale.

Une oeuvre japonaise de grande taille figurant Samantabhadra sous cette même forme était accrochée dans la bibliothèque de la maison de Jung, à Küsnacht (Suisse).



51. TERRE PURE D'AMITÂBHA :

Qianfodong, Asie Centrale, IX^e siècle.
Mission Pelliot 1906-1909.
Couleurs sur soie.
Musée des arts asiatiques Guimet, E0 1128



52. MANUSCRIT DE L'AMITÂYURDHYÂNASÛTRA: WEITUO (VOL.2)

Chine, XIX^e siècle,
Musée des arts asiatiques Guimet, BG 58151



54. SAMANTABHADRA

*Dunhuang, milieu du VIII^e siècle
Mission Pelliot, 1906-1909,
Qianfodong, Asie centrale,
Couleurs sur soie
Musée des arts asiatiques Guimet
EO 1210*

**53. TERRE PURE
D'AMITĀBHA (TAIMA
MANDALA):**

*Japon, époque Kamakura,
XIV^e siècle. Couleurs et or sur soie,
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 1899*





**55. HOTEL FIGURÉ PAR SES
ATTRIBUTS (LE SAC, LE
BÂTON, L'ÉVENTAIL)**

Japon, époque Edo, xviii^e siècle
Sceau : Hakuin
Kakemono, encre sur papier
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 6203

**56. BODHIDHARMA
(JAP.DARUMA) MÉDITANT
DEVANT UN MUR**

Japon, époque Edo, xviii^e siècle.
Sceaux à droite: Hakuin, Ekaku ;
sceau à gauche : Kokani.
Kakemono, encre sur papier.
Acquis en 1995 grâce au mécénat
du Crédit Agricole Indosuez.
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 6250

C.G. Jung et le bouddhisme zen

Jung rédigea une préface à l'ouvrage de D.T.Suzuki, *Essais sur le bouddhisme zen*. Il tenait, en effet, en haute estime les ouvrages de cet auteur qui avait su, à ses yeux, rendre le zen accessible à l'entendement occidental, et il considérait le zen comme un des courants les plus importants du bouddhisme: « Le zen est sans doute l'une des fleurs les plus merveilleuses de l'esprit oriental, fleur qui s'est laissée féconder, consentante, par l'immense univers spirituel du bouddhisme. » Jung commente longuement la notion de *satori* ou « illumination », ainsi que la méthode du *kôan* qui désigne des « questions de maître », transmises d'une génération à l'autre sous formes d'anecdotes, comme objets de méditation. Selon Jung, le zen montre l'importance « en Orient » - c'est-à-dire en Asie - « de la réalisation de la totalité », ou « processus d'individuation ».

55. Hotei figuré par ses attributs (le sac, le bâton, l'éventail): Hakuin (1685-1768) est l'un des plus grands noms, pour son époque, de la pensée zen et de la création picturale qui lui est liée ; il s'adonna, en effet, à la peinture et à la calligraphie. Ordonné moine à l'âge de quinze ans, il s'attacha à renouer avec la rigueur originelle du zen (en chinois, *chan*) de la dynastie chinoise des Tang (618-907), à travers une expression picturale très originale. Hotei est le dieu du Bonheur, évoqué ici de manière très dépouillée par ses seuls attributs, parmi lesquels son sac, simple cercle, entourant un court texte, sorte de *kôan* : « Endormi Un dieu ? Un Bouddha ? Un sac de toile. »

56. Bodhidharma (jap. Daruma) méditant devant un mur: Ce fameux maître indien, qui serait parvenu en Chine vers 520 - ou 480, selon des études récentes - est considéré par les adeptes chinois comme le vingt-huitième successeur de Mahâkâshyapa en Inde, et le premier patriarche du *chan*. Il est représenté de profil, assis sur des feuilles de roseaux. Au-dessus de lui, est calligraphiée une inscription, partie de la dernière ligne d'une stance célèbre de quatre vers qui lui est attribuée: « regarder à l'intérieur de soi-même et devenir Bouddha ».

C.G. Jung et le taoïsme

En 1928, la demande que lui adresse son ami Richard Wilhelm de rédiger un commentaire psychologique du traité taoïste *Le Mystère de la Fleur d'Or* dont il prépare une traduction, représente une étape majeure pour Jung. Ses propres recherches sur les civilisations asiatiques, dont l'extrême richesse va alimenter son œuvre, avaient commencé en 1910/11. Cet ouvrage ésotérique attribué à Lü Dongbin (VIII^e siècle) traite d'alchimie intérieure. Cependant, Jung y voit d'abord une confirmation de sa conception du Soi, du mandala et de la circumambulation autour du centre, alors qu'il est parvenu à un moment critique de son étude des processus de l'inconscient collectif, avec lesquels il ne trouvait jusqu'alors aucune comparaison. C'est dans ce traité qu'il les découvre : « ...ma technique m'avait conduit inconsciemment sur la voie mystérieuse vers laquelle les efforts des meilleurs esprits de l'Orient ont tendu depuis des millénaires ». Le traité chinois sert de base à sa réflexion personnelle, et le commentaire qu'il rédige est l'occasion d'exposer quelques résultats de ses travaux et d'aborder des thèmes qui lui sont chers, notamment la quête d'une conscience plus haute et l'âme, composée selon lui de la « globalité de la psyché humaine », à savoir de la conscience et de l'inconscient. A travers ce commentaire, Jung tentait, dit-il, de « jeter un pont de compréhension intérieure, spirituelle, entre l'Orient et l'Occident ».

En 1949, il écrit la préface de l'édition anglaise du *Yijing* ou *Livre des Transformations*, dont Richard Wilhelm avait réalisé une traduction et un commentaire. Jung y présente sa théorie de la synchronicité qui tient, à ses yeux, une place essentielle dans le *Yijing*. Selon sa théorie, il existe une interdépendance particulière d'événements objectifs entre eux, mais aussi avec les états psychiques de l'observateur. Cet ouvrage, dont l'origine pourrait remonter au XI^e siècle avant J-C, est, selon lui, une « méthode d'exploration de l'inconscient », mettant l'accent sur la connaissance de soi.

57. Ermite dans une grotte: Le grand âge, depuis toujours considéré en Chine comme l'effet visible sur la personne d'une sagesse longtemps pratiquée et maîtrisée, a mis au premier plan la quête de cette sagesse, laquelle ressemble fort à celle de l'immortalité. Vivre en ermite et savoir agencer dans un athanor les quantités adéquates de minéraux rares, cuits ou sublimés selon des procédés complexes,



57. ERMITE DANS UNE GROTTTE

Chine, dynastie Qing, XVIII^e siècle
Jade clair, shanzi
Don A.Laporte, 1903
Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 13 832



59. MIROIR INSCRIT DU VŒU DE « PERPÉTUELS PRINTEMPS »

Chine, Dynastie Yuan (1279-1368)
ou Ming (1368-1644)
Bronze
Musée des arts asiatiques
Guimet, MG 26 812

occupèrent nombre de tenants de cette alchimie que l'on appelle alchimie extérieure, et ce depuis la dynastie des Han.

Ce jade semble être une illustration d'un chapitre du traité de l'érudit Ge Hong (283-343). L'ermite, perdu en contemplation, a réussi à fabriquer l'élixir. Le chaudron fumant atteste de sa réussite, tout autant que la chauve-souris en vol qui, en Chine, est symbole du bonheur.

58. Figure d'immortel: Les ravages provoqués par l'absorption intempestive de drogues contenant des teneurs



58. FIGURE D'IMMORTEL

Chine, dynastie Qing (1644-1911)
Encre et couleurs sur soie
Feuille d'un album de neuf
Musée des arts asiatiques
Guimet, EG 663

très élevées en mercure et en plomb, telles que les fabriquaient les adeptes de l'alchimie extérieure, firent peu à peu privilégier l'alchimie intérieure. C'est le corps de l'adepte qui devint le chaudron alchimique que l'on s'employait à fermer hermétiquement par une conduction particulière du souffle, tandis que ses composantes *yin* et *yang* furent assimilées aux deux ingrédients majeurs qu'étaient le plomb et le mercure. Cette technique aurait été détenue et enseignée par Lü Dongbin, un des huit immortels, et il pourrait être le sage figuré ici. Le tripode, dont jaillit un rai de lumière, symbolise la réussite de l'alchimie intérieure, de la transformation de l'énergie *yin* de l'adepte en *yang* pur et lumineux.

59. Miroir inscrit du vœu de « perpétuels printemps »: Le *Yijing* est le plus ancien manuel de divination chinois. La bipolarité du souffle originel (*qi*), qui se manifeste en deux forces antagonistes et complémentaires, le *yin* et le *yang*, est matérialisée par un trait brisé pour la première, un trait plein pour la seconde. Les figures ainsi obtenues et leur cycle d'évolution développé en 64 hexagrammes ou 8 trigrammes, décrivent le fonctionnement et les divers états de l'univers.

Organisés selon les 8 directions de l'espace, les 8 trigrammes, visibles ici,



**60. LE VÉNÉRABLE
CÉLESTE DU
COMMENCEMENT
ORIGINEL, YUANSHI
TIANZUN**

*Chine, Vers 1300
Bronze doré
Musée des arts asiatiques
Guimet, MA 12 171*

expriment soit le ciel antérieur d'avant la création, soit le ciel postérieur, celui de notre monde. Les quêteurs de longue vie font évoluer en eux le souffle, de manière à renverser le processus des transformations du *yin* et du *yang* vers celui du ciel antérieur ; c'est l'alchimie intérieure.

60. Le vénérable céleste du commencement originel, Yuanshi tianzun: Le *dao*, par essence non descriptible et dénué de forme, n'a été qu'assez tardivement mis en images. Mais cela devint nécessaire aux ^{iv}^e-^v^e siècles, lorsque la production des icônes bouddhiques menaça d'étouffer la religion chinoise. D'après les textes, les trois souffles primordiaux dont sont issus les écritures divines et le cosmos (ciel, terre et homme) furent assimilés à trois déités suprêmes qui sont aussi celles du taoïsme ; Yuanshi est l'une d'elles. Il est muni d'un sceptre, ainsi qu'une autre de ces trois déités, mais le « troisième œil » qui pare son front ici permet de confirmer son identité. Un texte des Song du Sud décrit, en effet, le pouvoir de Yuanshi d'éclairer le monde obscur des âmes défuntes grâce au rai lumineux issu de son front.

Les notices 57 à 60 ont été rédigées par Catherine Delacour, conservateur en chef au musée Guimet, section Chine.

Direction:

Olivier de Bernon, président du musée des arts asiatiques Guimet

Commissaire:

Nathalie Bazin, conservateur en chef, section Népal-Tibet, musée des arts asiatiques Guimet

Conseiller scientifique pour les œuvres de C.G. Jung :

Professeur Sonu Shamdasani, titulaire de la « chaire «Philemon» d'histoire et d'études sur Jung » au Welcome Trust Center for the History of Medicine, University College à Londres

Avec la collaboration de:

- **Ulrich Hoerni**, Fondation des œuvres de C.G. Jung, Zurich

- **Bertrand Eveno**, Editeur du *Livre Rouge* en langue française (Editions L'Iconoclaste/ La Compagnie du *Livre Rouge*)

Edition:

Anne Leclercq, responsable d'édition

Conception graphique et maquette:
Pauline Roy, assistée de **Saya Chemel**

Impression:

achevé d'imprimer en septembre 2011 sur les presses de **Bergame Print** (Ferrières-en-Brie)

Crédits photographiques :

1. Autour du *Livre Rouge*

©2009, Fondation des œuvres de C.G.

Jung, Zurich, avec l'autorisation de la Fondation, première publication 2009 par W.W. Norton, New York (couverture ; ill. 4, 5, 9a, 9b, 16 ; pp. 5 haut, 7 haut et bas, 11 bas,)

©Fondation des œuvres de C.G. Jung, Zurich (ill. 6, 18)

©Fondation des œuvres de C.G. Jung, Zurich reproduit avec l'autorisation de la Fondation et de Dr. Robert Hinshaw (ill. 8).

©Fondation des œuvres de C.G. Jung, Zurich/ Photographie Ulrich Hoerni (ill. 12-13 ; pp. 17 droite).

©The Picture Collection Inc. / Dmitri Kessel (p.3)

© Droits réservés (ill. 10, 11, 17a-17d)

2. C.G. Jung et l'Asie

©Musée Guimet, Paris, Dist. RMN/ Benjamin Soligny/ Raphaël Chipault (ill. 19, 20, 52 ; pp. 20 bas, 21 haut)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Thierry Ollivier (ill. 21,32-33,35-40,45-50, 59-60).

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Droits réservés (ill. 22)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Daniel Arnaudet (ill. 23, 54)

©Evandro Costa (ill. 24-31)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ P. Pleyret (ill. 34)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Ravaux (ill. 41-43, 51)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Richard Lambert (ill. 44, 55-56)

©Musée Guimet, Paris, Dist. RMN/ Ghislain Vanneste (ill. 53,58)

©RMN (musée Guimet, Paris)/ Franck Raux (ill. 57)

Musée
Guimet

6, PLACE D'IÉNA PARIS 16^e

TOUT LE PROGRAMME SUR :

www.guimet.fr

EN PARTENARIAT AVEC :

PSYCHOLOGIES
magazine

Le Figaro
Obs