

James Hillman

Le bleu alchimique et l'unio mentalis

Traduction de Michaël Ludwig

Mis à disposition par *Panthéâtre*  
<http://www.pantheatre.com>

Michaël Ludwig  
<http://vitriol.over-blog.com>

l'âme  
disparaît  
l'âme. disparaît. dans la  
forme des choses

Robert Kelly, « The Blue »

## I

Les passages du noir vers le blanc se réalisent parfois à travers toute une série d'autres couleurs,<sup>1</sup> notamment des bleus sombres, les bleus des ecchymoses, de la sobriété, de l'auto-examen de conscience puritain, le blues du slow jazz.<sup>2</sup> La couleur de l'argent n'était pas seulement le blanc mais aussi le bleu. Ruland répertorie vingt sept types d'argent de couleur bleue. Norton écrit : « L'argent peut facilement se convertir en la couleur de la lazulite, parce que (...) l'argent, produit par l'air, a tendance à devenir semblable à la couleur du ciel. »<sup>3</sup> L'association du bleu avec l'argent et le blanchiment est si étroite que, même quand la chimie moderne conteste le témoignage alchimique (obtenir un pigment bleu à partir d'argent traité avec du sel, du vinaigre, etc.), elle suppose que les alchimistes avaient une preuve physique inconnue de nous pour appuyer leur affirmation.<sup>4</sup> Or cette affirmation ne se base-t-elle pas plutôt sur la rêverie : un argent sophique issu d'une imagination blanchie qui sait que le bleu appartient à l'argentation et qui, par conséquent, le voit ?

La transition bleue entre le noir et le blanc est comme cette tristesse qui émerge du désespoir tandis qu'elle chemine vers la réflexion. Ici, la réflexion s'origine — ou nous plonge — dans un distant horizon bleu ; il s'agit moins d'un acte que nous accomplissons avec concentration que de quelque chose qui s'insinue en nous, comme une inhibition froide, dissociante. Ce retrait vertical est comme un évidement, la création d'une capacité négative, ou bien une écoute profonde — d'ores et déjà une indication de l'argent.<sup>5</sup>

Ce sont ces mêmes savoirs que Goethe associe au bleu :<sup>6</sup>

(...)le bleu porte toujours un principe d'obscurité en lui (...) Il est puissant comme une teinte (mais c'est l'aspect négatif), et dans sa pureté maximale, c'est, pour ainsi dire, une stimulante négation (...) une sorte de contradiction entre l'excitation et le repos.

De même le ciel supérieur et les montagnes paraissent bleus, de même une surface bleue semble s'éloigner de nous (...) nous attirer à elle.

Le bleu nous donne une impression de froid, et donc nous rappelle l'ombre. Nous avons évoqué plus haut ses affinités avec le noir.

Les chambres qui sont tendues de bleu pur semblent, dans une certaine mesure, plus grandes, mais aussi vides et froides.

(...) les objets vus à travers un verre bleu [sont] sombres et empreints de mélancolie.

Il n'y a pas là que tristesse. Une violente dissolution de la *nigredo* peut aussi se révéler dans les

blue movies, le blue language, l'amour bleu\*, Barbe-Bleue, dans l'exclamation « morbleu ! », ou dans un corps cyanosé.<sup>7</sup> Quand surviennent ces rêveries de l'animus et de l'anima d'un genre pornographique, pervers, morbide ou vicieux,<sup>8</sup> nous pouvons les situer du côté de la transition du bleu vers l'albedo. Nous chercherons alors de petits morceaux d'argent dans cette violence. Il existe des modèles de reconnaissance de soi qui se forment au moyen de l'horreur et de l'obscénité. La putrefactio de l'âme donne naissance à une nouvelle conscience anima, une nouvelle base psychique qui doit inclure ces expériences souterraines et infernales de l'anima elle-même : ses affinités mortifères et perverses. Le bleu sombre de la robe de la Vierge porte beaucoup d'ombres, et ces dernières lui donnent une profondeur de compréhension (de la même façon qu'une intelligence née sur la Lune a aussi côtoyé Lilith : sa pensée ne saurait être naïve, elle n'aurait de cesse de creuser l'obscurité).<sup>9</sup> Le bleu protège le blanc de l'innocence.

Comme Jung le confirme, la verticale est traditionnellement associée au bleu.<sup>10</sup> Les mots désignant le bleu en grec ancien signifient également la mer.<sup>11</sup> Dans Tertullien et Isidore de Séville, le bleu se réfère autant à la mer qu'au ciel,<sup>12</sup> de la même façon que le grec (bathun) et le latin (altus) suggèrent la hauteur et la profondeur au moyen d'un seul mot. La verticale avec valeur de hiérarchie se retrouve dans notre langue : avoir le sang bleu, avoir le ruban bleu, ou encore les nombreuses images mythologiques de « dieux bleus » : les vêtements bleus de Kneph en Egypte ou bien d'Odin,<sup>13</sup> de Jupiter et de Junon,<sup>14</sup> de Krishna et de Vishnou, le Christ dans son ministère terrestre, cet homme-Christ bleu vu par Hildegarde de Bingen.<sup>15</sup>

La transition du noir au blanc via le bleu<sup>16</sup> suggère que le bleu contient toujours du noir (dans les peuples africains, le noir inclut le bleu,<sup>17</sup> tandis que dans la tradition judéo-chrétienne le bleu tient plutôt du blanc<sup>18</sup>). Dans le blanchiment, le bleu porte les marques de la mortificatio. Ce qui avant appartenait au côté visqueux du noir, comme la poix ou le goudron que l'on n'arrive pas à enlever, se transforme en constance et fidélité, vertus traditionnellement bleues. De mêmes événements liés au noir ne sont pas vécus de semblable façon. Les aspects torturés et symptomatiques de la mortification — s'écorcher à vif et pulvériser d'anciennes organisations, couper court à tout entêtement, croupir dans ses geôles intérieures — donnent lieu à la dépression. De même que le bleu le plus foncé n'est pas noir, la dépression la plus profonde n'est pas la mortificatio qui signe la mort de l'âme. La mortificatio est plus pulsionnelle : images verrouillées du comportement compulsif, visibilité zéro, psyché prise au piège de l'inertie et de l'extension de la matière. Une mortificatio correspond à un temps de symptômes. Conformément à la procession des couleurs, ces tortures inexplicables et parfaitement matérialisées de la psyché dans la physis, sont soulagées par un mouvement vers la mélancolie pouvant débiter comme une nostalgie lancinante pour le symptôme perdu : « C'était mieux quand la douleur était physique — maintenant je ne fais que pleurer. » Misère glauque.<sup>19</sup> Ainsi, avec l'apparition du bleu, le sentiment domine encore plus, et c'est la plainte funèbre qui devient le sentiment dominant (Rimbaud fait correspondre le bleu à la voyelle "O",<sup>20</sup> et Kandinsky le fait correspondre au son de la flûte, à celui du violoncelle, de la contrebasse et de l'orgue<sup>21</sup>). Par le biais d'une expression fantasmatique, ces plaintes font allusion à l'âme, à la réflexion et à la distanciation. On peut mieux comprendre à présent pourquoi la psychologie archétypale a insisté sur la dépression comme *via regia* pour la formation de l'âme.<sup>22</sup> Les exercices ascétiques que nous appelons « symptômes » (et leur « traitement »), le désespoir coupable ou le remords, affaiblissent le vieil ego tandis que la *nigredo* se corrompt ; mais cet affaiblissement nécessaire n'est qu'une phase qui sert à préparer au sens de l'âme, laquelle apparaît d'abord dans l'imagination noire de la dépression lors de son blues mélancolique.

Disons-le : le bleu est produit par la collaboration de Saturne et de Vénus. D'après Giacinto Gimma,<sup>23</sup> un gemmologue du XVIIIe siècle, le bleu représente Vénus, tandis que la chèvre, emblème saturnien du Capricorne, est l'animal attribué au bleu. Le Capricorne, notez-le, s'étend lentement des profondeurs jusqu'aux sommets : vaste étendue et patience démesurée. Là où le bleu apporte une mélancolie plus profonde à Vénus et de la magnanimité à Saturne (une autre vertu du bleu selon Gimma), il ralentit également le mouvement de la blancheur, et de ce fait il est la couleur du repos (Kandinsky). Le bleu est donc un facteur retardateur du blanchiment. En

voulant reprendre les choses à leur base puis les remettre en ordre pour les rendre claires, cette composante de la dépression génère d'énormes doutes et de grands principes. On peut découvrir cet impact du bleu sur le blanc à travers le sentiment de rendre service, le labeur, l'observance disciplinaire des règles, les conformités civiles que l'on trouve à la Croix Bleue,<sup>24</sup> chez les cols bleus, les uniformes bleus : toutes figures qui peuvent contenir pareils sentiments. Mais cet effet du bleu sur le blanc peut aussi se révéler dans le sentiment de culpabilité et les problèmes de conscience.

Il y a cependant un « aspect moral » du blanchiment,<sup>25</sup> et je pense que c'est là précisément l'effet du bleu. Le blanchiment n'implique ni une diminution de l'ombre, ni non plus une conscience à son sujet. A mon sens, cela correspond plutôt à un espace plus grand pour contenir dans leur pleine mesure ces hauteurs et ces profondeurs. L'âme est plus blanche parce que l'ombre est hors du refoulé, diffusée dans des modes précis de conscience : le mode par lequel le bleu donne profondeur à l'ombre et précision au corps dans les peintures à l'huile, celui grâce auquel l'azurage rend le linge plus blanc. Un ombrage particulier dépend de la proportion de blanc et de noir : « Si le noir excède d'un degré le blanc, on obtiendra une couleur bleu-ciel. »<sup>26</sup> Plus il y a de noir, plus le bleu est sombre ; mais même ces aspirations célestes, qui courent comme une ligne d'azur ténue dans le lointain au bleu hostile, portent avec elles, dans leur espoir, un peu de ténèbres, une parcelle de putréfaction — et de grâce salvatrice de la dépression. En fait, la lumière bleue de la rédemption de Marie réside certainement dans cet « unique degré de noirceur. »

## II

J'ai assimilé la notion jungienne du bleu à la « fonction pensée » pour me référer à l'ancienne association du bleu avec les profondeurs impersonnelles du ciel et de la mer, avec la sagesse de la Sophia, ou avec la philosophie morale et la vérité. D'après le pseudo-Denys, les images peintes en bleu « révèlent la profondeur cachée de leur nature. »<sup>27</sup> Le bleu correspond aux « ténèbres rendues visibles. »<sup>28</sup> Cette profondeur est une qualité de l'esprit, un pouvoir invisible qui, comme l'air, s'insinue en toute chose ; dans son traité *De la peinture*,<sup>29</sup> œuvre majeure de la Renaissance, Alberti dit que le bleu est la couleur de l'élément air. Quand le bleu foncé apparaît en analyse, je suis sur mes gardes, je m'attends à ce que nous traversions à présent les hauts et les bas de l'animus et de l'anima — ou de ce que les jungiens appellent parfois « l'animus de l'anima. » (Saviez-vous qu'un « bas-bleu » désignait une femme savante, que le « blueism » signifiait « la possession ou l'affectation de culture chez une femme », et que « blue » tout court a signifié à un moment : « épris de littérature » ?)<sup>30</sup> Ces bleus profonds sont des inflations en lien avec l'impersonnel, l'invisible. Ils ne touchent pas vraiment à nos sentiments, ils nous tombent plutôt dessus comme une pensée philosophique pesante, des jugements à propos du vrai et du faux, ou la place de la vérité dans l'analyse. Toutefois, ce qui paraît si profond (et qui l'est en effet), est en fait absolument hors de portée de main. Ce dont nous parlons « semble s'éloigner de nous » et « nous attirer » (Goethe), avec la manière séductrice de l'anima.

En me rappelant que « l'animus de l'anima » est un esprit psychique qui tente d'illuminer l'âme en plongeant ou en s'élevant dans des vérités impersonnelles, je me sens mieux à même de survivre à de telles séances analytiques. Et, grâce à Goethe, je réalise que ces conversations bleu profond à la « stimulante négation » (les pensées de l'animus négatif, les jugements de l'anima négative) ont des visées de quête de l'âme. Un travail de distanciation et de détachement (Goethe) est à l'œuvre, tentative de réflexion qui est toujours entachée de *nigredo*, parce qu'elle creuse trop profond, parce qu'elle va trop loin ; elle néglige les surfaces proches sur lesquelles l'argent accroche sa lumière. Pourtant le « négatif », qui obsède tant la réflexion par de sombres intuitions et des ruminations dépressives, agrandit l'espace psychique en vidant la chambre (Goethe) de son ancien ameublement. Le blanchiment a lieu alors que l'âme essaye, sous l'effort philosophique, de cheminer hors des ténèbres ; l'animus est au service de l'anima. Même l'humeur négative et critique, ou ce retrait qui m'est propre et que je ressens durant cet exercice, cela aussi appartient à

ce chemin bleu qui mène au blanchiment. La nigredo ne prend pas fin dans une détonation ou un gémissement, mais elle passe en l'âme-souffle (anima), imperceptiblement, dans un soupir. Il peut être utile de se rappeler une image de Rabbi ben Jochai, que nous rapporte Gershom Scholem.<sup>31</sup> La flamme ascendante est blanche, mais juste en-dessous, tel son véritable trône, il y a une lumière bleu noir dont la nature est destructrice. La flamme bleu noir attire des choses à elle et les consume, pendant que la flamme blanche reste égale à elle-même. Le bleu destructeur et le blanc relèvent du même feu. Ainsi que Scholem le commente, la flamme bleue, en vertu de sa demeure bien assurée dans la nigredo, peut consumer les ténèbres dont elle se nourrit.

Les connotations diverses que nous avons découvertes dans ces amplifications signalent l'importance du bleu dans le processus alchimique. Mais si le blanc n'avait que le nettoyage pour seule fonction, l'essentiel ferait défaut. Quelque chose doit être incorporé à l'albedo — l'écho de cette expérience, la fidélité à ce qui est survenu —, et doit transmettre la souffrance avec une nuance différente : non pas comme douleur oppressante, comme pourriture ou comme souvenir de la dépression, mais comme valeur. La valeur, rappelons-le,<sup>32</sup> relève de la phénoménologie de l'argent. Le sens de la valeur des réalités psychiques n'est pas simplement issu du soulagement de cette souffrance noire. Le bleu qualifie dignement le blanc par les voies que nous avons évoquées, et particulièrement par son introduction à des préoccupations morales, intellectuelles et divines ; ce faisant, il apporte à l'esprit blanchi une capacité à évaluer les images, une dévotion pour elles et un sens de leur vérité, non pas uniquement une réflexion sur leur rôle comme rêveries. C'est le bleu qui approfondit la notion de réflexion, au-delà de la simple idée de réfléchir comme le miroir, pour aller plus loin vers l'idée d'apprécier, de considérer ou de méditer.

Iris et l'arc-en-ciel, des fleurs à foison, et surtout la splendeur de la queue du paon aux multiples yeux : c'est ainsi que l'on mentionne les couleurs annonçant le blanc.<sup>33</sup> Selon Paracelse, les couleurs sont le résultat de l'action du sec sur l'humide.<sup>34</sup> Figurez-vous qu'il y a plus de couleurs dans le désert alchimique que dans le déluge, dans peu d'émotions que dans beaucoup. Le séchage libère l'âme du subjectivisme personnel, et alors que l'humidité disparaît, cette vivacité que possédait autrefois le sentiment peut passer désormais, d'un saut, dans l'imagination. Le bleu est particulièrement important ici parce qu'il est la couleur de l'imagination tout court\*. Je n'établis pas uniquement cet apodicticus sur ce que nous venons d'explorer ; j'en appelle aussi à l'humeur bleu sombre qui patronne la rêverie,<sup>35</sup> au ciel bleu qui appelle l'imagination mythique dans ses étendues les plus lointaines, au bleu de Marie, qui est le parangon occidental de l'anima, avec son influence dans la création d'images, à la fleur bleue de l'amour, au pothos qui languit de l'impossible contra naturam (et pothos, la fleur, était un pied-d'alouette bleu, delphinium ou dauphinelle, que l'on déposait sur les tombes) ; et je m'en remets également aux témoignages de Wallace Stevens et de Cézanne sur le bleu.

Le bleu « représente l'imagination dans l'œuvre [de Stevens] (...) de la même façon que le romantique ou le rêveur s'opposent au réaliste. »<sup>36</sup> C'est aussi pour Stevens la couleur de la stabilité intellectuelle et de la « raison. » « L'intellect et l'imagination sont bleus »<sup>37</sup> : la poésie de Stevens montre brillamment une telle combinaison de la pensée et de l'image.<sup>38</sup> L'apparition du bleu dans le processus de coloration indique la région du spectre où s'unissent pensée et image. Les images fournissent le support pour les pensées, tandis que les réflexions prennent un tour imaginatif — hors de la frustration noire, prisonnière de la nigredo —, vers l'horizon plus large de l'esprit. L'instrument bleu pousse l'âme à ne plus jouer son petit lamento pour lui préférer l'ample respiration de l'orgue de Kandinsky, son largo, la grande marche en philosophie qui peut intégrer les blessures de notre histoire dans le sens tragique de la vie.

Il en allait pour Cézanne comme pour Stevens<sup>39</sup> : « Quand il peignait (...) il n'y avait que l'imagination créatrice d'un visionnaire ou d'un poète (...) qui pouvait lui apporter une aide. Il lui était impossible de commencer à partir d'une chose réelle vue isolément. »<sup>40</sup> Il fondait sa peinture sur « les chemins et les reliefs de l'ombre »<sup>41</sup> à partir desquels les « choses réelles » émergeaient comme des éminences locales. L'imagination créatrice — l'ombre visionnaire —, crée et étaye la chose réelle vue dans la nature. « Dans les peintures de Cézanne, la couleur d'ombre la plus profonde, celle qui étaye la composition et qui est la plus appropriée pour rendre les ombres, c'est

le bleu. »<sup>42</sup> « Cézanne a donné au bleu une nouvelle profondeur de sens (...) en fondant sur lui son monde objectif de "l'être ensemble". Ainsi, lorsqu'il utilisait le bleu dans ce sens, il a transcendé toute connotation particulière qui pouvait lui être attachée dans ses usages antérieurs. Le bleu était dès lors reconnu comme appartenant à un niveau d'existence plus profond. Il exprimait l'essence des choses et leur stabilité inhérente et pérenne, il les plaçait dans un inaccessible lointain. »<sup>43</sup>

Le bleu fonde l'assise imaginaire qui permet à notre œil une vision imaginative, le phénomène comme image, créant en même temps un éloignement des choses réelles (Cézanne), du vert de notre monde manifeste (Stevens), un éloignement éprouvé dans la nostalgie amenée par le bleu. Avec le bleu, le désir du blanc nous aiguillonne, et en même temps nous avons tristement conscience, lorsque le blanchiment est en cours, que l'on rentre chez soi et que l'on ne peut y retourner tout à la fois.

Une fois que le noir vire au bleu, les ténèbres peuvent être pénétrées (contrairement à la *nigredo* qui absorbe à nouveau au fond d'elle tout regard introspectif, densifiant les ténèbres avec des introspections négatives). Cette transition vers le bleu apporte de l'air — et c'est ainsi que la *nigredo* peut se méditer elle-même, s'imaginer, reconnaître que cette condition d'ombre épaisse traduit « l'essence des choses et leur stabilité inhérente et pérenne. » Nous avons là une conscience imaginaire qui affirme son assise.

Cézanne écrit que « le bleu donne aux autres couleurs leur vibration, c'est pourquoi l'on doit ajouter une certaine quantité de bleu dans une peinture. »<sup>44</sup> En partant de cette perspective, le bleu serait la couleur décisive dans la palette du paon, parce qu'il transforme les autres couleurs en possibilités d'imagination, en phénomènes psychologiques qui prennent vie grâce au bleu. Boehme dit que « l'imagination du grand mystère, où est née une merveilleuse vie essentielle », provient des couleurs.<sup>45</sup> La pleine floraison de l'imagination se révèle être une dissémination qualitative des couleurs, ce qui fait de l'imagination un processus de coloration — et, s'il ne s'agit pas de couleurs littérales, du moins s'agit-il d'une différenciation qualitative des intensités et des coloris, absolument essentielle à l'acte d'imagination.

Quand les couleurs brillent sur la queue du paon, les yeux par lesquels elles peuvent être vues brillent aussi. La vision imaginative précède la blancheur, autrement la terre blanche ne pourrait être perçue comme étant la transfiguration de la nature au moyen de l'imagination. Grâce à ce nouveau regard, la perception des couleurs subit elle aussi une transsubstantiation où elle devient un sens mystique ou artistique permettant de voir les couleurs comme substances — de la même manière qu'un visage lumineux révélerait par son teint la vraie qualité de sa nature, ses intensités infiniment subtiles et multiples. De phénomènes issus de la lumière, les couleurs deviennent en elles-mêmes des phénomènes, ou bien c'est la lumière qui, d'abord exposition de la couleur, devient ensuite la couleur elle-même ; la terre blanche n'est donc pas purement blanche au sens littéral, elle est comme un champ de fleurs,<sup>46</sup> une queue de paon, un manteau aux multiples couleurs.

La transsubstantiation annoncée par le paon retourne le sens de l'histoire de la philosophie (les visions de la couleur selon Newton et Locke, Berkeley ou Hume, appartiennent au subjectivisme de la *nigredo* et à la mortification de la nature). La couleur peut désormais redevenir une qualité primaire, la chose elle-même comme phénomène visible, le cœur dans la matière ; elle est antérieure à des abstractions telles que la masse, le nombre, la figure et le mouvement. Quand la couleur advient, alors le monde est tel que nous le voyons — pas seulement vert comme dans les croyances sensorio-perceptives des naturalistes, mais vert à cause de son ombre bleue.<sup>47</sup> Le monde est tel que nous le voyons dans nos rêves et dans les poèmes, dans les visions et les tableaux : un monde qui est véritablement un cosmos, un monde agrémenté cosmétiquement, un événement esthétique pour les sens parce que ces derniers sont devenus des instruments pour imaginer.

Les multi flores, la myriade d'yeux sur la queue du paon, suggèrent que la vision colorée est une vision multiple. On doit être capable de voir de façon polychrome, polymorphe, polythéiste, avant que n'apparaisse la *terra alba*. Le mouvement d'un univers monocentrique vers un cosmos

aux perspectives complexes commence avec le bleu à partir du moment où celui-ci, comme le dit Cézanne, « donne aux autres couleurs leur vibration. » Dès lors, les couleurs alchimiques disparaissent et sont remplacées par le lustre d'un blanc éclatant. On pourrait être à ce stade tellement ébloui par le nouvel éclat de l'esprit qu'on y verrait le blanc littéralement, comme si le blanc ne signifiait littéralement qu'une seule chose — la blancheur — oubliant ce faisant la multiplicité qui rend possible cette blancheur.<sup>48</sup> La multiplicité doit d'ores et déjà avoir été construite dans l'esprit, de même que les vibrations, les nuances et les subtilités, qui ne sont pas simplement dans les choses mais aussi dans les yeux de l'esprit grâce auxquels les choses sont vues comme des images. C'est comme si nous entrions sans préjugés dans ce monde où tout est donné et où rien n'est tenu pour acquis, en nous laissant surprendre par les phénomènes.

En faire l'expérience de cette manière, c'est recouvrer l'innocence — donc le lustre d'un blanc éclatant. Ruskin appelait cela « l'innocence de l'œil (...) une sorte de perception enfantine de ces taches de couleurs, sans relief, simplement telles, sans la conscience de ce qu'elles signifient. »<sup>49</sup> L'attention se déplace de la signification de la perception à la perception elle-même. Et nous posons alors ces questions : Qu'y a-t-il ? Dans quel but est-ce là ? Qu'est-ce que ça fait là ? (plutôt que de demander : comment en est-ce arrivé là, pourquoi, et à quoi cela peut-il bien servir ?)

### III

Cette promenade à travers les images, tout autant que ces figures que nous avons convoquées — Cézanne, Stevens, Rilke, Zola, Kandinsky, Jung, Picasso, Marc —, nous révèlent quelque chose de la nature de l'unio mentalis. Dans son approfondissement de la pensée de Dorn, Jung considère l'unio mentalis comme union de l'esprit et de l'âme (logos et psyché), c'est-à-dire qu'elle libère l'âme du corps — son intégration à l'esprit — préalablement à une future union avec le corps (physis, physique, monde, unus mundus). En tant qu'union du logos et de la psyché, l'unio mentalis est psychologie, elle est l'accomplissement d'un esprit psychologique ; je considère aussi l'unio mentalis comme le but de l'œuvre, l'albedo, l'activation de l'argent.

La nature de cet accomplissement peut être recueillie grâce aux histoires rapportées par ceux que nous avons convoqués ici. Ces histoires suggèrent que l'unio mentalis alchimique est une interpénétration de la pensée et de l'image,<sup>50</sup> du monde perçu et du monde imaginal, un état d'esprit qui ne se soucie plus des distinctions entre les choses et la pensée, l'apparence et la réalité, ou encore entre l'esprit qui développe une théorie et l'âme qui édifie une rêverie. Nous avons coloré en bleu cette unio mentalis parce que le bleu que nous avons trouvé transfigure les apparences en réalités imaginales ; il imagine la pensée elle-même sur un nouveau mode. Le bleu prépare au blanc et est incorporé en lui, ce qui signifie que le blanc devient la terre (qui est stable et réelle) cependant que l'œil devient bleu, c'est-à-dire qu'il devient capable de voir les formes de l'imagination à travers les pensées, et les bases de la réalité à travers les images.

Pour l'alchimie cette condition est le caelum, ou « teinture bleue »<sup>51</sup>, le firmament étoilé, la substance céleste qui est de la couleur du ciel<sup>52</sup> ou « couleur d'air »<sup>53</sup> ; une quintessentia étrangement concoctée, d'après Dorn, à partir d'une expérience souterraine infernale<sup>54</sup> qu'on appelle également « vin ».<sup>55</sup> Nous ne pouvons dès à présent approfondir l'importance psychologique du vin, ni non plus ses rapports vernaculaires avec la griserie, les blue noses et les blue laws.<sup>56</sup> Nous pouvons toutefois rappeler ce que dit Héraclite : Dionysos et Hadès ne font qu'un, ce qui donne au mystère de l'unio mentalis un écho de mystère dionysien. Nous savons ce que Dodds, W. F. Otto et Kerényi disent de la conscience portée par ce mystère : la nature prend vie, la présence du dieu s'infiltré dans l'existence commune telle une ombre noire, donnant une vibration égayée à toute chose ou, d'après la description que Goethe donne du bleu : « une sorte de contradiction entre l'excitation et le repos. » L'unio mentalis implique une divine ivresse<sup>57</sup> qui n'exclut pas ce que l'esprit nigredo commun va, quant à lui, considérer comme pathologique. Je ne peux affirmer sans ambages que Dionysos est bleu, bien que ses yeux et ses cheveux soient kyanos dans l'hymne homérique.<sup>58</sup> Dionysos voit avec l'œil bleu, et pour le voir notre œil doit être pareillement coloré. Je peux cependant faire un lien entre le Seigneur des âmes et du vin et

l'analyse de Kessler concernant le bleu chez Cézanne : c'est cette « profondeur de sens », ce « niveau d'existence plus profond », soutenant de concert le monde comme « être ensemble » et comme « inaccessible lointain. »

Quand les mythes disent que les dieux ont la chevelure bleue ou le corps bleu, il en est ainsi. Les dieux vivent dans l'espace bleu de la métaphore ; ils sont moins descriptibles avec le langage du naturaliste qu'avec la « distorsion » opérée par le poète. Le discours mythique est très hyperbolique ; les dieux vivent sur les sommets et dans les profondeurs. Pour les dépeindre avec exactitude, il nous faut la palette expressionniste et non pas la palette impressionniste. Pour être exact, ce glissement vers la perception mythique survient avec l'unio mentalis : nous pouvons alors « imaginer » la nature de la réalité, et le bleu foncé apparaît comme la bonne couleur pour décrire la chevelure de Dionysos, puisque c'est la nuance juste et naturelle des cheveux de ce dieu dans cet hymne — c'est un portrait des plus réalistes.

Le caelum (de même que l'unio mentalis et la quintessence) correspond à une phase finale, cependant il est parfois considéré comme prérequis pour toutes les opérations alchimiques quelles qu'elles soient (Paracelse, Figulus). Dès le début, l'esprit doit être établi dans le firmament bleu, comme le lapis lazuli et le trône de saphir du mysticisme, le ciel azuré de Boehme, philo sophia. Le firmament bleu est une image de la raison cosmologique ; c'est un lieu mythique qui donne une assise métaphorique à la pensée métaphysique. C'est la métaphysique représentée sous forme imagée.<sup>59</sup> Ces hautes voûtes de pierre garantissent, de manière mythique, la solidité de la pensée invisible, elles révèlent les fondations mythiques de la pensée ; elles permettent, et même commandent, une philosophie qui parvient exactement à de tels sommets et à de telles profondeurs cosmologiques — la pleine gloire et le parfait prolongement de l'imagination comme philosophie, de la philosophie comme imagination, dans la terra alba de l'imaginal tel que l'a décrit Henry Corbin.

Si pour commencer le caelum doit être présent, il faut ensuite, pour s'engager dans l'alchimie, être un praticien bien assuré de la solidité de l'imaginal, sachant transcender les simples perspectives psychologiques et les implications métaphoriques. La torsion métaphorique que donne l'adjectif bleu à l'immense diversité de ses usages dans la langue courante, retranchant aux choses communes leur sens commun, n'est que le début de l'épistrophè de toute chose à sa terre imaginaire. L'esprit lui-même doit être trempé de bleu ; il doit être cosmologique.

L'alchimie se met en œuvre avant même que nous entrons dans la mine, dans la forge ou dans le laboratoire. Elle commence dans la voûte céleste, dans les océans, dans l'esprit qui pense en images, qui imagine en idées, en spéculations, de façon argentée, en mots qui sont des images et des idées tout à la fois, en mots qui changent les choses en idées lumineuses et les idées en petites choses rampantes — le pouvoir bleu du mot lui-même, qui situe cette conscience dans le chakra visuddha de la gorge<sup>60</sup> dont la couleur dominante est un bleu indigo éteint.

Le caelum est donc une condition de l'esprit. Imaginez-le comme un ciel nocturne rempli des corps aériens des dieux : ces constellations astrologiques, animaux et géométrie tout ensemble, prenant part à toutes choses en ce monde qui est leur aire imaginaire. Le caelum n'est évidemment pas logé dans votre tête, dans votre esprit ; votre esprit se déploie dans le caelum, effleure les constellations, le crâne large et chevelu s'ouvre pour faire entrer plus de lumière, leur lumière, rendant possible une conception nouvelle de l'ordre, une imagination cosmologique dont la pensée rend compte du cosmos sous forme d'images.

En allant chercher des figures comme celles de Stevens ou de Cézanne pour une meilleure compréhension du processus de coloration, nous n'en avons pas seulement appris au sujet de la psychologie de l'unio mentalis ; nous avons aussi appris qui sont les alchimistes d'aujourd'hui. Les poètes et les peintres, et ces figures en nous qui sont poètes et peintres, ce sont eux qui luttent avec le problème persistant de l'alchimie : la transsubstantiation du point de vue matériel en âme à travers l'art (ars). L'artifex est aujourd'hui artisan. Le laboratoire alchimique est dans leur œuvre faite de mots<sup>61</sup> et de peintures, et la psychologie poursuit sa tradition d'étude de l'alchimie en tirant profit de leur enseignement.<sup>62</sup> Ils nous apprennent quelque chose de plus au sujet de la terre blanche : si le monde imaginal est d'abord perçu au moyen d'une technique artistique, la véritable

nature de cette terre doit donc être esthétique — la voie est le but. Nous parvenons à la terre blanche lorsque notre psychologie est sur la voie esthétique. Une psychologie esthétique, dont la muse est l'anima, est une psychologie qui chemine indécise, qui sûrement chemine, dans cet espace blanc.

### Notes bleues

Cet article est un chapitre pour un livre à venir : *The Colors of the Soul : Alchemical Psychology*, qui est toujours en cours d'élaboration. Le matériel traité dans ce chapitre l'est également dans deux essais sur l'argent et le blanc, parus dans Spring 1980 et dans Spring 1981, mais aussi dans un autre essai sur le sel (in *Images of the Untouched*, J. Stroud & G. Thomas, eds., Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas, 1982). Clayton Eshleman a publié ce chapitre sur le bleu dans le numéro inaugural de sa revue : *Sulfur: A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art*, 1981. Je lui suis reconnaissant pour cette première édition. La présente version a été légèrement révisée [*Spring A Journal of Archetype and Culture*, n°54, 1993, pp.132-148].

[Au moment de la présente traduction, le volume annoncé en 1993, *The Colors of the Soul*, n'est toujours pas paru. En revanche, un ouvrage regroupant les écrits de James Hillman touchant à l'alchimie verra prochainement le jour avec le volume 5 de l'Uniform Edition of the Writings of James Hillman, justement intitulé : *Alchemical Psychology*. Pour plus d'informations à ce sujet, je renvoie le lecteur au site Internet de Spring Publications : <http://www.springpub.com/hillman.html>

Enfin, signalons que James Hillman a donné en 2004 une conférence poursuivant sa réflexion sur le bleu et le caelum : « *The Azure Vault: The Caelum as Experience* ». Une version en espagnol, autorisée par l'auteur, est consultable sur le site de la Fundación C.G.Jung à l'adresse suivante : [http://www.fcjung.com.es/art\\_59.html](http://www.fcjung.com.es/art_59.html) — NdT.]

\* [Les mots ou expressions en italiques suivis d'un astérisque sont en français dans le texte — N.d.T.]

1. NORTON (1953), p. 45. Voir aussi, *ibidem*, pp. 38-39 : « Les médecins ont découvert dans l'urine quatre-vingt-dix couleurs intermédiaires entre le blanc et le noir (...) La Magnésie [terme utilisé pour le blanc] s'extrait du lait, pure splendeur dans cette étape subtile de notre Art ; et ici nous pouvons voir toutes les couleurs qui jamais n'avaient pu être vues par des yeux de mortels — des centaines de couleurs, et assurément bien plus que ce que nous avons pu observer dans l'urine ; et notre Pierre doit être découverte en toutes ces couleurs dans toutes ses étapes successives. Dans le déroulement de vos expérimentations pratiques, et en concevant les différentes parties de l'œuvre dans votre seul esprit, vous devez avoir autant de phases, ou d'étapes, qu'il y a de couleurs. »
2. Pour une phénoménologie riche et étrange de la couleur bleue, voir GASS (1976). [En anglais, une des significations de blue renvoie à la rigidité morale et au puritanisme. — NdT]
3. NORTON (1953), *ibid.* L'assimilation de l'argent (le blanc) à la couleur du ciel est comparable à ce paradoxe de Wittgenstein : « Dans une image sur laquelle une feuille de papier blanc reçoit sa lumière du ciel bleu, le ciel est plus clair que la feuille blanche. Et dans un autre sens encore, le bleu est la couleur la plus sombre, et le blanc la plus claire. » WITTGENSTEIN (1978), I, 2.
4. Cf. WYCKOFF (1967), note à son édition du *De mineralibus* d'Albert le Grand, pp. 192-93.
5. Sur l'argent et le sonore, cf. HILLMAN (1980), pp. 41-44.
6. MATTHEI & AACH (1971), p. 170.
7. [Les « blue movies » sont des films pornographiques, le « blue language » c'est un peu notre langue verte, en plus grossier et même blasphématoire, « l'amour bleu » (en français dans le texte original) se réfère à l'homosexualité, quant à « morbleu », nous avons choisi ce terme pour rendre « blue murder », exclamation exprimant la terreur (et cette expression pourrait bien dériver du français « morbleu ») — NdT.]
8. Cf. GASS (1976) pour l'aspect sexuel et bizarre du blue. Concernant les aspects cyanotiques du bleu, voir les remarques de JUNG (1932) sur la période bleue de Picasso, dans lesquelles il établit la comparaison avec une

nekyia au royaume d'Hadès : « [nous entrons] dans les enfers. L'objectivité est vouée à la mort, ce qui est exprimé par le lugubre chef-d'œuvre de la jeune prostituée tuberculeuse et syphilitique. » (p. 445)

9. Cf. JUNG (1944), §322 : « Et comment l'homme parviendrait-il à son accomplissement si la Reine n'intercéda pas en faveur de son âme noire ? Elle comprend l'obscurité (...) » Ce passage suit une réflexion de Jung sur le bleu.
10. JUNG (1944), §320. Voir aussi CIRLOT (1962), p.52.
11. THASS-THIENEMANN (1973), p. 307 ; ROWE (1977) ; IRWIN (1974), pp. 79-110, « Kyanos ».
12. DRONKE (1977), p. 67. Sur la lumière du ciel bleu, voir le chapitre "Le bleu du ciel" dans BACHELARD (1943). Le monde souterrain comme lieu aérien et bleu se rencontre dans la cosmologie navajo. Après le monde rouge, le plus profond, vient le monde bleu, peuplé d'oiseaux bleus. REICHARD (1950), p. 15.
13. BAYLEY (1912), pp. 78-79. Bayley fait dériver blue de mots utilisés pour truth [vérité — NdT.] ; c'est là un exemple curieux de rêverie archétypale qui se fait passer pour de l'étymologie.
14. CIRLOT (1962), p. 51.
15. DRONKE (1977), p. 98 (Scivias II, 2). Malgré sa "virtuosité", le bleu n'a pas été une couleur canonique (comme le violet, le blanc, le vert ou le noir). Le bleu porte-t-il une tache étymologique indélébile ? Kyanos est apparenté au sanskrit cunya (vide, vacant, vain), cuna-m (absence, carence), au latin cavus (creux, vide) (p. 100). Caerulus (le ciel bleu sombre) est apparenté (via le sanskrit Cyama) avec sombre, disparaître, laisser, reste (p. 99) ; le mot "livid" [en anglais : fou furieux, mais aussi livide, pâle — NdT.] (du lat. lividus, "bleu") appartient à un groupe de mots signifiant séparer, réduire, disparaître, couler (p. 98). Le mot "bleu" (issu du germanique) appartient lui aussi à « une vaste classe de noms de couleur (...) signifiant (...) marqué, frictionné, barbouillé », taché, peinturluré, toujours dans le sens de maculé. (p. 73). Les numéros de page ci-dessus renvoient au livre de WOOD (1902). Comparer ces étymologies du bleu avec ce résumé des vues de Goethe : « [le bleu] se tient sur la face négative de la polarité des couleurs, où sont le dénuement, l'ombre, les ténèbres, la faiblesse, le froid, la distance — une attirance et une affinité pour l'alkali doivent être trouvées. » BADT (1965), p. 59.
16. Le mélange blanc-noir dans le bleu se retrouve dans une vieille expression anglaise, « blue skin », qui était « une personne engendrée par un homme blanc avec une femme noire ». De même, on disait de quelqu'un qu'il était de l'escadron bleu (« blue squadron ») s'il avait du « sang noir ». Cf. Dictionary of Buckish Slang University Wit and Pickpocket Eloquence (1811).
17. ZAHAN (1977), p. 56.
18. L'association bleu/blanc ne se retrouve pas seulement dans le symbolisme marial, le bleu joue un rôle spirituel dans la mystique et le symbolisme cultuel juifs, cf. SCHOLEM (1977), pp. 8, 9, 18-20, 29, 37.
19. [Blue misery dans le texte. Nous avons choisi de traduire « blue » par « glauque » ; ce terme est connoté négativement comme en anglais, et il désigne à l'origine une couleur vert bleu (grec glaukos). Le mot « glaucome », qui en est issu, désigne cette « affection de l'œil dont le cristallin devient d'un bleu terne. » (Jacqueline Picoche, Dictionnaire étymologique du français, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994) — NdT.]
20. Rimbaud, sonnet des Voyelles, où au bleu correspond le "O", oméga.
21. GROHMANN (nd), p.89.
22. « Les vêtus de bleu » : c'était une manière courante chez les Persans de nommer les soufis, pour laquelle diverses explications ont été proposées. Cf. CORBIN (1971). On suppose que la robe bleue est appropriée à ceux qui sont toujours dans les premières étapes de la vie mystique. Un vêtement bleu sombre est mis quand le niveau le plus bas de la psyché a été surmonté, comme si l'on en portait le deuil.
23. KUNZ (1913), p. 31, citation de Della storia naturale delle Gemme, I, Napoli, 1730, pp. 131-37. Un siècle plus tôt, dans son dictionnaire des peintres (Iconologia), Cesare Ripa énumère ces figures qui doivent être habillées d'une robe bleue : Astrologie, Mansuétude, Poésie, Persévérance et aussi Inconstance (la prostituée bleue de Picasso ? — ou au moins le côté obscur de la construction fidélité-vérité-constance).
24. [La Croix Blue (« Blue Cross ») est le nom donné à des structures qui viennent en aide aux personnes dépendantes

- de l'alcool. —NdT.]
25. FRANZ (1957), p. 249.
  26. DRONKE (1977), p. 76.
  27. Ibid., p. 66.
  28. CIRLOT (1962), p. 51.
  29. ALBERTI (1966), p. 50. Pour un esprit plus ancien, le caractère aérien du bleu pouvait être physiquement démontré par le fait que la peinture bleue est une couleur plus fugitive, s'effaçant rapidement parce qu'elle ne contient pas un pigment qui lui soit propre, seulement du lapis-lazuli péniblement pilonné ramené d'Oxus, région d'Asie Centrale. Sur l'histoire et la technique de la peinture bleue, voir BADT (1965), pp. 62, 79.
  30. Ces références peuvent être consultées dans DAVIES (1881), pp. 68-69.
  31. SCHOLEM (1977), pp. 45-7.
  32. HILLMAN (1980), pp. 35-37.
  33. RIPLEY (1963), p. 137 : « Prenez ensuite de l'argent, bien purifié de tout métal (...) puis scellez l'huile de Luna (...) et mettez cela dans un Balneo afin de le putréfier jusqu'à ce qu'il montre toutes les couleurs, et à la fin ce sera du blanc cristallin. » PARACELUS (1967), I, 83 : « Quand le feu est à régime modéré, la matière tend progressivement à la noirceur. Par la suite, quand le sec commence à agir sur l'humide, diverses fleurs de différentes couleurs s'élèvent simultanément dans le verre, exactement comme elles apparaissent sur la queue du paon, et de telle façon qu'on n'avait jamais vu cela auparavant. (...) Par la suite ces couleurs disparaissent, et lentement la matière commence à blanchir. » Cf. JUNG (1955-56), II, §§48, 51-52.
  34. PARACELUS (1967), *ibid.*
  35. [On a en français cette expression : « être dans le bleu », pour signifier qu'on est plongé dans ses rêveries — NdT.]
  36. KESSLER (1972), p. 198.
  37. Ibid., p. 203. « La symbolique la plus fréquente du bleu dans "L'homme à la guitare bleue" de Stevens, correspond, dans le monde singulier de ce poète, à un travail "d'imagination pure". Cette couleur est sans doute un symbole très caractéristique de la pensée spéculative, ou plus simplement de l'esprit [mind]. » (p. 196)
  38. « Pour s'accomplir lui-même, le poète doit réaliser un poème qui satisfasse à la fois la raison et l'imagination. » STEVENS, (1951), p. 42.
  39. « Cézanne est mentionné plus que tout autre peintre dans l'œuvre critique de Stevens. » BAIRD (1968), p. 84. Voir pp. 82-93 pour leurs similitudes ; tandis que Baird insiste sur leur commun intérêt pour la structure, je souligne quant à moi leur regard commun sur le bleu et ses conséquences sur l'aspect imaginal de leur œuvre.
  40. BADT (1965), p. 56.
  41. Ibid., cf. chapitre : « Shadow-paths and Contours »
  42. Ibid., p. 56. Le bleu de Cézanne a suscité des remarques spécifiques de la part de Zola comme de Rilke — qui n'étaient pas moins imaginatifs. BADT (1965), pp. 56-58.
  43. Ibid., p. 82.
  44. Ibid., p. 57. Comparer avec la remarque de Kessler à propos du bleu de Stevens comme étant « cette faculté humaine qui tente d'unifier les différentes couleurs dans la nature extérieure. » En Allemagne, le courant du Cavalier Bleu est un autre exemple d'union de la pensée et de l'imagination. « Le bleu était la couleur favorite de Kandinsky comme de Marc. » « Nous trouvâmes le nom (Der Blaue Reiter) alors que nous étions assis autour d'un café (...) Plusieurs d'entre nous adorions tout ce qui est bleu, Marc c'était les chevaux bleus, moi les cavaliers bleus. » Kandinsky, in GROHMANN (nd), p. 78. L'intériorité mystique dans la description de la «

nature », le dégoût pour le « vert », et la réflexion métaphysique qu'ils mènent sur l'imagination, tout cela est dans la droite ligne de la « tradition du bleu. »

45. Dans ce même passage de Boehme (*Mysterium pansophicum*, cité par JUNG (1950), §116), nous trouvons que vient en premier lieu un « bleu éclatant », suivent diverses autres analogies s'y rapportant, puis « c'est comme le bleu dans le vert, car chacune <des couleurs> conserve son éclat et brille. » Le problème de Stevens, le bleu s'opposant au vert, est aussi noté par Boehme, qui parvient à les voir unis tout en gardant leur différence.
46. La multitude de fleurs se retrouve dans la terre blanche de Corbin. Il parle de cette « botanique sacrée » qui donne à la conscience blanchie une réalité sensuelle et un contenu particulier (plus que ne saurait le traduire un champ recouvert de neige ou encore une lumière blanche). Dans notre monde occidental, les fleurs sont un aspect de l'anima en tant que Flora, c'est la floraison de l'imagination en formes vivantes enracinées. Corbin nous apprend que les fleurs peuvent être la *materia prima* dans la méditation alchimique, indiquant par là le Paradis reconstruit en esprit, la compagnie avec les créatures célestes. (CORBIN (1979)). M.-L. von Franz nous offre un large choix de magnifiques passages sur la multitude de fleurs (FRANZ (1957), pp. 394-95, en référence à Jung), qu'elle interprète comme « des composants de la totalité psychique, du Soi » et qui « font référence à un épanouissement de l'état de relation psychique » en « relation humaine » (p. 398) On peut y voir une réduction des fleurs à « nos » cheminements ; mais, dans l'abondant matériel qu'elle a rassemblé, elle dit aussi que « dans l'alchimie grecque, les fleurs et les bourgeons sont une image des esprits ou âmes » (p. 395). Ce sont là les « créatures célestes » — les figures imaginaires — avec lesquelles se met à présent en œuvre la relation au psychisme. Nous sommes les témoins de leur floraison et nous sommes leurs gardiens.
47. Peut-être que la fantaisie persistante selon laquelle les anciens et les primitifs ne considéraient pas le bleu comme nous autres, provient de la phénoménologie archétypale du paradis, de l'âge d'or et du bon sauvage, où le bleu n'a pas besoin d'être identifié comme une expérience à part, séparée du « monde vert » — pas de nostalgie, de dépression, ni de pathologie. Nature et Imagination indifférentiables. Pour Stevens, le conflit bleu-vert révèle un lien — et 163 occurrences de chacun de ces deux mots apparaissent dans son œuvre (KESSLER (1972), p.185).
48. Cf. JUNG (1955-56), II, §48, pour un exemple d'oubli de la multiplicité. Jung y écrit : « L'expression "omnes colores" est souvent mise en évidence dans les textes, ce qui désigne une sorte de totalité. Ensuite les couleurs s'unissent, dans le blanc par exemple. Pour de nombreux alchimistes ce stade représente le sommet de l'art. C'est en tout cas l'achèvement de la première partie de l'œuvre (*prima pars operis*). En effet la quaternité séparée, après avoir été extraite de la confusion du chaos, est donc amenée à la blancheur et, de toutes les couleurs, il en naît alors une seule (*ex omnibus unum*). Vu sous l'angle moral, cela signifie en même temps que la multiplicité psychique de l'absence primitive d'unité avec soi-même, le chaos intérieur où les parties de l'âme s'entrechoquent, les troupes d'Origène sont devenus le *vir unus* (l'homme un). » Cette interprétation ramène la totalité à l'unité, alors que la totalité peut aussi signifier le tout comme tout (chacun et tous). En outre, L'interprétation morale de Jung ne voit pas seulement le multiple comme "désunité" et chaos, mais place l'homme au-dessus de l'animal. On trouve toutefois chez Jung des passages contraires à son propre point de vue ; cette citation de Khunrath, par exemple, dans JUNG (1955-56), II, §52 : « à l'heure de la *coniunctio* le noir, la tête de corbeau et toutes les couleurs du monde apparaîtront (...). »
49. Cité dans GOMBRICH (1961), p. 296.
50. Cf. GASS (1976) pour un exemple de philosophe travaillant ses pensées en images.
51. JUNG (1955-56), II, §363
52. *Ibid.*, p. 273, note 76
53. *Ibid.*, II, §§351-52
54. *Ibid.*, II, §363
55. *Ibid.*, II, §§651-53
56. [Nous avons choisi le mot « griserie » pour rendre l'original « blue drunkenness », gardant ainsi une touche colorée proche du bleu... Les « blue noses » (littéralement « nez-bleus »), désignent les puritains, et les « blue laws » (littéralement « lois bleues ») sont une expression familière servant à évoquer des lois qui régulent les mœurs pour garder sauve la morale, et touchant donc à l'alcoolisme, au jeu, à la pornographie, interdisant le travail le dimanche, etc. — NdT.]

57. Cf. MILLER (1981), 2e partie.
58. Hymne à Dionysos, in *Les hymnes homériques* (septième hymne [si l'on suit l'ordre du manuscrit dit de Leyde — NdT.] —, vers 5 et 15). [Une très belle traduction nous est proposée par Jean-Louis Backès dans la collection Folio chez Gallimard, 2001 (le même volume contient aussi les grands poèmes d'Hésiode). Cependant, dans les trois traductions françaises que nous avons consultées, les cheveux de Dionysos, tout comme ses yeux, sont injustement qualifiés de noirs ou de bruns, malgré le *kyaneos* (bleu sombre) chanté par l'aède. — NdT.]
59. Pour un exemple de plus d'image et de pensée combinées dans le bleu, voir « La vision de l'horloge du monde » (dans JUNG (1944) pp. 267-293, mais aussi dans JUNG (1940), pp. 133-200).
60. HILLMAN (1980), p. 42f.
61. Pour la transformation de la matière, cf. HILLMAN (1980), p. 48, n. 32, à propos des travaux de Severson et Kugler au Laboratoire du langage.
62. John Constable, paysagiste anglais, a quasiment pris cette phrase comme devise (ou comme devise alchimique) : « Le véritable objet de l'art (voire de tous les beaux-arts) et sa difficulté, c'est d'unir l'imagination à la nature. » GOMBRICH (1961), p. 386.

### Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista (1966), *On Painting [De Pictura]*, Yale University Press, New Haven.
- ALBERTUS MAGNUS (1967), *Book of Minerals [De Mineralibus]*, Clarendon, Oxford.
- BACHELARD, Gaston (1943), *L'Air et les songes*, José Corti, Paris.
- BADT, Kurt (1965), *The Art of Cezanne*, University of California Press.
- BAIRD James (1968), *The Dome and The Rock* (Johns Hopkins, Baltimore).
- BAYLEY, Harold (1912), *The Lost Language of Symbolism*, Benn, London.
- CIRLOT, J. E. (1962), *A Dictionary of Symbols*, Routledge, London.
- CORBIN, Henry (1971), *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, Présence, Paris.
- (1979), *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet/Chastel, Paris.
- DAVIES, T. L. O. (1881), *A Supplementary English Glossary*, Bell, London.
- Dictionary of Buckish Slang University Wit and Pickpocket Eloquence*, C. Chapel, London, 1811.
- DRONKE, P. (1977), « Tradition and innovation in Medieval Western Colour-Imagery », in *Color Symbolism: Six Excerpts from Eranos 41-1972*, Spring Publications, Dallas.
- FRANZ, Marie-Louise von (1957), *Aurora Consurgens. Le lever de l'aurore*, trad. fr. Etienne Perrot et Marie-Martine Louzier, La Fontaine de Pierre, Paris, 1982.
- GASS, William (1976), *On Being Blue*, Godine, Boston.
- GIMMA, Giacinto (1730), *Della storia naturale delle gemme, delle pietre, e di tutti i minerali, ovvero della fisica sotterranea*, I, Napoli.
- GOMBRICH, E. H. (1961), *Art and Illusion*, Princeton University Press (Bollingen Series), Princeton.
- GROHMANN, Will (nd), *Wassily Kandinsky*, Harry Abrams, New York.
- HILLMAN James (1980), « Silver and the White Earth. Part One », in *Spring 1980*, Spring Publications, Dallas.

- Hymnes homériques, in Hésiode : Théogonie, Les travaux et les jours — suivis des Hymnes homériques, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Gallimard, 2001.
- IRWIN, Eleanor (1974), *Colour Terms in Greek Poetry*, Hakkert, Toronto.
- JUNG, Carl Gustav (1932), « Picasso », in *Problèmes de l'âme moderne*, trad. fr. Marthe Bernson et Gilbert Cahen, Buchet/Chastel, Paris, 1960.
- (1940), *Psychologie et religion*, trad. fr. Marthe Bernson et Gilbert Cahen, Buchet/Chastel, Paris, 1958.
- (1944), *Psychologie et Alchimie*, trad. fr. Henry Pernet et Roland Cahen, Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- (1950), « Une expérience du processus d'individuation », in *L'Âme et le Soi*, tr. fr. Claude Maillard, Christine Pflieger-Maillard et Roland Bourneuf, Albin Michel, Paris, 1990.
- (1955-56), *Mysterium conjunctionis*, 2 volumes, tr. fr. Etienne Perrot, Albin Michel, Paris, 1980-82.
- KESSLER, Edward (1972), *Images Of Wallace Stevens*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- KUNZ, G. F. (1913), *The Curious Lore of Precious Stones*, Lippincott, Philadelphia.
- MATTHEI, Rupprecht & AACH, Herb, eds. (1971), *Goethe's Color Theory*, van Nostrand Reinhold, New York.
- MILLER, David L., (1981), *Christs*, Seabury, New York.
- NORTON, Thomas (1953), *Ordinal*, in *Hermetic Museum*, II, [1678], Watkins, London..
- PARACELTUS (1967), *The Hermetic and Alchemical Writings of Paracelsus*, 2 volumes, University Books, New Hyde Park.
- REICHARD, Gladys A. (1950), *Navaho Religion*, Bollingen-Pantheon, New York.
- RIPLEY, George (1963), « The Bosom Book of Sir George Ripley », in *Collectanea Chemica*, Stuart & Watkins, London.
- ROWE, Christopher (1977), « Concepts of Colour and Colour symbolism in the Ancient World » in *Color Symbolism: Six Excerpts from Eranos 41-1972*, Spring Publications, Dallas.
- SCHOLEM, Gershom (1977), « Farben und ihre Symbolik in der Judischen Ueberlieferung und Mystik », *Color Symbolism: Six Excerpts from Eranos 41-1972*, Spring Publications, Dallas.
- STEVENS, Wallace (1951), *The Necessary Angel*, Knopf-Vintage, New York.
- THASS-THIENEMANN, Th. (1973), *The Interpretation of Language*, I, Aronson, New York.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1978), *Remarks on Colour*, University of California Press.
- WOOD, Francis A. (1902), *Color-Names and their Congeners*, Niemayer, Halle.
- WYCKOFF, Dorothy (1967), cf. ALBERTUS MAGNUS.
- ZAHAN, Dominique (1977), « Colour Symbolism in Black Africa », in *Color Symbolism: Six Excerpts from Eranos 41-1972*, Spring Publications, Dallas.