

Abréviations

P: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Palatinus latinus* 1993
V: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus latinus* 6435

Toutes les planches de cet ouvrage sont reproduites
avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque apostolique
vaticane.

1. À première vue

Le regard que nous portons sur les œuvres du passé est par définition anachronique – elles appartiennent à d'autres temps que le nôtre. Nous les observons dans le présent, tandis qu'elles nous font face, venues de loin, peuplées de leurs propres histoires. De même que l'œil doit relâcher et contracter des muscles pour passer d'une vision proche à une vision lointaine, un effort d'accommodation est requis pour surmonter cette distance temporelle. Cet ajustement peut impliquer différentes opérations. Matériellement, nous ne voyons plus ces œuvres telles qu'elles ont été produites. Leurs conditions d'exposition ou de reproduction les placent dans une autre lumière, leur donnent d'autres couleurs. Elles ont le plus souvent été sorties de leur agencement originel. C'est un travail de restauration imaginaire qu'il faudrait fournir pour restituer leur disposition et leur forme natives. Comme le souligne Daniel Arasse, cette situation procure toutefois certains bénéfices; elle autorise notamment une vision rapprochée qui nous permet d'entrer dans l'intimité du travail de l'artiste¹. Un autre type d'écart est plus radical encore. Ces images ou ces objets témoignent d'univers culturels dont nous n'avons plus la compréhension spontanée. Spectateurs contemporains, nous sommes coupés du sens que produisait leur exposition dans leur situation d'origine. La visibilité n'est pas une simple propriété naturelle. L'œil ne voit que ce

qu'il a appris à voir. De même que nos représentations emploient de multiples codes et postulats, les productions du Moyen Âge ou de la Renaissance obéissaient à des conventions liées aux habitudes visuelles, aux façons de percevoir l'espace et de penser les rapports du visible et de l'invisible². Au cours des dernières décennies, l'illusion d'une continuité culturelle s'est progressivement défaite. C'est à présent sous le signe de l'altérité que nous abordons le passé de l'Occident, comme de toute autre civilisation étrangère. L'une des principales fonctions de l'histoire de l'art et des images, de l'histoire tout court, est d'apprendre à franchir cet écart, à traverser le temps pour nous aider à capter ce que ces objets figuratifs voulaient et peuvent encore nous dire. La compréhension des conditions de production et de fonctionnement d'une œuvre peut alors aider le regard à entrer dans la profondeur des images. L'intelligibilité qu'on y gagne n'abolit cependant pas l'anachronie; tout au contraire, elle permet que se produise, dans le présent, l'expérience d'une confrontation avec les passés dont une œuvre est porteuse – d'une rencontre avec tous les fantômes qui vivent en elle³.

Les dessins d'Opicino de Canistris donnent facilement prise à des anachronismes violents. On a pu les voir ces dernières années dans plusieurs expositions d'art contemporain⁴; proposés sans explications à l'admiration du public, ils intriguent et séduisent par leur élégance et leurs compositions insolites. Leur place au sein de l'art médiéval est plus difficile à cerner. Au premier abord, ils semblent n'avoir rien en commun avec les fresques du bon et du mauvais gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti, produites exactement dans les mêmes années (1336-1338). En les scrutant de plus près, on y reconnaît pourtant un traitement typique de l'art italien du XIV^e siècle de motifs tels que le Christ crucifié ou la Vierge à l'enfant. L'ovale délicat d'un visage de femme représentant l'Église peut rappeler la sainte Claire de Simone Martini dans la basilique inférieure d'Assise⁵ [FIG. 1]. Toutefois, ces sujets classiques se trouvent comme ensevelis dans des montages complexes et déconcertants. De multiples formes géométriques, rigoureusement exécutées à la règle et au compas, y sont surchargées de figures symboliques et de textes. De savants jeux d'optique superposent ou enchevêtrent différents plans de représentation. La femme-Église porte sur sa joue un grain de beauté rouge cerclé de noir, nommé Antioche. Ce sont ces constructions étranges qui nous attirent et

peuvent nous fasciner. L'œil occidental du XXI^e siècle a été éduqué par plus d'un siècle d'art non figuratif. Il a appris à admirer des qualités formelles indépendamment de toute ressemblance avec un modèle. Nous avons depuis longtemps perdu l'habitude d'attribuer un sens univoque à une image. Nous savons apprécier des œuvres, être émus par elles, sans avoir la moindre idée de ce qui s'y trame.

Le travail d'Opicino se situe à l'évidence en marge de la ligne dominante de l'art occidental moderne, telle que Giorgio Vasari en a défini la norme au milieu du XVI^e siècle, comme le projet d'une imitation de la nature. Il est pourtant contemporain de la première génération des «plus excellents peintres, sculpteurs et architectes» toscans avec qui Vasari fait débiter le renouveau de la «belle manière» à la fin du XIII^e siècle. En dépit de leur étrangeté, ses dessins mettent en jeu certaines des innovations visuelles les plus importantes du premier XIV^e siècle. Il attribue à des figures porteuses de valeurs symboliques des visages individuels singularisés. Il n'y a pas lieu de parler ici de «portraits» visant à reproduire l'image fidèle d'un sujet, de la manière dont, dans les mêmes années, à Avignon, Simone Martini réalisa pour Pétrarque un portrait de Laure de Noves⁶. Cependant, on notera qu'Opicino pratique l'autoportrait d'une façon bien plus extensive qu'aucun de ses contemporains – comme en témoigne le dessin reproduit en couverture de ce livre, image de l'artiste en enfant de dix ans.

De façon plus inhabituelle, il sait également tracer le pourtour des terres du bassin méditerranéen. Cette compétence cartographique rare a peut-être été acquise à Gênes, où il a vécu quelques années dans sa jeunesse. Centre commercial majeur de l'espace méditerranéen, à la tête d'un empire maritime qui s'étendait du Maroc à la Crimée, la ville était le principal lieu de production de ces cartes marines qui dessinent, avec une précision que nous pouvons rétrospectivement juger remarquable, les contours de l'Europe et de l'Afrique du Nord et du Proche-Orient, de la Mer Noire aux îles britanniques. Lorsque Opicino en reproduit le modèle, à Avignon, dans les années 1330, ces cartes sont devenues depuis peu des objets culturels qui circulent entre d'autres mains que celles des marins et des marchands. Elles accompagnent des chroniques ou des projets de croisades. Elles permettront bientôt à Pétrarque de «voyager par l'esprit [...] aller et revenir en peu de temps» de rivages lointains⁷.

La maîtrise de ces deux conventions fait d'Opicino un témoin des pratiques graphiques les plus neuves de son temps. Mais l'usage qu'il en fait est très inhabituel. Au lieu d'être traitées séparément, elles sont intégrées au point de ne produire qu'une unique figuration. Les visages et les corps se coulent très étroitement dans les contours des continents. Ces images dessinent avec la même rigueur des représentations qui sont à la fois cartographiques et figuratives. De façon plus surprenante encore, l'espace vide des étendues marines qui séparent et entourent le profil de l'Afrique du Nord et le corps de l'Europe est lui aussi rempli de formes. En faisant pivoter les cartes pour les orienter vers l'est ou vers l'ouest, perdant ainsi nos repères habituels, on peut voir émerger d'autres figures, bien plus inquiétantes. Lorsque l'œil parvient à les discerner pour la première fois, le surgissement de ces images en négatif produit un effet saisissant. À force de circuler entre ces deux plans, le regard peut s'habituer à percevoir ensemble ces formes encastées les unes dans les autres. Il est pourtant difficile d'oublier ce qu'a d'unique et de bouleversant l'expérience d'une visibilité simultanée du négatif et du positif. Une longue tradition de cartes anthropomorphes est bien attestée depuis le xvi^e siècle. Elles sont le plus souvent tournées vers la caricature politique ou religieuse. Aussi élaborées soient-elles, elles demeurent généralement dans le registre de l'allégorie et donnent rarement à voir une intrication aussi intime des corps et des tracés géographiques⁸. Dans ce domaine, rien ne se compare à la puissance, à la beauté et à la complexité des réalisations d'Opicino. Nous sommes peut-être moins étonnés d'observer ces formes hybrides aujourd'hui qu'il n'a pu se surprendre lui-même en les exécutant.

Un autre trait qui le met à l'écart des canons de l'art médiéval contribue à la fascination qu'il peut exercer aujourd'hui. Il s'agit de la représentation de la nudité et de l'évocation crue de la sexualité. Ce n'est pas un hasard si l'image qui est régulièrement mise en avant, dans les expositions ou sur les couvertures des livres qui lui sont dédiés, est son dessin le plus frappant dans cette veine [FIG. 2]. Une femme-Europe dénudée, uniquement vêtue de bottes de cuir qui occupent respectivement le sud de la péninsule italienne et la Dalmatie, tend l'oreille, de la pointe sud de l'Andalousie, pour écouter les conseils d'un moine dont le profil est dessiné par la côte marocaine; elle porte dans son ventre sanguinolent, en Lombardie, le fœtus d'une petite Europe qui semble sur le point de

naître par césarienne dans le golfe de Gênes. Si le regard bascule maintenant dans une vision en négatif pour scruter les espaces marins teintés en ocre, on discerne dans le golfe de Gascogne les naseaux d'un monstre, son œil menaçant et les crocs de sa gueule ouverte qui se referment sur la Bretagne, happant un personnage dont seules les jambes apparaissent encore. Au bas de la carte, le poing d'un bras remontant l'Adriatique agresse les parties génitales de la femme dans la lagune vénitienne. Les replis que l'on aperçoit au large de la côte tyrrhénienne ne sont pas immédiatement identifiables; on reconnaît en revanche sans difficulté un énorme sexe masculin en érection contre le cou de la femme, le long de la côte aragonaise, en train d'éjaculer sur le littoral d'Alicante. Les diagonales rouges et noires qui traversent la carte selon des trajets imprévisibles, ornées d'inscriptions ésotériques en latin, ajoutent encore au pouvoir d'évocation mystérieux du dessin. L'image est aussi instantanément parlante que profondément opaque. Comme Opicino le reconnaît dans un texte écrit plus loin dans ses cahiers, il était préférable de ne pas montrer cette nudité, de peur de choquer un observateur non averti. Nous sommes en revanche sensibles au premier coup d'œil à la beauté des corps et à l'intensité dramatique de l'action, sans même chercher à comprendre la subtilité des significations qui s'y cachent. La subversion des conventions graphiques médiévales que nous pensons y voir peut suffire à notre plaisir.

Comme le rappelle Louis Marin, *La logique de Port-Royal*, manuel (s'il en est) du bon goût de l'âge de la représentation classique, présente la carte et le portrait comme exemples les plus évidents du rapport entre signe et signifié: «Et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César que c'est César et d'une carte de l'Italie que c'est l'Italie»⁹. Jouant avec ces codes de représentations à une époque où ils n'avaient pas encore acquis un statut aussi central, Opicino brouille les pistes. Cette carte est un portrait, ce portrait est une carte. C'est en raison de cette étrangeté que ses créations nous paraissent si familières, sourdes aux règles de la représentation classique, post-modernes par anticipation à l'aube de la modernité. La collision des temps se prête aux malentendus. Elle indique aussi, et c'est le plus important, que nous sommes disposés à lui prêter l'œil et l'oreille.

2. Par où entrer ?

Afin de ne pas cantonner les productions d'Opicino de Canistris dans un isolement total, plusieurs commentateurs ont proposé de les associer à la catégorie de l'« art brut ». Cette catégorie, telle que le concevait initialement Jean Dubuffet, était destinée à englober toutes les expressions d'une créativité libre, non déterminée par les normes esthétiques dominantes et les discours savants des théoriciens de l'art¹⁰. L'appellation pouvait convenir pour désigner des formes produites par des autodidactes ou des amateurs, travaillant à l'écart des milieux artistiques. Il n'est pas absurde de la retenir pour décrire les divagations graphiques d'un fonctionnaire de l'administration des papes d'Avignon, assurément placé hors des circuits de commande d'œuvres d'art. La situation est cependant plus complexe car Opicino n'est pas un pur autodidacte. Même s'il se définit avant tout comme prêtre, curé d'une paroisse de Pavie devenu scribe à la Pénitencerie pontificale, il a été formé au métier d'enlumineur de manuscrits. C'est cette activité qu'il a exercée à plusieurs reprises lorsqu'il a dû gagner sa vie en travaillant de ses mains. La maîtrise technique dont témoigne son art du dessin et de la cartographie est évidente. Toutefois, les documents qui ont été conservés sont des œuvres inspirées. Ces dessins, on aura l'occasion d'y insister, n'ont pas été produits dans le but d'être divulgués. Il ne les a réalisés que pour lui seul. À ce titre, la créativité qui s'y exprime peut être considérée comme indifférente aux attentes d'un public. Il faudra bien peser les termes avant de savoir s'il convient ou non de parler ici de visions. Il est en tout cas certain que l'activité graphique d'Opicino se déploie dans un dialogue avec l'au-delà. Bien qu'elles fassent appel à de très nombreux éléments de la culture visuelle de son monde, les mises en forme qu'il en propose s'écartent des usages attendus¹¹.

La piste de l'art brut oriente également vers une autre bifurcation. Pour constituer sa collection, Dubuffet a largement puisé dans les fonds des hôpitaux psychiatriques suisses et français, où les productions de certains patients étaient attentivement recueillies depuis les années 1920. Sans préjuger pour l'instant de l'état mental d'Opicino, on peut admettre qu'une telle confrontation ne serait pas dépourvue d'intérêt. Des éléments communs pourraient apparaître en mettant, par exemple, ses créations en regard de la masse

proliférante des écrits et dessins d'un Adolf Wölfli, qui a notamment rempli des « cahiers géographiques » d'une autobiographie fantasmagique portée par un mouvement d'exploration et de colonisation du monde qui atteint des dimensions macrocosmiques¹². S'il peut être justifié de le classer dans une catégorie d'« art brut médiéval » ou de le compter au nombre des peintres surréalistes par anticipation au sens de Robert Desnos, il n'est pas certain que ces rapprochements fassent beaucoup avancer dans la compréhension de son projet¹³. Une mise en perspective au sein de toutes sortes de diagrammes à caractère religieux, dans la très longue durée, pourrait également offrir des repères utiles. Outre les œuvres célèbres d'Hildegarde de Bingen ou Joachim de Fiore, on peut penser aux diagrammes théologiques du peintre réformé Paul Lautensack¹⁴. Une démarche de ce type aurait pour premier résultat de faire apparaître, par contraste, la singularité de ses constructions.

Nous disposons de ressources précieuses pour saisir ce qui se trame dans ces dessins, puisqu'ils sont le plus souvent accompagnés de textes en latin. L'un des deux manuscrits autographes contient des diagrammes encadrés par différents blocs de notes, ponctués ou traversés par des mots isolés ou groupés. L'autre présente, dans des cahiers de papier, une succession de paragraphes au sein desquels les cartes et dessins prennent peu à peu une importance croissante. Dans l'un et l'autre cas, l'organisation de l'écriture et du dessin sur la page ne répond pas à une division claire des tâches. Il n'est pas évident qu'en regard de chaque dessin, une formule unique ait valeur de titre. Les notes ne fournissent pas une explication méthodique de la signification des œuvres graphiques. Elles semblent n'avoir parfois qu'un rapport lointain avec le contenu apparent du dessin. On ne peut pas toujours compter sur elles pour dévoiler le sens caché des images. L'un des enjeux du présent travail visera à identifier les relations de ces deux modes d'expression. Dans un tel but, il est indispensable de respecter les spécificités de chacun, en les observant dans leur dynamique propre.

Pour le comprendre comme artiste, il faut donc également tâcher de comprendre Opicino en tant qu'écrivain. Sur ce terrain, il manifeste à nouveau une singularité qui amplifie ou exacerbe des usages communs. Son originalité est d'avoir pratiqué, à une échelle inhabituelle à cette date, l'écriture de soi. Tout au long du Moyen Âge, on peut identifier une série de textes de nature autobiographique

dont le modèle de référence est fourni par les *Confessions* de saint Augustin. Opicino appartient indéniablement à cette tradition¹⁵. Bien qu'ils soient animés par une démarche d'introspection, de tels récits présentent toujours une certaine dimension publique. Ils sont destinés à servir d'exemple, en présentant des modèles de conversion à une vie authentiquement chrétienne¹⁶. Le projet d'une écriture rigoureusement intime, vouée à l'analyse de soi-même, est bien plus rare. Le cas le plus notable auquel on peut le comparer est celui de Pétrarque. L'écart entre les ambitions littéraires et la renommée des deux auteurs est évidemment considérable. Il faut toutefois rappeler les nombreux traits qui les rapprochent. Presque contemporains, nés à 8 ans d'écart (Opicino en 1296, Pétrarque en 1304), tous deux ont vécu dans les mêmes années dans la communauté italienne d'Avignon. L'une des personnes qui a aidé Opicino à se faire une place à la curie papale, Jean Cabassole, est l'oncle de Philippe qui fut le protecteur et l'un des amis les plus proches de Pétrarque. Parmi les écrits les plus personnels de ce dernier, qui peuvent être rapprochés de ceux d'Opicino, on pense en premier lieu au *Secretum* dans lequel le poète examine ses péchés les plus intimes sous la forme d'un dialogue avec saint Augustin. En dépit de sa construction littéraire sophistiquée, le texte n'était pas destiné à entrer en circulation et ne fut découvert qu'après la mort de Pétrarque. Même s'il adopte une forme très différente, le projet du scribe, inquiet de débusquer son «péché radical», est d'une nature très proche. Il mobilise des éléments très personnels, notant ses rêves, convoquant de multiples souvenirs qui remontent jusqu'à la toute petite enfance. Comme il l'exprime dans un paragraphe très explicite sur lequel on reviendra, tous les détails de l'existence, sans exception, doivent être interprétés. Cette écriture intime, tendue vers un projet d'examen de conscience, nous place devant une nouvelle difficulté. Dépourvus de structuration évidente, ces textes fragmentaires présentent un enchevêtrement d'expressions métaphoriques aussi déconcertant que la composition de ses dessins. L'un des hommes du XIV^e siècle qui a le plus abondamment écrit sur lui-même ne nous fournit aucun portrait univoque ; il laisse au contraire les historiens dans l'embarras face au sens exact de sa démarche. C'est qu'en dépit de tous ses efforts pour se comprendre, il demeure opaque à lui-même.

L'objectif de ce livre sera de fournir quelques clés pour entrer dans ces images et comprendre ce qu'Opicino tentait de faire

lorsqu'il composait ses planches et rédigeait ses pensées. Avant de les aborder, quelques préliminaires s'imposent. Nous ne mettons pas les pieds sur un terrain vierge. Depuis près d'un siècle, de nombreuses publications ont tracé différentes perspectives pour comprendre ces documents, dont il faut tenir compte au moment d'élaborer le cadre d'interprétation le plus complet. Mais comme on va le voir, la mise au jour des manuscrits d'une œuvre restée ignorée pendant des siècles n'est pas non plus dépourvue d'intérêt.

3. L'exhumation des manuscrits

L'activité d'Opicino de Canistris, fonctionnaire de rang intermédiaire dans l'administration pontificale, a laissé quelques traces dans les archives et ses interventions dans le débat théologico-politique n'ont pas été totalement négligeables. Cependant, son nom a été rapidement oublié et les œuvres qui aujourd'hui suscitent notre intérêt n'ont presque jamais été vues par quiconque avant le XX^e siècle. La seule indication que l'on possède figure dans un inventaire des manuscrits demeurés au palais d'Avignon, dressé en 1594. Parmi ces manuscrits qui n'avaient pas présenté d'intérêt suffisant pour être rapatriés à Rome lors du retour de la papauté en Italie au XV^e siècle, un volume est décrit comme : «un livre plein de figures difficilement compréhensibles, concernant Pavie et d'autres parties de l'Église, avec de nombreux mystères»¹⁷.

Ignorés pendant des siècles, ces documents ont été peu à peu mis en lumière sous l'effet d'une double curiosité des bibliothécaires du Vatican et du cercle d'historiens de l'art juifs allemands et autrichiens réunis autour d'Aby Warburg. Selon la légende, c'est à l'âge de 13 ans que Warburg aurait cédé son droit d'aînesse à son cadet Max, à la condition que ce dernier lui achète tous les livres dont il aurait besoin¹⁸. En réalité, ce n'est que vingt ans plus tard, vers 1900, que Max, devenu partenaire de la banque d'affaires familiale, donna carte blanche à son frère pour fonder une bibliothèque conforme à ses ambitions, qui lui permettrait de mener une carrière indépendante, à l'écart des institutions universitaires. Les travaux d'Aby Warburg se donnaient pour but d'élargir le champ et les méthodes de l'histoire de l'art. La question centrale qu'il posait concernait la survivance des formes et des traditions antiques dans la culture occidentale, à travers

le Moyen Âge, jusqu'à la Renaissance. Il recruta en 1913 comme assistant Fritz Saxl qui partageait son intérêt pour l'astrologie, comprise comme réservoir de mythes et d'images antiques. Avant de rejoindre Hambourg, le jeune historien de l'art viennois avait passé une année à Rome, pour préparer un catalogue des manuscrits astrologiques conservés dans la ville¹⁹. Le jésuite allemand Franz Ehrle, immense découvreur de textes et remarquable historien des collections de la Bibliothèque apostolique, en était alors le préfet. C'est lui qui signala l'existence du codex *Palatinus latinus 1993* dans lequel était contenu, sur de grandes planches de parchemin, une cinquantaine de dessins d'Opicino. À juste titre, Saxl n'a pas retenu ce volume dans son catalogue. En toute rigueur, il ne s'agissait pas d'un manuscrit astrologique. Il en avait pourtant bien compris l'importance et commanda quelques photographies qui rejoignirent la bibliothèque d'Aby Warburg²⁰.

Le premier chercheur qui en fit usage, une dizaine d'années plus tard, n'était peut-être pas le mieux préparé pour l'étudier. Formé comme médiéviste, Richard G. Salomon était devenu historien de la Russie et du monde byzantin. Il avait noué des relations avec Warburg pendant la guerre en tant que responsable de l'Institut d'études d'Europe orientale. Leur correspondance révèle des liens amicaux et des échanges portant sur des sujets aussi variés que les romans de Dostoïevski ou les timbres à l'effigie de Lénine²¹. À la fin de la guerre, la chute de l'empire allemand produisit chez Warburg un effondrement psychique qui nécessita une hospitalisation de longue durée, d'abord à Iéna, puis dans la fameuse clinique « Bellevue » de Ludwig Binswanger, sur la rive suisse du lac de Constance, où Nijinski avait été interné peu avant. Un premier diagnostic de schizophrénie ne laissait aucun espoir de rémission. À la demande de la famille, le psychiatre allemand le plus renommé, Emil Kraepelin vint examiner le patient à Kreuzlingen en janvier 1923. Il requalifia le diagnostic en état maniaco-dépressif, qui pouvait laisser espérer une rémission²². Suivi par Binswanger, Aby parvint effectivement à se rétablir en reprenant une activité intellectuelle. Une conférence sur le « rituel du Serpent » qu'il avait observé chez les Hopis, lors de son voyage en Amérique, et une visite du philosophe Ernst Cassirer eurent une importance cruciale dans cette guérison.

Pendant son absence, Fritz Saxl avait pris en main la bibliothèque pour la transformer en Institut de recherche associé à la

nouvelle université de Hambourg. Dans le premier cycle de conférences publiques organisé sur place, Salomon fut invité à prononcer une intervention, en mai 1922, sur « Byzance et l'antiquité classique », dont le texte ne fut cependant pas publié dans le premier recueil de *Vortäge* réunissant les conférences données cette année. On sait toutefois qu'il fréquenta la bibliothèque au cours des mois suivants. C'est alors qu'il découvrit les photographies. Rien n'indique les raisons qui déclenchèrent son intérêt; il est possible que Saxl lui ait suggéré de s'occuper du dossier. Quoi qu'il en soit, à sa demande, de nouveaux clichés furent commandés au Vatican. Au printemps 1923, Salomon travaillait quotidiennement dans la bibliothèque – aux côtés de Cassirer qui y élaborait sa « philosophie des formes symboliques » – sans produire avant longtemps de résultat tangible²³.

Le nom d'Opicino n'apparaît qu'en janvier 1925 dans la correspondance du cercle Warburg. Jusque là, l'auteur des dessins était constamment désigné comme « Anonymus ». À cette date, Salomon sollicita la reproduction d'un autre manuscrit du Vatican contenant un traité ecclésiologique, explicitement attribué à Opicino, *Sur la prééminence de l'empire spirituel (De preeminentia spiritualis imperii)*. Ce texte n'avait qu'une nouveauté relative. Richard Scholz en avait publié des extraits plus de dix ans auparavant, au sein d'un recueil de traités théologico-politiques produits durant le conflit entre l'empereur Louis de Bavière et la papauté (1324-1354)²⁴. C'est donc qu'un rapprochement avait été récemment établi entre les œuvres et que l'information avait été transmise à Hambourg. August Pelzer, scribe à la Bibliothèque apostolique, affirme avoir été le premier à associer le traité politique aux dessins du *Pal. lat. 1993* dans lequel Opicino révèle à plusieurs reprises son nom²⁵. C'est cependant avec Giovanni Mercati, préfet de la bibliothèque, que les chercheurs de Hambourg étaient en contact; c'est sans doute lui qui leur avait fait part de cette identification.

Trois ans plus tard, Salomon qui n'avait toujours rien écrit eut le choc d'apprendre qu'un ecclésiastique de Pavie, Faustino Gianani, spécialiste d'histoire locale, venait de publier une monographie entière sur Opicino²⁶. La grande avancée de Gianani avait été de lui attribuer la paternité d'un traité anonyme, connu de longue date, le *Livre des louanges de la ville de Pavie (Liber de laudibus civitatis Ticinensis)*. Publié une première fois par Lodovico Muratori, dès 1727, ce texte constituait l'un des plus beaux exemples de

l'expression de la fierté communale des villes italiennes. Il avait la particularité d'avoir été rédigé, non pas dans la ville elle-même, mais à Avignon, en 1330, où l'auteur disait avoir déjà passé plus de deux ans en exil. L'une des planches du *Pal. lat. 1993* contient une liste de 134 églises de la ville de Pavie [FIG. 6]. La confrontation avec les 133 églises citées dans le *De laudibus* ne laissait aucun doute sur l'identité de l'auteur. La confirmation pouvait être acquise grâce à une planche contenant des notes de nature autobiographique qui mentionnaient expressément la rédaction du *De preeminentia* et du *De laudibus*. Dans sa préface, Gianani remerciait chaudement G. Mercati de lui avoir indiqué le codex, les remerciements s'étendant à A. Pelzer qui lui avait probablement transmis ce qu'il savait du *De preeminentia*. Saxl et Warburg s'étonnèrent que le préfet de la Bibliothèque apostolique n'eût pas mentionné à Gianani les travaux que menait Salomon²⁷. Dans un courrier envoyé à Hambourg, Mercati expliqua qu'il avait simplement signalé le dessin de la cathédrale de Pavie du *Pal. lat. 1993* à l'architecte et historien d'art Luca Beltrami et à l'évêque de Vicenza, Monseigneur Rodolfi, lequel avait attiré à son tour l'attention de Gianani en l'encourageant à étudier ces planches du point de vue de l'histoire locale²⁸. Une fois surmontée sa déception de ne pas avoir eu la primeur d'une présentation du dossier, Salomon publia un compte rendu du volume²⁹. Encouragé par Fritz Saxl et à la demande expresse d'Aby Warburg, il prépara une conférence sur la « pseudo-astrologie » d'Opicino, qui fut prononcée à la Bibliothèque en juin 1929, devant une salle comble. Erwin Panofsky résuma la séance d'une boutade : l'ancien Anonyme était à présent devenu la personne la plus célèbre du XIV^e siècle ; sa vie privée était mieux connue que celle d'aucun de ses contemporains³⁰. Prise en note par une sténographe fournie par la banque Warburg, la conférence fut publiée l'année suivante dans la revue de la Bibliothèque³¹. Aby Warburg, qui était décédé en décembre 1929, ne put jamais la lire.

Il fallut attendre encore six années avant que Salomon parvienne à publier l'ensemble de ses travaux, en 1936, comme premier volume des études du « Warburg Institute », désormais installé à Londres, où la Bibliothèque avait pu miraculeusement être transférée à la fin de l'année 1933. Lui-même, exclu de l'université allemande en raison de ses origines juives, attendait de trouver une solution d'exil que Panofsky, alors réfugié à Princeton, aida à lui procurer. Son ouvrage n'a pas exactement suivi le plan que lui avait

proposé Saxl en 1928³². Après une présentation de la biographie et de la personnalité d'Opicino, Salomon offre une analyse des principaux éléments employés dans les dessins, de la cartographie à l'astrologie, avant de fournir une description de chacune des cinquante-deux planches qui sont toutes reproduites dans un second volume. Comme Salomon traitait principalement du contenu textuel, Saxl avait commandité à deux jeunes chercheurs liés à l'Institut, l'historienne de l'art Adelheid Heimann et son collègue Richard Krautheimer, des études consacrées respectivement à une approche stylistique des dessins et à la cathédrale de Pavie, représentée sur l'une des planches. En dépit de l'importance fondamentale de ce gros livre pour toute étude d'Opicino, il faut rappeler que Salomon est loin d'avoir publié tous les textes qui entourent et ponctuent ses diagrammes. Il n'en a proposé que de longs extraits, dispersés dans le corps du livre entre les chapitres thématiques et les descriptions, parfois rapides, des planches. Une édition critique de la totalité de ce matériau reste encore à produire.

Le monde savant n'était pas au bout de ses surprises. Roberto Almagià, géographe italien, historien reconnu de la géographie et de la cartographie, lui aussi d'origine juive, avait été mis à l'écart de l'enseignement universitaire par les lois raciales de 1938. Il avait trouvé une position de repli comme conseiller scientifique de la Bibliothèque apostolique. C'est dans ce cadre que fut conçu le projet d'un catalogue raisonné des manuscrits du Vatican à contenu cartographique, dont il publia le premier volume en 1944³³. À côté du *Palatinus latinus 1993*, le chapitre consacré à Opicino mentionnait pour la première fois et exposait le contenu d'un autre manuscrit, le *Vaticanus latinus 6435*, composé de 88 feuilles de papier³⁴. Le message annonçant cette découverte, envoyé à l'Institut Warburg pendant la guerre, n'arriva pas à destination. Ce n'est qu'en 1952 qu'une reproduction intégrale de ce nouveau manuscrit parvint finalement à Londres. Elle fut soumise à Richard Salomon, désormais enseignant dans un *college* de l'Ohio. Après la publication d'un « rapport préliminaire », une étude plus détaillée parut en 1962. Elle s'ouvrait sur une note franchement négative. En raison de son caractère répétitif et fastidieux, « une édition complète du texte [...] ne serait pas justifiée, si l'on considère la quantité de travail et les coûts de publication que cela demanderait »³⁵. La curiosité des différents historiens qui se sont penchés tour à tour sur ce manuscrit a pourtant montré tout l'intérêt que

présentaient ces matériaux. Muriel Laharie en a finalement procuré une édition intégrale en 2008, accompagnée de planches en couleur qui reproduisent l'ensemble des cartes et dessins insérés au fil du volume³⁶. L'établissement du texte latin rend un service inestimable aux chercheurs ; malheureusement, l'édition n'est pas à la hauteur des critères attendus. Les personnes et les lieux cités dans le texte ne sont pas identifiés avec la rigueur nécessaire et le relevé des sources employées par Opicino est loin d'être complet³⁷. Quant à la traduction française proposée en regard, elle est trop approximative pour être utilisable. Je présenterai donc, au fil du présent livre, mes propres traductions, en corrigeant parfois la ponctuation proposée par l'édition de M. Laharie.

Le dernier coup de théâtre dans cette redécouverte à rebondissements s'est produit avec soixante ans de retard, sur une scène si reculée que presque personne ne s'en est aperçu. En 2003, dans un volume d'hommages rendus à Augusto Campana, autre bibliothécaire illustre du Vatican, Simonetta Nicolini et Michele Feo ont fait part de la découverte d'un fragment supplémentaire des dessins d'Opicino. Le jeune Campana avait rencontré Warburg à Rimini en 1928, en compagnie de son assistante, Gertrud Bing. Il avait par la suite maintenu des échanges épistolaires avec l'équipe londonienne ; il devait sans doute également accueillir ses membres lors de leur passage à la Bibliothèque du Vatican. Peu avant l'automne 1953, il mentionna à Otto Kurz, autre collaborateur de l'Institut, l'existence d'une feuille volante dessinée sur ses deux faces par Opicino, insérée dans un recueil composite, qu'il avait aperçue dans un codex du Vatican en 1940 mais dont il avait depuis perdu la trace. Alors que le *Journal* de l'Institut était sur le point de publier le « rapport » de Salomon, Gertrud Bing lui proposa d'y annoncer la découverte de ce nouveau feuillet de « notre ami Opicinus ». Après avoir reçu deux courriers, relayés par un télégramme de Frances Yates, Campana lui répondit, quelques semaines plus tard, pour annoncer qu'il venait enfin de remettre la main sur le fragment dans le codex *Barberinianus latinus* 2999 – il lui promettait d'envoyer sans tarder une édition des textes contenus sur le feuillet, accompagnée de photographies et d'un commentaire³⁸. Malgré plusieurs rappels, la contribution promise ne fut jamais adressée à l'Institut. Retombé dans l'oubli, ce feuillet à demi déchiré n'a été redécouvert qu'à la faveur d'un examen de la correspondance de Campana mené par Nicolini dans les archives Warburg. Michele

Feo l'a publié et longuement commenté dans un article très soigné qui, jusqu'à ce jour, avait échappé à l'attention des chercheurs³⁹.

À ces écrits retrouvés, il conviendrait encore d'ajouter les nombreux opuscules qu'Opicino dit avoir rédigé tout au long de sa vie. Il n'y a guère d'espoir de remettre un jour la main sur les textes remontant à sa période de formation, qu'il laissa derrière lui en juillet 1328 lorsqu'il quitta précipitamment Pavie. En revanche, les probabilités sont assez fortes pour que l'on parvienne un jour à identifier certaines des enluminures de manuscrits qu'il a réalisées à différentes périodes, à Gênes, Pavie ou Avignon. Parmi les textes produits après son installation dans la cité des papes, seuls ont été conservés deux traités destinés à une circulation publique. D'autres textes qu'il continuait à rédiger pour lui-même ont été perdus. C'est très probablement la présence d'images qui a valu aux *Pal. lat.* 1993 et *Vat. lat.* 6435 ainsi qu'au feuillet volant d'être conservés. Un autre trait qui les distingue des deux traités tient à leur date de composition, postérieure au printemps 1334. Cette année-là, le 31 mars, une semaine après Pâques, Opicino fut victime de ce qu'il décrit comme une maladie (*infirmitas*) subite, sans cause, qui le laissa presque mort (*premortuus*) pendant trois semaines dans un état de prostration (*prostratus*) qui allait s'aggravant, à tel point qu'il reçut l'extrême-onction. Il se décrit également comme victime d'amnésie à son réveil, se souvenant seulement d'avoir été transporté en rêve à Venise, où il n'avait jamais été. Il avait également perdu l'usage de son bras droit, qui lui fut ensuite restitué, mais en laissant différentes séquelles, décrites comme des « cicatrices »⁴⁰. La description qu'il en donne peut correspondre à différents accidents. La transformation radicale de ses modes d'expression à partir de ce moment peut également être comptée comme un indice supplémentaire pour comprendre cet épisode.

4. Histoire et psychisme

La conférence de Richard Salomon avait suscité des interrogations sur la « normalité » d'Opicino, pour reprendre le terme employé par Fritz Saxl dans le compte rendu de la séance qu'il fit à Aby Warburg⁴¹. Dans son introduction, Salomon lui-même confie avoir longtemps été tenté de laisser le dossier de côté comme

simple «produit pathologique». Cet aveu explique sans doute pour une bonne part les années qui lui furent nécessaires avant de parvenir à un résultat. Les avis des médecins présents lors de sa conférence étant contradictoires, il s'est refusé à fonder son étude sur un diagnostic précis. La tâche de l'historien, explique-t-il, n'est pas de formuler des jugements mais d'exposer et de comprendre des documents⁴². En l'occurrence, les grandes planches d'Opicino mériteraient d'être étudiées en tant que «symptôme» des mutations spirituelles du XIV^e siècle⁴³. Le projet annoncé n'a pas été tout à fait rempli puisque Salomon n'a pas véritablement fait de l'expression troublée de ces créations un révélateur de la situation historique dans laquelle elles ont été produites. Il a surtout décrit une personnalité rongée par la culpabilité, obsédée au-delà du raisonnable par les innombrables péchés qu'elle se découvre, dominée par une peur indicible de la damnation éternelle, en lutte permanente contre elle-même. Ce portrait sombre et angoissé s'accompagne d'une appréciation peu flatteuse du contenu théologique des notes marginales placées autour des dessins, qui ne présenteraient aucune doctrine cohérente.

Certains de ses premiers lecteurs eurent moins de scrupules à énoncer un verdict clair. Fritz Saxl était en contact avec Carl G. Jung, à qui il envoya un exemplaire du livre. Dans sa lettre de remerciements, datée du 1^{er} août 1936, le psychologue suisse se montre affirmatif: «Je reconnais qu'une telle cohérence et un art si extraordinairement soigné militent contre l'idée d'une schizophrénie ordinaire; toutefois, il existe aussi des formes raffinées dans lesquelles "il y a de la méthode dans la folie"»⁴⁴. Ce n'est pas la dernière fois que la réplique de Polonius, décrivant Hamlet en aparté, serait employée pour décrire Opicino⁴⁵. L'œuvre publiée de Jung ne contient que quelques allusions à ses dessins. Il en a toutefois traité de façon plus approfondie à l'occasion d'un séminaire improvisé sur les «mythes solaires». La teneur de ces deux séances, prononcées en clôture de la onzième session des rencontres Eranos, en août 1943, sur une terrasse d'Ascona surplombant le lac Majeur, n'a été publiée que très récemment à partir de notes prises par des auditeurs⁴⁶. Le choix de ne pas présenter de conférence en bonne et due forme, destinée à la publication, était délibéré. Comme il le confia à l'organisatrice des conférences, Jung était soucieux de ne pas irriter le jésuite autrichien Hugo Rahner, présent à Ascona, ni la hiérarchie catholique. Il craignait visiblement

que sa présentation des troubles d'Opicino, incapable de trouver un point d'équilibre entre des polarités opposées, pût être comprise comme une critique plus générale du christianisme.

Celui qui a finalement exprimé publiquement une impression assez largement partagée par les premiers lecteurs du livre de Salomon était également lié à l'Institut Warburg. Formé à l'art médiéval à Vienne, Ernst Kris avait attiré l'attention d'Aby Warburg par ses travaux sur la joaillerie florentine⁴⁷. Ayant épousé la fille du médecin personnel de Freud, il se tourna vers la psychanalyse, dont il devint praticien et théoricien. Fuyant l'Anschluss, il émigra en Angleterre en 1938. C'est lui qui recommanda au Warburg son compatriote Ernst Gombrich, qui allait en devenir le directeur après le décès de Saxl et de Gertrud Bing, régner sur l'histoire de l'art au Royaume-Uni pendant des décennies et rédiger finalement la biographie d'un Aby Warburg qu'il n'avait jamais connu, en gommant toute référence à ses troubles psychiques⁴⁸. Pour sa part, Kris poursuivit sa carrière aux États-Unis, à la New School for Social Research. Son ouvrage de 1952, traduit sous le titre de *Psychanalyse de l'art*, se présente comme des «explorations» sur ce thème, rédigées au cours d'une vingtaine d'années de recherches⁴⁹. Le chapitre dédié à Opicino est l'unique texte inédit du volume, qui vient compléter plusieurs études consacrées aux créations artistiques de psychotiques. Le rapprochement est justifié par la ressemblance formelle de ces créations, qui construisent ou organisent des mondes, pour conjurer la peur de leur destruction. Le jugement de Kris s'appuie aussi, plus longuement, sur la «dynamique psychologique» d'Opicino qu'il prétend faire ressortir de certains passages de son autobiographie. Cette lecture, qui invente des soupçons de sexualité infantile en comprenant mal certaines phrases latines, est trop rapide et désinvolte pour être pleinement convaincante.

Le jugement de Kris a pourtant eu un impact considérable sur les travaux ultérieurs, à commencer par ceux de Salomon qui, dans ses derniers articles, accepte ses conclusions. On a pu juger qu'en le classant dans une lignée d'artistes psychotiques, ce chapitre avait contribué à reléguer Opicino dans une injuste marginalité historiographique⁵⁰. C'est un fait qu'après la mort de Gertrud Bing en 1964, l'équipe du Warburg Institute s'est détachée d'un dossier qui était auparavant suivi de près. C'est aux États-Unis que la thèse de Kris a été relayée, par son ami Gerhart Ladner – un autre juif viennois, historien de l'art, passé brièvement par Londres

et le Warburg Institute en 1938 – dans une adresse à la Medieval Academy of America⁵¹. Récemment, la piste de la maladie mentale a été exposée de façon plus systématique par Muriel Laharie, qui avait rencontré Opicino à l'occasion de sa thèse sur la folie au Moyen Âge. Dans des travaux menés en collaboration avec le psychiatre Guy Roux, dans plusieurs livres et une vingtaine d'articles, publiés ensemble ou séparément, elle a proposé une lecture exclusivement clinique du dossier, en formulant un diagnostic très précis⁵². Opicino souffrirait d'une «paraphrénie fantastique», notion avancée pour décrire une psychose déclenchée tardivement et compatible avec la poursuite d'une activité sociale. Prenant ce diagnostic comme point de départ, cette lecture est guidée par un postulat: Opicino «cache son jeu», il «dissimule ses idées délirantes» au moyen de «toute une panoplie de ruses et de subterfuges» qu'une enquête policière devrait permettre de dévoiler⁵³. Par un étrange effet de miroir, les deux limiers soumettent un auteur enclin à la surinterprétation à la même recherche obsessionnelle du sens, en cherchant à tirer parti des moindres détails de ses écrits et dessins. Ce faisant, ils commettent une lourde faute de méthode en trahissant la bienveillance que l'historien doit à ses documents. Une fois que la critique d'authenticité a établi la nature et le genre d'un texte, il doit être lu et pris pour ce qu'il est. Il n'est pas admissible de postuler, sans le démontrer, que l'auteur d'un examen de conscience qui se veut aussi scrupuleux que possible serait, par principe, «malhonnête». Nous devons plutôt écouter, patiemment, ce qu'Opicino essaie de dire, en tentant de comprendre ce qu'il ne parvient pas à énoncer ou ce qu'il exprime malgré lui. Cette erreur de perspective est encore aggravée par une lecture imprécise des documents, souvent biaisée par les hypothèses de départ. Du fait de trop nombreuses confusions, contresens et erreurs de traduction du latin, ces travaux sont difficilement utilisables⁵⁴.

En contrepoint, il est remarquable que les études les plus approfondies aient eu tendance à écarter toute interprétation psychiatrique ou psychanalytique. André Vernet, dans une adresse à la Société de l'histoire de France, avait déjà présenté une mise en garde sur ce point⁵⁵. Dans sa thèse de 1996 qui constitue l'une des meilleures introductions à Opicino, Victoria Morse la rejette également, en soulignant les lectures approximatives d'Ernst Kris. Elle propose de comprendre sa trajectoire après 1334 comme un processus de conversion, au sens d'une «intensification de ses

sentiments religieux»⁵⁶. Dans deux articles substantiels, Catherine Harding propose de le ranger parmi les mystiques. Examinant la structure et la fonction de ses dessins, elle retrouve, sans le savoir, une intuition de Jung en comparant ses diagrammes aux *mandala* des religions indiennes, comme support de méditation et moyen d'ouverture à Dieu⁵⁷. C'est Michele Feo, spécialiste de Pétrarque, qui a formulé les critiques les plus vives contre toute approche psychanalytique qui prétendrait juger avant d'avoir fait l'effort de comprendre, avec toute la finesse requise, des écrits d'une grande subtilité. Présentant Opicino comme un «écrivain cryptique», il présente son projet comme «une tentative insatiable de dépasser la matérialité des choses à travers une spiritualisation qui finit par devenir omnivore»⁵⁸. Le souci de précision philologique qui caractérise ses études le pousse à adopter la graphie Opizzino. Il est vrai que l'auteur évoque deux formes de son nom, l'une remontant à son enfance, Opicinus, et l'autre caractérisant son âge adulte, Opizo – en précisant que leur prononciation respective en vernaculaire pavesan serait *Upicin* et *Opiço*⁵⁹. Pour ma part, je préfère conserver la dénomination italienne initialement adoptée par Faustino Gianani. On peut également mentionner le récent livre de Karl Whittington consacré à l'imaginaire cartographique d'Opicino⁶⁰ – limitant son objet à une étude formelle des cartes anthropomorphes, ce travail renonce à se prononcer sur la signification des réalisations graphiques du scribe de la Pénitencerie.

Chacune de ces approches a pris pour parti de restituer une certaine logique interne de l'œuvre d'Opicino. Elles ont pour point commun d'avoir fait un usage abondant du codex *Vat. lat. 6435*, souvent à une date où son édition n'était pas encore disponible. Bien qu'elles partent dans des directions parfois opposées, elles apportent toutes des éléments utiles à une meilleure compréhension de ces documents. Michele Feo a parfaitement raison de signaler qu'il existe une certaine continuité entre les écrits antérieurs à 1334 et les textes et dessins postérieurs, et j'irai encore plus loin que lui sur cette voie. Cependant, ces démarches me semblent toutes achopper sur la même difficulté. En cherchant, par différents biais, à ramener Opicino dans le cadre d'une normalité, elles tendent à araser les aspérités les plus marquées de son expression – ses jeux de mots rocambolesques⁶¹, les coq-à-l'âne qui ponctuent de nombreux développements. À force de contourner l'hypothèse de troubles mentaux, elles ignorent une question qui devrait au

contraire être centrale dans une tentative de restituer, de l'intérieur, le sens d'une activité expressive aussi intense. Cette question est celle de la souffrance psychique d'Opicino. Une lecture bienveillante, sans préjugés, de l'ensemble des textes édités et inédits ne peut que retrouver l'interprétation initiale de Richard Salomon. Opicino est en proie à d'inextricables conflits intérieurs. Il est engagé dans une constante lutte contre lui-même. Ses dessins, ses textes, sont le théâtre de ce combat contre ses peurs et ses angoisses. Il n'est donc pas simplement un sujet idéal pour cette « psychologie historique de l'expression » que prônait Aby Warburg ; il offre surtout l'exemple le plus frappant de ce que l'historien de l'art, de retour de son hospitalisation à Kreuzlingen, désignait comme la « dialectique du monstre » (*Dialektik des Monstrums*) : le drame psychique (*Seelendrama*) fondamental de la culture, dont les réalisations ne viennent au jour qu'en surmontant un chaos originaire, dont elles laissent cependant affleurer la trace⁶². C'est ainsi que se révèle la qualité intrinsèquement warburgienne des dessins d'Opicino. Sa réussite étonnante est d'avoir su exposer ses monstres, à ciel ouvert, dans des constructions d'une beauté et d'une puissance expressive exceptionnelles. Fritz Saxl avait sans doute compris très vite de quoi il retournait. Pour construire un cadre d'interprétation englobant, susceptible de rendre compte de l'ensemble des caractéristiques de l'œuvre d'Opicino, il vaut la peine de prolonger cette intuition.

La ligne de crête sur laquelle il faudra se tenir est étroite. Il est impossible d'ignorer l'existence de ces troubles, puisque leur prise en compte est indispensable à l'intelligibilité des textes et dessins ; pour autant, il faut admettre que nous ne pouvons en obtenir qu'une connaissance imparfaite. La tentation du diagnostic rétrospectif précis offre une certitude illusoire – comme Laharie et Roux l'ont démontré par l'absurde en employant une catégorie obsolète. Le champ des psychoses n'a cessé d'être redéfini depuis la fin du XIX^e siècle. La notion de « paraphrénie fantastique » a été introduite par Emil Kraepelin dans la huitième édition de son *Manuel de psychiatrie* (1909-1913), au moment où Eugen Bleuler proposait une définition de la schizophrénie comme catégorie englobante⁶³. Si cette dernière désignation l'a emporté, les cartes n'ont cessé d'être rebattues et il n'est pas acquis que la recherche médicale s'arrête un jour à une définition stable. Il y a une raison de fond à cela, indépendante de l'avancée des savoirs. Même si

l'on peut identifier des facteurs organiques et des composantes génétiques, les psychoses sont, pour ce qui est de leur expression, des maladies culturelles. De la même façon, leur identification n'a lieu que dans des situations historiques particulières, qui ne se comparent que difficilement à travers les siècles⁶⁴. À ce qu'on peut savoir, rien dans le comportement d'Opicino n'invitait à le considérer comme un fou. Pour autant, le psychisme du XIV^e siècle était aussi complexe que celui de nos contemporains. Il est raisonnable de penser qu'à cette époque déjà, une fraction de la population pouvait rencontrer des difficultés dans l'accès au symbolique, pour reprendre la définition de Lacan. Mais nous n'avons, pour l'explorer, que des traces indirectes et non pas l'observation ni le traitement de patients. C'est pourquoi la démarche de compréhension historique des documents doit précéder toute tentative d'identification nosographique. Afin de bien faire apparaître cette division du travail, nous (l'auteur et l'éditeur) avons demandé à Philippe Nuss, psychiatre et chercheur, spécialiste des psychoses, d'exposer, dans une postface, ce que l'état actuel des recherches permet de dire d'un cas tel que celui d'Opicino. Cette dissociation n'implique pas que l'historien doive faire l'impasse sur toute considération d'ordre psychique. Mais il a besoin, pour avancer dans ce domaine, de disposer d'outils comparatifs qui ne soient pas culturellement marqués. La tradition freudienne suppose une construction de la personnalité dans le cadre d'une famille nucléaire bourgeoise, dont la projection sur des époques antérieures ou d'autres civilisations ne va pas sans difficultés. Comme on l'a vu avec Ernst Kris, cette piste conduit à imaginer des « dynamiques psychologiques » sur des bases beaucoup trop fragiles pour être satisfaisantes. Si la réflexion de Lacan a cherché à conceptualiser l'apport de Freud dans un style qui se voulait structural, son vocabulaire est encore trop marqué par le modèle familial pour être aisément utilisable⁶⁵.

La règle fondamentale du comparatisme impose de n'accorder aucun privilège aux conceptions occidentales⁶⁶. Puisque la principale fonction de la comparaison est de produire un décentrement, le terme de référence ne peut être fourni par des catégories modernes. C'est donc du côté de la recherche anthropologique que l'on peut trouver des outils moins connotés. L'auteur qui m'a été le plus utile, Gregory Bateson, peut être considéré comme un institut de recherche interdisciplinaire à lui tout seul⁶⁷. Fils

d'un biologiste et généticien de Cambridge, il avait été formé aux sciences naturelles avant de se faire anthropologue de terrain, en Nouvelle-Guinée. Son premier livre, consacré à l'analyse d'un rituel de travestissement, constituait en même temps une réflexion sur les conditions de description du comportement humain⁶⁸. Installé à New York avec Margaret Mead, il s'est trouvé impliqué dans les premières recherches en cybernétique menées autour de Norbert Wiener dès 1942. Après avoir passé deux ans dans les services spéciaux durant la Guerre du Pacifique et traversé une dépression à son retour, c'est en Californie qu'il a poursuivi son travail de modélisation de la communication humaine et animale, sur différents terrains d'enquêtes comme le jeu, l'humour, le zen ou les otaries. C'est presque par accident que ses principales avancées théoriques ont été formulées à l'occasion de recherches sur la schizophrénie – l'équipe réunie par Bateson avait ses bureaux dans l'hôpital des anciens combattants de Palo Alto. Elles l'ont été de façon malheureuse, comme l'a reconnu Bateson après coup, puisqu'elles ont conduit à faire peser une lourde culpabilité sur les familles dans la formation des psychoses⁶⁸.

En laissant de côté toute idée de causalité, on peut conserver à ces propositions une simple valeur descriptive. Du point de vue des codes de communication, le propre du schizophrène est d'employer des métaphores non répertoriées, qu'il prend à la lettre sans en reconnaître le caractère métaphorique. La seule omission de la conjonction «comme si» suffit à marquer un écart face à leur usage habituel⁶⁹. Un second élément, lié au précédent, tient à la fameuse notion de *double bind* qui décrit la situation d'un sujet pris entre des injonctions contradictoires. Dans sa forme la plus pure, le *double bind* se présente comme un commandement qui comporte sa propre interdiction. Il est impossible d'obéir sans contradiction à celui qui prononce un ordre tel que : «désobéissez-moi!» La seule façon de s'extraire de tels paradoxes passe par la compréhension des contextes d'énonciation qui peuvent indiquer en quel sens un message doit être compris. Des signes non linguistiques (l'intonation, l'expression du visage) permettent de deviner laquelle des injonctions doit avoir la priorité. Pour employer les catégories de Bateson, cette opération revient à hiérarchiser des règles relevant de niveaux logiques différenciés. Faute de trouver de telles issues, le schizophrène est confronté à des séquences d'expériences insupportables qui le plongent dans la confusion et la souffrance⁷⁰.

Ces propositions pourraient être traduites sans grandes difficultés en termes lacaniens : l'aplatissement des métaphores peut se décrire comme confusion de l'articulation entre signifiant et signifié ; l'incapacité à hiérarchiser des règles manifeste une déficience de la fonction symbolique. Il me paraît toutefois plus efficace de conserver la forme que leur donne Bateson. L'École de Palo Alto a d'abord focalisé son attention sur les interactions au sein du système familial. Une anthropologie historique du christianisme médiéval a beaucoup à gagner à transposer ce modèle à l'échelle d'un système culturel et social. Dans le cas d'Opicino, cette proposition démontre rapidement son efficacité. L'usage de métaphores non répertoriées, prises au pied de la lettre, est à l'évidence une excellente façon de décrire l'étrangeté de ses productions. La forme des injonctions contradictoires fournit un puissant outil pour décrire les souffrances qu'il endure. À l'écouter se plaindre et s'accuser de tous les crimes, on le sent déchiré par une série de paradoxes ou d'antinomies qui sont constitutives de la religion chrétienne et de l'Église romaine : les sacrements peuvent être valablement administrés par des prêtres qui sont eux-mêmes incertains de leur salut et peut-être en état de péché mortel ; l'idéal de pauvreté du Christ, qui légitime paradoxalement la supériorité du pape sur l'empereur, s'accompagne d'une accumulation inouïe de richesses à la cour d'Avignon ; l'appel à l'humilité, comme vertu centrale du christianisme, se double d'une lutte féroce pour les promotions ecclésiastiques. Chargé d'accorder des dispenses et des absolutions au nom du cardinal pénitencier, Opicino doit lui-même faire face à des accusations de simonie. Dans le même temps, la crise politique opposant la papauté à l'Empire produit une disjonction entre son identité civile de citoyen de Pavie et son appartenance au corps universel des croyants. Confronté à ce vertige de contradictions, le prêtre séculier, exilé de sa ville et séparé de sa paroisse, devenu bureaucrate du salut des âmes, ne parvient pas à concilier la fonction qu'il occupe et sa conscience de chrétien. Il souffre tout simplement de la schizophrénie de l'Église.

L'examen d'un cas très singulier nous offre ainsi des clés pour décrire un univers bien plus vaste. À travers leur retentissement dans le psychisme individuel, nous pouvons enregistrer les tensions qui traversent une institution complexe. Pour reprendre le terme très warburgien employé par Salomon, la ligne directrice de ce travail visera donc à comprendre Opicino comme symptôme

d'une situation historique particulière. Cette approche conduira à déplacer les termes de l'interrogation sur son œuvre. Au lieu de prendre ses dessins comme des représentations achevées, nous (l'auteur et le lecteur) chercherons plutôt à observer l'acte de leur composition. En les comprenant comme des efforts de résistance face à la dissociation, on pourra leur reconnaître une fonction thérapeutique.

5. Comment a été composé ce livre

Ce livre m'a été commandé par mon éditeur, qui est aussi un ami. Graphiste et anthropologue, il s'intéresse aux formes par lesquelles l'humain s'inscrit dans le monde – trace des lignes, compte ses pas, classe ses souvenirs, se fond dans le décor. Puisqu'il est responsable de la conception graphique de ce livre, de la couverture au choix du papier de la jaquette qui l'habille, ce livre est également un livre de graphiste qui rend, à sa façon, hommage au génie d'Opicino. Pour ce qui est du texte qu'il contient, cet ouvrage relève du projet d'une anthropologie historique telle que la définissait notre ami commun, Jacques Le Goff – une histoire totale embrassant la société médiévale dans toutes ses dimensions à partir d'un objet ou d'un problème déterminé. La première chose que faisait Le Goff en ouvrant un livre était de vérifier s'il contenait des cartes; ce volume, qui en contient quelques-unes, aurait pu lui faire plaisir. Répétant souvent l'adage de Marc Bloch, Le Goff invitait les historiens à flairer la chair fraîche, comme l'ogre de la fable. Cependant, la plupart de ses livres et de ses articles tracent le plus souvent des cadres d'ensemble d'une civilisation dans laquelle se présentent les différents profils d'un «homme médiéval» générique. Ce n'est qu'avec son *Saint Louis* qu'il s'est mis en quête d'un individu en chair et en os, d'un personnage royal qu'il lui a fallu saisir en faisant jouer une documentation abondante et variée⁷¹. Un dossier comme celui que nous offre Opicino permet de suivre une trajectoire inverse. Des documents personnels nous placent immédiatement dans l'intimité de leur auteur, sans qu'il y ait la moindre opération de restauration à effectuer: nous les voyons tels qu'il les a produits, à peine abîmés par les siècles. Prenant appui sur eux, il est possible de faire d'une expérience humaine singulière le moyen d'explorer la totalité d'un monde

culturel et social – celui de l'Église romaine au moment de son installation à Avignon.

Comme le demandait Jacques Le Goff, une histoire totale requiert une approche globale des sources. Pour aborder une œuvre aussi foisonnante que celle-ci, où les mêmes motifs reviennent et se combinent sous des formes infiniment variées, il n'est pas possible de se contenter d'une attention sélective, en examinant quelques planches choisies parmi les plus spectaculaires. Si nous devons décider par avance de ce qui présente ou non un intérêt dans son œuvre, nos préjugés nous feraient à coup sûr manquer des traits originaux dont l'importance ne saute pas aux yeux. Puisque ce travail vise à dégager le sens de la démarche d'Opicino, nous allons prendre en considération la totalité de ses écrits, y compris les notes marginales inédites du codex *Pal. lat. 1993*, et observer l'ensemble du corpus de ses dessins. Chacune de ses œuvres est d'une telle complexité qu'il serait vain de prétendre épuiser le sens d'une seule d'entre elles par un commentaire exhaustif. Les planches reproduites dans ce volume feront bien entendu l'objet de présentations plus approfondies; la qualité des reproductions permettra au lecteur de poursuivre par lui-même le déchiffrement des symboles. Mon seul objectif est de fournir des moyens d'apprécier ces œuvres, en cernant mieux les conditions dans lesquelles elles ont été produites. On s'interrogera plus particulièrement sur la formation des inventions graphiques d'Opicino et la transformation de son imaginaire et de ses concepts. Pour y répondre, une attention plus soutenue sera accordée aux planches du *Pal. lat. 1993*, qui sont globalement antérieures et moins souvent reproduites que les cartes du *Vat. lat. 6435*. Alors que ce dernier codex a récemment fait l'objet d'une reproduction en couleur, les planches du précédent ne sont disponibles, pour la plupart d'entre elles, qu'en noir et blanc et dans des formats parfois très réduits. Ce livre n'est donc pas un livre d'histoire de l'art, comme les premières pages auraient pu le suggérer. Cette entrée en matière pourrait avoir été une fausse piste. Que le lecteur se rassure, ce ne sera pas la dernière.

Dans l'ensemble, cet ouvrage présente une tonalité interrogative. Il pose des questions, avance différentes hypothèses d'interprétation; il ouvre tour à tour toutes les portes qu'il croise sur sa route, en prenant soin de ne pas les refermer trop vite. Il converse, chemin faisant, avec différents compagnons de voyage – on ne s'étonnera donc pas des interventions intempestives d'Antonin Artaud.

Tous ceux qui peuvent nous aider à répondre à une demande principale et à une question annexe sont invités dans la discussion: que faisait au juste Opicino quand il écrivait et dessinait? et pourquoi ses créations nous touchent-elles encore autant? Comme il est assurément le mieux placé pour nous éclairer sur le premier point, il convenait de lui laisser largement la parole. On trouvera donc, disposés entre chaque chapitre, des extraits substantiels de ses écrits qui fourniront des impulsions successives à nos analyses. Réfléchissant sur son destin, il ne parle que de lui-même. Les outils de l'histoire sociale, politique et intellectuelle devront alors être sollicités pour restituer dans sa texture concrète le parcours qui l'a mené de Pavie à Avignon. En abordant ensuite ses écrits personnels, nous serons attentifs à la matérialité des manuscrits, à leur composition, avant de chercher à les ordonner par une approche sérielle des cartes et dessins ou grâce aux transformations du lexique employé. Cette vue d'ensemble permettra d'en venir à ce qui fait le cœur de sa souffrance. L'examen des antinomies et des paradoxes chrétiens sera mené aussi bien à une échelle très générale qu'en fonction de sa situation historique spécifique. Ce point d'appui permettra ensuite d'explorer les aspects les plus frappants de ses productions: sa géographie imaginaire, qui superpose des mondes d'échelles différentes, les lignes qu'il trace entre des plans de symbolisation hétérogènes. Nous serons alors en position de comprendre le projet que formule Opicino en dessinant sans relâche le visage et le corps de l'Église romaine.

La question posée dans l'intertitre est plus qu'un simple hommage à Raymond Roussel. On le verra sous peu, c'est presque dans les mêmes termes qu'Opicino tente de réfléchir à sa démarche. Le jeu de miroir que je dresse ainsi n'est pas un divertissement gratuit; il manifeste avant tout une marque de respect et de sympathie pour l'objet de cette enquête. Confronté à un sujet aussi singulier, l'historien n'occupe pas une position de surplomb assurée. Il bénéficie certes d'un peu de recul – mais il doit aussi être prêt à assumer ses incertitudes.