

Jean-David Jumeau-Lafond

L'Œil d'Hermès, une conversation sacrée.

Réédité en 2018 après une première parution en 1982, *L'Œil d'Hermès* de Frédérick Tristan se présente comme un regard *inspiré* sur de grandes œuvres de l'art occidental du Moyen Âge au XXe siècle, un déchiffrement des images et des signes, associant acuité de l'observation et compréhension spirituelle, en dehors d'une histoire de l'art académique. En exergue du volume, l'auteur cite quelques lignes de Marcel Brion, ce grand humaniste qui a tant écrit sur l'art et la littérature sans jamais avoir été universitaire. De cet évocateur profond, qui visitait la peinture de la Renaissance italienne comme la musique de Mozart et la poésie de Novalis à l'aune d'une vision plus sensible que strictement historique, Tristan choisit un extrait de *L'Allemagne romantique*: l'auteur du *Voyage initiatique* (titre des deux derniers volumes de cette somme) y évoque le parcours « qui s'accomplit de l'ignorance, même docte, à la haute connaissance » et les « routes du vaste monde » comme « les tracés des cartes symboliques ». Il mentionne aussi « le véritable Grand Œuvre », cette « transformation de la sensibilité et de l'intelligence », « vrai but » et « chemin réel ». Il n'est guère surprenant que l'auteur de *L'Œil d'Hermès* place son propos sous les auspices d'un esprit aussi subtil, et invoque le patronage de celui dont les livres, qu'ils fussent consacrés à l'art, à la littérature ou à la fiction, passent sans trouble de l'un aux autres, négligeant les carcans disciplinaires et les contraintes formelles au profit d'une traversée personnelle, rigoureuse certes, mais ouverte sur le rêve. Grand œuvre, voyage, chemin : associés au titre du volume, lui-même clairement revendicatif de la tradition alchimique, et placés sous l'égide d'Hermès Trismégiste, les mots inscrits à son fronton préviennent qu'il s'agit ici de bien autre chose que de simples « approches de l'imaginaire pictural », sous-titre quelque peu neutre choisi pour sa réédition. Car c'est bien comme un voyage initiatique et spirituel lui-même qu'est conçu le livre, tout aussi savoureux et signifiant dans sa forme et son processus narratif que le savant contenu du déchiffrement des images. Ce n'est donc pas au propos fondamental que nous nous arrêterons ici en détail ; l'analyse des œuvres, la clairvoyance qui la guide, absolue ou relative, transcendante ou subjective, n'a finalement que peu vocation à être discutée. À l'historien de l'art «

professionnel », cette approche qui mêle science iconologique et interprétation traditionnelle, au sens hermétique du terme, mais aussi délectation de la langue et malice dans l'exploration des œuvres, apparaît comme une création poétique et une réflexion métaphysique autant que comme l'illustration d'une haute culture. Il n'y aurait que peu de profit à entrer dans la « dispute » de la lecture de tel élément ou de tel symbole, propre à ravir la monomanie historiographique des spécialistes de la Renaissance, de l'âge classique ou du romantisme. D'autant que dès l'introduction, texte court mais essentiel, l'auteur met dans la bouche de l'éminent et mystérieux John Gilbert Chesterfield, dont *L'Œil d'Hermès* est censé restituer le propos, ces paroles : « Et d'abord les images, pas les concepts, les images ! » De fait, dans cet ouvrage à juste titre dépourvu de notes au profit des seules légendes des œuvres reproduites, on cherchera en vain les noms d'Émile Mâle et de Louis Réau, tout comme ceux de Fritz Saxl ou d'Erwin Panofsky, héros de l'iconographie moderne et de l'iconologie issue de l'École de Warburg chères aux amphithéâtres ; et quand est mentionné Cesare Ripa c'est pour décrire une de ses images et non citer le texte de la célèbre *Iconologia* de 1593, ouvrage fondateur de la discipline. À l'exception de la mention de quelques augustes livres d'emblèmes et de répertoires alchimiques, comme *L'Atalante fugitive* de Maier, le *Liber matutinalis* de Conrad de Scheyern ou encore le *Viridiarum Chymicum* de Stolcius, Frédérick Tristan dispense ses « personnages » de toute cuistrerie et délivre leur dialogue de sous-entendus ostensibles. Si le savoir y est immense, les sources en sont délibérément cachées et c'est bien l'œil qui anime le livre et guide le lecteur. D'autre part, l'analyse iconologique ne se concentrant que fort rarement sur les questions stylistiques et à proprement parler esthétiques, ce qui constitue d'ailleurs une des faiblesses de ce système (quelle différence entre un chef d'œuvre et une toile médiocre présentant le même réseau de signes ?), il n'est au fond plus vraiment question ici d'histoire de l'art, mais plutôt d'histoire du regard sur le monde et de sa transcription symbolique, au profit d'une quête initiatique, ce qui n'est pas exactement la même chose. Pringsham le fait d'ailleurs remarquer à Chesterfield : « Vous ne considérez l'art qu'à la façon d'un emblème... », propos auquel le maître répond par une pirouette. Pour l'auteur, l'art qu'il commente, et dont les œuvres forment le chemin d'une découverte du sens profond des choses, ne relève pas de l'histoire des styles, ni même d'une conception plastique de la beauté et du génie ; c'est bien d'images qu'il s'agit et du reflet qu'elles offrent au combat mené par l'Homme, des ténèbres vers la lumière. Et Tristan-

Chesterfield de citer Delacroix (alors que ces mots sont en réalité de Baudelaire à propos du peintre) : « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relatives. » Une fois encore, dans *L'Œil d'Hermès*, il n'est pas simplement question d'art mais bien de lecture des signes, au profit d'un cheminement et d'une tentative d'approcher l'invisible. Mais si nous ne discutons pas le cœur du discours, que nous reste-t-il ? Tout simplement, si l'on peut dire, la forme que Tristan lui donne, cette fiction d'une conversation dans laquelle des êtres imaginaires, et on sait combien il en aime les ambiguïtés et les identités flottantes, se parlent, s'écoutent, et sont décrits, par l'un d'eux, dans un théâtre parallèle aux subtiles et mouvantes didascalies. Car cet appareil participe à la divulgation du propos.

Comme il convient paradoxalement à un texte dévolu au dévoilement du sens des images, l'auteur commence par jeter un voile sur lui-même, travestissement qui révèle, rideau qui masque en désignant, jeu de cache-cache révélateur : Frédérick Tristan opte ainsi pour un exercice jouissif et ludique, autant que symbolique, celui du dialogue, genre illustre et pratiqué depuis Platon jusqu'à la Renaissance où il fut abondamment théorisé, en particulier par Sigonio, Speroni et surtout Le Tasse, avant de connaître de nouveaux développements, glissant bientôt vers l'art suprême de la conversation dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Renonçant d'emblée à son identité, l'auteur revêt l'habit du disciple attentif, du médium qui restitue les propos entendus, rôle de passeur d'un savoir précieux. C'est dans le dernier paragraphe de l'introduction que l'on apprend son nom d'emprunt : Pringsham. « Réfléchissez un peu, cher Prigsham » dit le maître, nous livrant ainsi l'identité supposée de celui qui écrit, tout en revendiquant le rôle, prétendument modeste, d'un docteur Watson de l'enquête spirituelle et artistique. Quant au fameux John Gilbert Chesterfield, dont le patronyme fleure bon le confort mobilier anglais inventé, selon la tradition, à la fin du XVIII^e siècle par Lord Stanhope, comte de Chesterfield (1694-1773), la ressemblance avec Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), le grand romancier et apologiste catholique, frappe le lecteur : outre la proximité du nom (à un suffixe de cuir capitonné et clouté près) et la similitude physique (« cheveux en bataille, lorgnon braqué sur le nez »), on ne peut que remarquer la gémellité des personnages, les aventures du détective Green de l'un étant inspirées par les célèbres enquêtes du Père Brown de l'autre, tandis qu'est évoqué leur mépris partagé pour Kipling. Dans les *Hérétiques*, Chesterton disserte à son sujet de « l'action de

rendre le monde plus petit » [making the world small] tandis que le Chesterfield de Frédérick Tristan évoque les « pieuses pensées desséchantes et grassouillettes de Kipling ». Par ailleurs, il est vrai que le préfixe qui est commun à ceux que nous appellerons familièrement « les deux Chest' » renvoie aussi fort opportunément à Robert de Chester, cet érudit du XIIe siècle qui fut le premier à traduire un traité d'alchimie de l'arabe en anglais. Que l'on retrouve d'ailleurs Chesterfield, mais associé au vrai prénom de Chesterton, comme un nouveau pseudonyme choisi comme tel par Jonathan Varlet et Cyril Pumpermaker, héros du roman *Les Égarés*, publié l'année suivante par Frédérick Tristan et dans lequel les références symboliques explorées dans *L'Œil d'Hermès* jouent un rôle majeur, ne fait qu'ajouter toujours plus de fils à cet écheveau qui nous guide tout en nous perdant pour mieux nous retrouver, avec une mystérieuse malice.

Mais voilà que, revenant heureusement à l'édition originale de 1982 par un souci de scrupule bibliophilique, nous découvrons, entre l'exergue de Marcel Brion et l'introduction, rien moins qu'une préface, absente de la réédition récente. Or, ce texte de trois pages revendique, en effet, le caractère fictif du fameux Chesterfield, nommément inspiré par Chesterton, ainsi que nous l'avions supposé (Tristan y reviendra d'ailleurs avec son « Clin d'œil à Chesterton » dans *L'Infini singulier* en 2004). Par un artifice de plus, l'aveu de cette « substitution » d'apparence nominale de Chesterfield à Chesterton est censé, *a contrario*, crédibiliser le « sérieux » de l'affirmation de l'identité de son disciple, qui serait le véritable et seul auteur du dialogue, le fidèle John Pringsham. Prétendument « né à Manchester en 1894 », le scrupuleux scribe à l'écoute du maître inventé serait, lui, bien réel, ainsi que l'affirme le préfacier Adrien Salvat. Il aurait d'ailleurs publié divers ouvrages philosophiques sous le pseudonyme de Makarié et exercé le métier de courtier en laines. Toutefois, lorsqu'on se souvient que Jean Makarié et Adrien Salvat sont eux aussi des hétéronymes de Frédérick Tristan, lui-même industriel du textile à la ville, il ne reste plus de doute quant au caractère kaléidoscopiquement crypté de l'ouvrage, de sa préface et de l'ensemble de ses contributeurs qui n'en sont finalement qu'un, fût-il multiple... Dans ce livre dédié au déchiffrement des images, tout est fait pour que la connaissance semble sourdre d'un inextricable réseau de regards et d'écritures, tant l'auteur est convaincu que rien ne se donne, mais que tout se conquiert à travers prismes et reflets. La question de l'identité, essentielle dans l'œuvre de Tristan, projette ainsi son ombre sur les peintures et les gravures, soumises aux mêmes méandres que le nom et la silhouette des êtres. Il est vrai

que l'auteur de *L'Œil d'Hermès* évoque néanmoins aussi Gérard Heym, authentique spécialiste de l'hermétisme, déjà disparu depuis dix ans en 1982, mais dont on connaît les publications bien réelles, dont la belle préface de 1963 pour *Le Dominicain blanc* de Gustav Meyrink. Hommage à ce pair estimé, c'est à lui que serait revenu l'honneur d'inspirer le dialogue, voire de découvrir son manuscrit, avant que Salvat ne le fit traduire : de nouveau, avec Tristan, la réalité ne peut pas ne pas se parer d'une part de fiction, de doute, d'ambiguïté salutaire.

La préface se clôt cependant sur la mention d'une confrérie secrète, la Société des Anciens Hommes, réunissant une partie de ces figures pour la plupart insaisissables, auxquelles Tristan, pardon Salvat, ajoute dans une liste invraisemblable et faussement « à la Prévert » un « prestidigitateur chinois » portant le nom bien réel de Hung Khi shing, l'un des fondateurs de l'antique « Société de Hung » (et que l'on retrouve dans le roman *La Cendre et la foudre* en 1982), un mystérieux physicien américain plus proche de la balistique (Browning !) que de la vie des particules, un improbable gouverneur des Îles éparses du nom poétique de Paperday, et rien moins que le cardinal Pacelli, futur Pie XII (probablement parce que celui-ci envoya au peuple anglais ses condoléances lors de la mort de Chesterton en 1936), sans oublier Jean-Arthur Sompeyrac, conteur de *La Geste serpentine*, mais qui n'est lui-même qu'un autre hétéronyme de Tristan. Le palais de glaces du jardin d'acclimatation qui nous terrorisait tant dans notre enfance referme ici ses portes transparentes, mais bien infranchissables dans leurs mirages, sur ce « jeu qui est enjeu », ces « stratifications », « mises en abîme » et autres « labyrinthes », régulièrement mentionnés par l'auteur dans ses entretiens. Que la réédition de 2018 occulte la préface de 1982 mais ajoute à la couverture un sous-titre gentiment universitaire, est peut-être le signe d'une volonté de l'éditeur de vulgariser un texte en effet très profitable au lecteur non averti, à l'étudiant en histoire de l'art ou à l'amateur de symboles, mais dont l'ambition va bien au-delà. Sans cet appareil crypté de vraies fausses clés, ou inversement, le dialogue devient un exercice de style plus sage, mais il conserve, fort heureusement, toute sa magie et, ce qui est plus important, son message.

Mais revenons à l'introduction qui nous livre le portrait de l'imaginaire Chesterfield. Outre ses cheveux et son lorgnon, fidèles au modèle que l'on retrouve dans les photographies de G.K. Chesterton, Pringsham, donc, décrit un « invraisemblable appartement » londonien dans le quartier un peu excentré de Richmond. Dans ce « repaire », le mystérieux personnage veille sur ses bibliothèques, ses « innombrables

dossiers et ses fureurs ». Volubile, plein d'un humour défini par des qualificatifs qui eussent pu être de Lewis Carroll (encore un procédé de jeu de bandes), le savant personnage « croit au miracle » de l'imprévu et du potentiel infini du déchiffrement des signes. Mais cette activité mentale s'accompagne d'une gestuelle décrite comme vécue au sein même des œuvres. Chesterfield entre dans les tableaux, y marche, « soulevant une tenture, se penchant sur le broc à eau, regardant par la lucarne, s'asseyant dans le fauteuil et, pareil à ce joueur d'orgue de Titien, se retournant, jetant un coup d'œil complice au pubis de Vénus, ou encore dans une représentation d'atelier, se saisissant du pinceau et retouchant la toile qu'un artiste peint dans la peinture, s'immisçant ainsi dans l'imaginaire lui-même, entre deux couches de vernis, en cette immense épaisseur du trompe-l'œil, vérité de cet autre monde caché dans le monde, 'véritable ici de ceux que les absents distraient croient ailleurs...' ». En livrant le portrait du savant Chesterfield, double de Chesterton mais qui incarne symboliquement le propos du seul Pringsham, lui-même émanation de Tristan, l'auteur poursuit son travail de labyrinthe et augmente encore la dimension mystérieuse du lieu de la révélation. Le désordre de l'appartement, la démarche intellectuelle, mais aussi, sans doute, physique, du personnage qui s'égaré dans ses chambres et salons, parmi les livres et les images, pour mieux se retrouver dans la peinture : tout cela fleure bon le romanesque et fait figure pour une sacralisation du travail intellectuel et de la quête du sens. Il n'y manquait plus que l'apparat mi-suave mi-funèbre de l'encens et c'est aux cigares fumés par Chesterfield qu'est dévolu ce rôle. « Interminables et terrifiants », importés de Cuba par l'imaginaire maison « Doggle Doggle », ils scandent la conversation tout au long du livre et c'est à leur fumée, équivalent moderne des vapeurs du trépied de la Pythie que le lieu doit son atmosphère de « cabinet des révélations », selon les mots de l'auteur qui n'hésite pas à citer un roman imaginaire (*My Ghost* de Curtney, clin d'œil, peut-être au beau vicomte Courtenay, l'ami de William Beckford) évoquant « quelque chose comme un aquarium glauque où les images produites par le hardi cerveau de MacBennett apparaissaient, telles des visions en camaïeu [...] ». Pour Chesterfield, l'appartement enfumé tient lieu de « Chine avec ses dragons, ou de Byzance peuplée d'anges ». Le délicat plaisir du tabac cubain, cher aux clubs londoniens, devient ici truchement du mystère et du sacré, substitut de la myrrhe des cryptes et moyen de rappeler aussi l'attrance de l'auteur et de ses doubles pour le catholicisme.

On ne peut s'empêcher de penser, tout au long de ce dialogue en quatorze chapitres et un « *In fine* », à l'ambiance que Villiers de l'Isle-Adam confère à ses entretiens nocturnes entre le double romanesque du savant Edison et lord Ewald dans *L'Ève future*. Là aussi, la fumée des cigares de l'aristocrate anglais en quête de l'idéal féminin et bientôt convaincu de s'adonner à l'expérience de la création de son substitut andrèide, participe de ce floconnement qui transforme le plus anodin salon en antichambre des merveilles. Ce n'est d'ailleurs pas la seule analogie qu'entretient le roman de Villiers avec *L'Œil d'Hermès*. Ainsi, dans un préliminaire « avis au lecteur », l'auteur d'*Isis* et des *Contes cruels*, définit la relation de son héros avec le véritable Edison, ce « Sorcier de Menlo Park », inventeur du « Téléphone, du Phonographe et du Microphone », tout comme Tristan revendique la parenté de *sympathie* entre Chesterfield et Chesterton dans la préface de 1982. Rappelons également que chacun des chapitres de *L'Ève future* est précédé d'un exergue (*L'Ecclésiaste*, Tertullien, Catulle, la Kabbale, Milton, Shakespeare, Goethe, Moleschott, Baudelaire etc...) dont la portée confère au récit une dimension philosophique, de la même manière que les thèmes abordés dans *L'Œil d'Hermès*, et qui donnent aux chapitres leur titre, forment une progression symbolique.

Tout au long du livre, Chesterfield et Pringsham dissertent donc à partir de quelques unes des plus importantes peintures de l'art occidental ; il serait plus juste de dire que Pringsham donne la réplique au maître, comme Watson à Holmes, même si l'on sait bien que l'un et l'autre ne font qu'un. Le propos progresse ainsi dans une sorte de monologue intérieur dialogué, et prend l'allure d'un théâtre d'ombres. D'un chapitre à l'autre, les protagonistes s'étonnent et se rassurent, échangent et nourrissent leur méditation à voix haute au gré des révélations et des « trouvailles », dans une succession de déductions et de surprises, de calmes réflexions ou de découvertes surexcitées. Ce parcours est scandé de variations scéniques destinées à animer la maïeutique, mais qui visent également à humaniser le débat, comme si la hauteur des spéculations et le chemin solennel emprunté devaient s'enraciner ne serait-ce qu'un peu dans le réel pour ne pas apparaître d'emblée trop « céleste ». Chesterfield tousse « dans son poing », allume un nouveau cigare sorti d'un coffret chinois, feuillette un livre ou sort un dossier de sa bibliothèque ; tandis que l'on évoque « Saint Georges et le Dragon », c'est une journée pluvieuse « comme les londoniens les apprécient car elles permettent de se refermer sur soi-même, dans les maisons, dans les clubs, et de laisser le regard scruter

les glauques lueurs de la rue et de la conscience [...] », mais lorsqu'il est question de « l'Enfant de Lumière », le temps est radieux, la fenêtre du petit salon ouverte et Chesterfield apparaît « en manches de chemise ». Plus tard, alors que « Le Monde angélique » s'invite dans le discours, le maître devient « de plus en plus volubile et heureux » et le petit salon s'est « changé en une bibliothèque effondrée » dont les livres jonchent le tapis. Ici, Chesterfield donne à lire à Pringsham des fragments de son *journal*, là c'est un de ses articles inédits qui est cité ; tantôt le maître laisse son Watson « éberlué », tantôt il se penche vers lui « sur un ton de grande confiance » pour évoquer les découvertes accumulées comme les « éléments d'un décor [...] d'une partition qui attend l'entrée du personnage qui s'en saisira pour lui donner vie », et c'est de Psyché et de ses *variations* que les deux hommes dissertent alors. À la fin du chapitre consacré au « Dévoilement de Vénus », le premier du volume, Chesterfield s'assoupit comme hanté par l'invisible, « son lorgnon se balançant au bout de son ruban », mais dès le début de la section dévolue au « Monde déchu », le maître, qualifié de « magicien », et qui est resté enfermé dans le salon-bibliothèque enfumé par les cigares dès le petit matin « aux dires de Mme Furney » (sorte de double de l'excellente Mrs Hudson de Conan Doyle), « saisit » Pringsham « par le col » pour entamer le dialogue. La progression de la démonstration et du savoir issus de l'analyse des images se fait ainsi chapitre après chapitre comme dans une succession de journées symboliques ; animées par les incidents du quotidien, d'apparence inoffensive, ce sont pourtant autant de stations (quatorze, d'ailleurs, comme celles du chemin de croix, plus un épilogue) sur la voie de la révélation que ces épisodes de la conversation. Thé, cigare, pluie et soleil, livres ouverts ou fenêtres fermées, y sont comme les éléments faussement anodins d'un rituel, ces non-événements d'importance qui scellent la vie de tous les instants avec la quête spirituelle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Au début du chapitre consacré au « Monde angélique » Pringsham découvre que l'exercice n'est pas « l'exposé d'une quelconque théorie, mais une recherche passionnée ». Et il ajoute : « J'assistais à l'aventure intérieure d'un homme. » Que les deux derniers chapitres (XIII et XIV) soient consacrés, l'un à « L'Invisible » et l'autre à la « Camera oscura » semble révélateur. Le sens profond du propos s'y définit de plus en plus clairement, cette nécessité de dépasser le dualisme, figuré par toutes les ruptures originelles, pour atteindre à une fusion, dans un monde disloqué. La démarche alchimique se dévoile toujours davantage au fur et à mesure que l'on progresse dans le livre et que se succèdent les images décryptées : dragons, lances,

grottes, crânes, chevaux, serpents, fontaines, opacité et transparence, aurore et crépuscule, paradis et enfer, caché et dévoilement, envol et pesanteur, chute et salut, ombre et lumière. L'éminent Chesterfield fait toutefois peu de cas de la chronologie et des écoles. Si les sources antiques et chrétiennes forment le socle de la culture picturale occidentale, l'enthousiaste et bougon magicien aux cheveux en bataille l'affirme à Pringsham : « Notre propos se situe hors de l'Histoire, les signes ne cessant jamais de renvoyer les uns aux autres. » Que Goya surgisse à la suite de Bosch et de Titien dans le chapitre consacré au « Monde déchu » ou que Picasso soit associé à Poussin dans « Les Signes cachés » confirme bien l'intemporalité de la vision de l'auteur, « parce que c'est toujours de l'homme que nous entretient la peinture » et qu'il faut laisser les « peintres face à la transfiguration et au dépassement du monde. » Le sentiment du lecteur s'avère toutefois troublé, car cette progression initiatique se heurte bientôt à un malaise.

Dans «Camera oscura», le propos s'emballé et si Chesterfield se lève pour « remettre une bûche dans la cheminée », c'est peut-être pour enfumer un peu plus le salon, car le discours s'affronte aux révolutions esthétiques des XIXe et XXe siècles et il est peut-être moins aisé d'en analyser les aspects à travers le regard d'Hermès que lorsqu'il s'agit du monde très codé de la Renaissance. Turner et Delacroix se voient ralliés au grand mouvement du monde tandis que les impressionnistes, voyeurs plutôt que voyants (ce qui est bien vu si l'on ose dire), incarnent l'image d'un « temps vide et perdu ». Mais on s'étonne que de si savants discoureurs, en quête de signes de la recherche spirituelle, omettent toute la peinture idéaliste du dernier tiers du siècle de Baudelaire, ce mouvement symboliste qui, après des précurseurs tels que les nazaréens allemands, les préraphaélites anglais, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes et Odilon Redon, n'a eu de cesse d'exprimer l'exploration de l'âme et de lutter contre le matérialisme et l'art « réaliste », académique puis impressionniste. Certes, lorsqu'il oppose Ingres à Delacroix, querelle mythique de l'histoire de l'art, le maître estime devant le froid *Roger délivrant Angélique* que si « la leçon est bien apprise » et que « tous les ingrédients sont là », les « anges sont absents », car « l'allégorie tue le sens ». Mais on est surpris, comme Pringsham devrait l'être, que ne soit pas évoqué le frôlement d'aile qu'on suscité et ressenti tant des artistes qui, des années 1880 à l'aube du XXe siècle et plus tard encore, ont questionné la lumière de l'au-delà et suggéré l'invisible. Et l'on pense à Arnold Böcklin, Max Klinger, Fernand Khnopff, Jean Delville, Lucien Lévy-Dhurmer, Ferdinand Hodler, Carlos Schwabe, Alfred Kubin et tant d'autres. Leurs «

images » n'ont-elles pas rompu avec le regard optique hérité de Courbet et des impressionnistes ? N'ont-elles pas renoué avec l'héritage des Anciens et interrogé l'ontologique bien avant que les surréalistes ne se mêlent d'imaginaire, alors même que Chesterfield s'empresse de désigner à juste titre l'univers de ces derniers comme parfois puéril et instinctif car soumis à l'influence d'un Freud « grand castrateur de l'invisible » ?

Les limites du dialogue sont ici atteintes, nul contradicteur ne fait ainsi remarquer au maître, dont Pringsham n'est décidément que l'ombre, comme le dragon est devenu un aimable chien dans le premier chapitre du livre, combien l'obsession de Picasso et de divers « formalistes », auxquels ne saurait se résumer la peinture du XXe siècle, lui fait oublier les fondements métaphysiques et spiritualistes de l'art du théosophe Mondrian, du suprématisiste Malevitch ou de Kandinsky, l'auteur de *Du Spirituel dans l'art...* L'œil d'Hermès aurait-il lui aussi vu en 1982 la peinture à travers le filtre d'une doxa moderniste, aujourd'hui heureusement dépassée, qui a trop longtemps appliqué à l'histoire de l'art ses schémas téléologiques et écarté de sa fiction les artistes ou les mouvements qui ne faisaient pas bien dans le tableau ? Il fut un temps où l'on qualifiait Moreau et Redon de « littéraires »... alors qu'ils étaient en permanence au bord du gouffre, si loin des canotiers et des ombrelles de Monet. Mais peu importe le corpus retenu par Chesterfield ; qu'il y manque peut-être quelques flacons ne nous privera pas de l'ivresse.

Dans *In Fine*, Chesterfield s'interroge, après avoir essuyé son lorgnon (comme pour y voir plus clair). Son époque le laisse troublé et il déplore qu'à l'expression de l'attente de Dieu, la peinture ait substitué désormais « les désirs et les hantises d'hommes pénétrés de leur absurdité ». Si l'énigme ne cesse jamais, et si, au-delà des formes, le signe disposé par Hermès et la question posée par le Sphinx peuvent toujours être guettés, encore faut-il que l'homme soit en mesure de les comprendre et veuille privilégier la connaissance sur le savoir. Ce n'est donc pas seulement l'essentiel qui se verrait menacé mais aussi son médium, en l'occurrence l'art, dont les manifestations récentes ne seraient plus guère que des symboles de rupture et d'absence de sens : une obscurité que d'aucuns voudraient ériger en lumière. Lorsque s'achève l'ouvrage, Chesterfield tousse dans son poing et de sa main glacée serre celle de Pringsham. Le lendemain matin, sa gouvernante constate qu'il a quitté ce monde, non sans laisser un mot d'adieu : il s'est glissé « dans le lit de sainte Ursule », rejoignant Carpaccio, l'univers de la peinture et celui des symboles transcendants vers une unité retrouvée, non sans

avoir emporté une boîte de ses cigares de chez Doggle Doggle. Pringsham ne nous livre pas sa réaction ; comment le pourrait-il puisqu'il est Chesterfield, et Tristan, lui-même ? Mais le lecteur sans nom que nous sommes reste seul avec un sentiment d'angoisse : les quatorze chapitres lumineux se concluent par un épilogue dont l'ambiance crépusculaire revêt l'habit sombre de la finitude. Malgré l'affirmation de l'auteur qui croit en la permanence des signes, tout en reconnaissant que nous en sommes « au passage au noir », le volume se clôt sur le sentiment de la perte du sacré, du sens et du destin, même constat que celui que l'on ressentira bientôt à la lecture des *Égarés*. Autant dire qu'il s'agit aussi de la perte de l'art lui-même, dont les manifestations en forme de « gribouillis infâmes » n'illustreraient pas seulement le chaos et la fin de la peinture de chevalet, mais aussi le vide. Censé restituer un dialogue tenu en 1955, et publié en 1982, le moins que l'on puisse dire est que *L'Œil d'Hermès* n'a pas perdu de son « actualité »...

Dans le jargon de l'histoire de l'art, on appelle « Conversation sacrée » la représentation d'une Vierge à l'Enfant entourée de saints, d'anges et de commanditaires ; cette assemblée n'illustre pas un épisode biblique mais semble converser et tenir comme un mystérieux colloque théologique. Dans son livre, Frédéric Tristan transpose ces rôles. Chesterfield et Pringsham, facettes d'un même esprit, siègent au centre de la toile et ils invoquent autour d'eux, à l'aide d'Hermès, les fantômes réanimés de l'art occidental, acteurs d'un théâtre spirituel. À la fin du livre, ces formes suscitées et qui nous ont enchanté semblent se dissiper comme nuages et laisser l'Homme seul avec lui-même. À défaut d'un monde encore sacré, il reste sa Conversation.