



## Atelier des 5 sens :

### La vue

Offert par Nicole Moine et Claire Prévotat ,  
Universitaires

Titre : On n'y voit rien (suite)

11 décembre 2012

46 personnes

Daniel Arasse

#### Quelques données biographiques

Avant de nous approcher de l'œuvre très originale et à nos yeux passionnante de l'historien de l'art Daniel Arasse, il nous a paru utile de donner quelques éléments de biographie et surtout de repérer quelques étapes de son parcours intellectuel. Daniel Arasse lui-même nous donne des éléments facilement accessibles pour les non-spécialistes que nous sommes : son ouvrage *Histoires de peintures*, et une conférence donnée à l'Université de tous les savoirs ont été les principaux outils que j'ai utilisés pour cette sommaire présentation.

D.A. est né en 1944 et acquiert une solide formation classique (français, latin, grec), intègre l'ENS Ulm, et obtient l'agrégation de lettres classiques ; il passe trois années à l'EFR de Rome, et enseigne à la Sorbonne Paris IV d'abord, puis Paris I, de 1969 à 1993, période interrompue par la fonction de Directeur de l'Institut Français de Florence (1982-1989) ; en 1993 il est élu Directeur d'Etudes en Sciences Sociales (Chaire d'Histoire de l'art) à l'EHESS, jusqu'en 2003, année de sa mort.. Parcours universitaire certes exemplaire qui se caractérise déjà par une particularité : un spécialiste de latin et de grec qui n'est donc pas historien devient un historien de l'art moderne avec une œuvre scientifique

considérable. Avant de regarder quelques tableaux sur le thème de l'Annonciation, je voudrais relever quelques étapes du parcours intellectuel de Daniel Arasse.

Dans un des chapitres d'*Histoires de peintures*, D. A. donne des indications intéressantes. Il explique tout d'abord l'importance qu'a eu, alors qu'il n'avait que 13 ans et demi, le premier voyage qu'il a fait, avec ses parents, en Italie, une dizaine de jours, à Rome. Il ressent un double choc celui de voir les lieux où se déroulaient les événements de l'histoire antique de Rome qu'il connaissait par les auteurs anciens : le forum, la tribune des Rostres, la curie où avait été assassiné César. « L'autre choc a été celui des peintures, celles de la Renaissance et en particulier Raphaël ». Il ajoute quelques lignes plus loin, que grâce aux explications données par ses parents il a compris « qu'une image pouvait penser ». C'est une idée forte de D. Arasse, un tableau ne montre pas seulement des images que l'on peut décrire et interpréter il pense et donne à penser. Ce choc de l'adolescence a été décisif, (c'est D.A lui-même qui le dit) et explique son orientation ; il décide de faire une maîtrise en l'histoire de l'art qui implique un séjour d'un mois à Florence. Il n'abandonnera plus jamais l'Italie qui, dit-il, est son deuxième pays. C'est en autodidacte, qu'il aborde sa maîtrise et qu'il s'intéresse à un peintre considéré comme secondaire, Masolino, un compagnon du grand Masaccio, plus âgé que lui ; il est peu considéré, on ne parle pas de lui, et c'est précisément ce qui intéresse D. Arasse. « Dès ce moment là, il y avait chez moi une attirance vers ce qui était un peu à l'écart de la voie royale de l'histoire de l'art ». Il est certes important de s'intéresser aux génies mais tout autant, pour Arasse, à ceux qu'il qualifie de passeurs, ceux qui permettent à « une société d'admettre des peintres véritablement révolutionnaires » Nous ne pouvons pas reprendre ici en détail les différentes étapes du cheminement de D. Arasse telles, qu'il les présente dans les chapitre 11, 12, 13, d'*Histoires de peinture* mais relever quelques points

-1- Il explique comment il a compris progressivement qu'il n'y avait pas une histoire de l'art pour l'art , « qu'il n'y avait pas une histoire séparée de l'art. Il y a une histoire singulière spécifique de l'art mais l'art est fort dans la mesure où il est intégré à l'histoire ». La fréquentation de Pierre Francastel et en particulier son livre *Peinture et société* , le conforte dans cette nécessité, travailler à connaître sous toutes ses formes les sociétés qui produisent les œuvres d'art sans jamais négliger, bien au contraire, la subjectivité de chaque peintre. Cette intégration de l'art à la société éclate à la lecture d'Arasse qui établit les liens, sans en faire étalage, entre la peinture, la littérature, la politique, la religion etc. afin d'acquérir une sorte de familiarité avec la période étudiée pour essayer d'être au plus près de ce que les gens avaient l'habitude de penser, de voir dans une œuvre. C'est vrai pour le quattrocento, période de prédilection d'Arasse mais aussi pour les autres périodes de l'histoire ; puisqu'il traite de l'histoire de l'art jusqu'au XIX siècle, jusqu'à l'impressionnisme car tant que « la peinture européenne se fait sous le principe de l'imitation de la nature ». Il est vrai qu'il s'intéressera aussi à la peinture contemporaine et notamment, Anselm Kieffer, sur lequel il publie un gros livre ; il est probable qu'un des points qui a particulièrement frappé D.A. dans l'œuvre de Kieffer, c'est son lien à la mémoire Or, le rapport à la mémoire intéresse tout particulièrement Arasse ; je voudrais en dire quelques mots.

-2-Ce second point est plus difficile à examiner : D. A. montre comment la Renaissance, peut-être interprétée comme le passage de la mémoire à la rhétorique. Qu'est-ce que cela veut dire ? Arasse raconte que pendant son séjour à l'EFR, il découvre le livre de Frances Yates, *L'art de la mémoire*, qu'il traduira en français, quelques années plus tard pour Gallimard. Frances Yates étudie dans son ouvrage les méthodes utilisées par les orateurs quels qu'ils soient, rhéteurs, avocats, religieux,

diplomates, durant l'Antiquité et à l'époque médiévale, pour se rappeler ce qu'ils doivent dire ou faire (à une époque où le papier n'existe pas et où les tablettes n'étaient vraiment pas commodes pour prononcer des discours ou des sermons de plusieurs heures). Ces méthodes étaient exposées dans des ouvrages de rhétorique (ceux de Cicéron par exemple) : on peut dire, en simplifiant de manière extrême, qu'elles consistaient à localiser, dans sa mémoire, les arguments dans des lieux (une maison, un palais, une église ou autres) ; en faisant défiler les lieux avec logique, les arguments revenaient à la mémoire. Arasse montre qu'il y a là un système de pensée par juxtapositions, associations, analogies qui se développe depuis l'Antiquité jusqu'au M. A., système de pensée mnémonique, statique, immuable. En peinture, Duccio est un représentant très significatif de cette forme de pensée : un même lieu où il se passe des épisodes différents **1 DUCCIO** Avec la Renaissance c'est un autre système qui se met en place fondé sur l'unification globale du lieu de représentation, un seul, lieu dans lequel la perspective a une fonction majeure.. « La peinture ne « sert plus à se rappeler quelque chose, mais à convaincre, à émouvoir le spectateur de ce qu'elle raconte » ( *H.P.*, p. 113) Il y a là une clef de lecture qui je crois est très importante : Arasse écrit ou plutôt dit, en 2003 : « Je continue d'être dans ce thème (celui du passage de la mémoire à la rhétorique) de manière un peu obsessionnelle, mais c'est tellement riche comme résultat que je ne regrette pas mon obsession ».

-3-Le troisième point est plus familier. Arasse le développe très clairement dans la conférence qu'il a donnée à l'Université de Tous le Savoirs en juillet 2001 et qui s'intitule « Entre voir et savoirs ». °Il montre comment les conditions d'observation des œuvres d'art dont on dispose aujourd'hui permettent un renouvellement du regard ; Le fait n'est pas récent : dès les débuts de la photographie, on a pu travailler sur des documents de manière plus précise, mais les dernières décennies ont vu un dvpt considérable de toutes les techniques (procédés radio graphiques à infra-rouge, ultra violet) photos en lumière rasante, analyse des pigments etc ; elles permettent de régler des problèmes d'identification, de comprendre la genèse de l'œuvre mais tout autant de **voir autrement**. Avec le dvpt des musées, la multiplication des expositions, on peut voir les tableaux beaucoup mieux que les contemporains ; on peut s'approcher, regarder les détails de près ce qui n'était pas le cas à l'époque de la Renaissance où les tableaux étaient souvent accrochés au dessus des autels, loin des regards et qui, plus est dans des églises, ou des palais mal éclairées. Il y a donc pour nous une proximité qui est celle du peintre en train de peindre, ce que D. A appelle une contemporanéité anachronique qui peut-être source de renouvellement on peut voir ce qui n'était pas destiné à être vu, saisir en quelque sorte le peintre en action, entrer dans son intimité. Je vais m'arrêter sur les détails de deux Annonciations. Celle d'Ambrogio Lorenzetti ( **Photo 2** ) ; il y aurait beaucoup à dire sur cette Annonciation : la composition, les ébauches de perspective mais je m'arrêterai à deux détails : le geste de l'Ange très étonnant et celui de la boucle d'oreille . L'Ange tourné vers la Vierge de profil, tient de la main gauche une palme et de la main droite fait comme dit Arasse de l'auto-stop Quel en est le sens ? Arasse montre que dans l'oeuvre de Lorenzetti et de son frère, c'est un geste demande charitable ; au fond Dieu par l'intermédiaire de l'Ange demande charité à Marie, cad qu'elle lui demande si elle veut bien dire oui. L'autre détail est cette boucle d'oreille portée par Marie (**Photo 3**). détail étonnant, la Vierge est pauvre, humble ? Une historienne a compris : des décrets en Toscane obligent les femmes juives à porter des boucles d'oreille pour les identifier. Pourquoi Lorenzetti souligne ce point ? Pour rappeler qu'en cet instant on passe de l'age sous la Loi mosaïque à celui de la Grâce. L'autre exemple est plus énigmatique c'est ce lui e l'Annonciation de Fra Filippo Lippi qui est à la National Gallery de

Londres : **(Photos 4, 5, 6).** Tableau qui était placé au dessus d'une porte dans un palais. Quelques détails sont frappants et à peine visibles : la colombe est entourée de toute une série d'auréoles qui rendent compte du mouvement ? Surtout cette colombe s'arrête face à Marie : de son bec jaillissent des rayons d'or dont l'un frappe directement le ventre de Marie et dans la robe il y a une sorte de boutonnière dans lequel entre le rayon d'or. Arasse note que ce n'est pas lui qui a vu ce détail mais un savant américain qui montre qu'il y a là l'image d'un système d'optique de l'époque médiévale, métaphore de la Grâce divine qui frappe perpendiculairement la terre à Jerusalem. D. A. n'est pas convaincu notamment parce qu'il n'y a pas d'autre exemple et surtout parce que cette boutonnière dissimulée dans les plis de la robe ne pouvait pas être vue ; **elle a été peinte pour ne pas être vue.** Il y a là un secret. Arasse a une explication mais qu'il présente comme une hypothèse : ne ferait-il pas allusion à l'enlèvement par le peintre de la femme qui lui servait de modèle et que finalement il a épousée et avec qui il a eu un enfant le grand peintre Filippino Lippi : les peintres sont « aussi des hommes qui peignent avec leurs désirs ». C'est peut-être aussi le cas de Garofalo (**photo 7**) dont le portrait est suggéré dans un miroir dans un tableau *L'Immaculée Conception (1530)*, ce qui n'est visible que de près. On ne peut pas toujours répondre à ces questions.

Enfin, les conditions nouvelles d'observation permettent d'être plus attentif à ce qui est étrange, une perspective imparfaite, une mouche placée bizarrement, bref, un détail qui fait écart, qui suscite l'étonnement, l'interrogation ; c'est bien de cela qu'il s'agit avec l'escargot de Francesco del Cossa qui a retenu l'attention de Daniel Arasse et la nôtre ce soir..

### Le regard de l'escargot

C'est le titre d'un des chapitres de « On y voit rien » que Nicole vient de présenter. **Photo 8** C'est une Annonciation de Francesco del Cossa (1436-1478), peintre de l'École de Ferrare, qui se développe autour de la famille d'Este, il s'agit d'une détrempe<sup>1</sup> sur bois de 137x113 cm qui est au musée de Dresde. Quand on a lu Arasse ou que l'on a entendu parler de cet escargot, on ne voit plus que lui, placé au tout premier plan devant la Vierge. ! Mais il s'agit d'abord d'une Annonciation, présentée par le peintre dans un palais somptueux avec un savoir faire perspectif de qualité, « exceptionnel dit Arasse, produit par un peintre exceptionnel, d'une école exceptionnelle, celle de Ferrare, l'une des plus bizarres de la peinture dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle ». Le tableau est partagé en deux par une importante colonne qui semble supporte des architraves ; la perspective s'enfonce à droite vers la chambre de la Vierge ; à gauche du côté de l'ange vers la ville. La position de la Vierge et de l'ange est originale pour ce milieu de XV<sup>e</sup> siècle : d'habitude ils sont de profil, face à face et parallèles au plan. Là, l'ange est en avant, au premier plan vu presque de dos ; la Vierge, à l'arrière plan en position oblique. Ce qui est tout aussi frappant lorsqu'on fait le plan au sol de cette Annonciation, est que la colonne se trouve exactement entre les deux et que l'Ange qui paraît toucher la colonne de sa main regarde la colonne et non pas la Vierge. Mais que fait cet escargot ?

Pour répondre à cette question, Arasse, en bon historien se met au travail dans plusieurs directions :

---

<sup>1</sup> Technique picturale où les couleurs sont broyées à l'eau, puis délayées (ou détrempées) au moment de peindre

-Il consulte son corpus d' Annonciations : ne connaît pas d'autres escargots liés à l'Annonciation ; ils peuvent en revanche se trouver dans les Résurrections ou les images funéraires (les escargots sortent de leurs coquilles comme le feront les morts au jugement dernier) ;

-Les travaux scientifiques consultés n'apportent pas grand chose tout au plus, un article d'une savante anglaise qui explique que au XV<sup>e</sup> siècle on croyait que le escargots étaient fertilisés par la rosée, et donc les escargots sont une image de la Vierge fertilisée par l'eau du matin, par la nature, par Dieu. Soit ! mais pourquoi cette seule représentation et aucune autre source à l'appui.

-Arasse cherche alors à comprendre si la clef ne viendrait pas de la place de l'escargot dans l'organisation générale du tableau. Il voit bien que le point de fuite du tableau se trouve sur la colonne, à la hauteur du coude droit de l'Ange ; il repère donc un axe pied de l'ange/bras de l'ange/Marie que croise un autre axe escargot/main de l'ange/Dieu le Père qui perdu dans le ciel paraît ressembler à un escargot ! L'escargot serait donc un « équivalent » de Dieu le Père »? Comme le dit Arasse, cela peut paraître séduisant mais aucun texte dans l'exégèse chrétienne n'établit de liens entre Dieu et un escargot.

Une dernière explication est proposée par Umberto Eco : l'escargot ne représenterait-il pas la lenteur que Dieu a mis à venir sur terre pour sauver les hommes ? U. Eco reconnaît qu'aucun texte ne conforte cette hypothèse. C'est donc l'impasse mais l'escargot obsède l'historien ! « On réfléchit, on réfléchit, on n'avance pas et puis tout d'un coup on **voit** », on voit que l'escargot est peint sur le tableau mais qu'il n'est pas dans le tableau, il est peint tout au bord à l'extérieur de la scène représentée, il n'est pas dans le palais de la Vierge, il est dans notre monde et non pas dans celui qui, par la perspective, grande innovation du quattrocento, imite l'espace dans lequel nous vivons. Mais que veut nous dire cet escargot extérieur au tableau ? Quel message veut-il donner ? Pour répondre à cette question, il faut prendre une voie détournée et suivre l'analyse d'Arasse sur les représentations de l'Annonciation (Arasse a publié un gros livre qui s'intitule *L'Annonciation italienne, Une Histoire de perspective*) ; ce sous titre est très significatif car il lie Annonciation et perspective. C'est le dernier point que je voudrais examiner brièvement qui donne, pour Daniel Arasse, la clef de la présence de l'escargot.

### Perspective et Annonciation

La perspective est inventée (non pas au sens découverte comme on découvre l'Amérique mais au sens d'invention, de création d'un système de représentation) à Florence entre 1420 et 1450 même s'il y a des signes avant coureurs avec les frères Lorenzetti, par ex. au siècle précédent évoqués précédemment. La perspective est donc un système de représentation qui se fait sous le principe de l'imitation de la nature et qui vise à rendre la notion de la profondeur de l'espace, à partir d'une construction géométrique extraordinairement précise théorisée, au début du XV<sup>e</sup> par Leon Batista Alberti dans son *De pictura*. ; elle suppose un spectateur fixé à une certaine distance de ce qu'il regarde et le regardant avec un seul œil, ce qui ne correspond pas à la réalité puisque les scientifiques démontrent que l'œil ne cesse de bouger même quand on fixe quelque chose. On parle de perspective centrée monofocale ; il y a eu d'autres systèmes de perspective simultanément mais c'est celui-là qui l'emporta.

Donc, un système tout à fait arbitraire dont la paternité est attribuée à Filippo Brunelleschi, architecte de la coupole du Duomo de Florence. Au tout début du XV<sup>e</sup> siècle (1415-1417), il a proposé plusieurs modèles théoriques sur la peinture géométrique qu'il utilisait dans le cadre de son métier ;

l'un de ses modèles est bien connu : c'est un petit panneau de bois sur lequel était peint le baptistère de Florence tel qu'on le voyait de la porte centrale de la cathédrale à une vingtaine de mètres. Il a pratiqué un trou dans le panneau au travers duquel il regardait par le côté non peint le baptistère ; puis il interposait un miroir dans l'axe de la vue : l'image peinte sur le panneau se reflétait sur le miroir, et on observait qu'elle était la même que celle que l'on voyait à travers le trou ce qui démontrait qu'on pouvait en plan représenter les volumes architecturaux. La question importante est de comprendre pourquoi ce système de représentation monofocale ( il y avait d'autres systèmes) soit devenu celui de la perspective pour des siècles et pourquoi à Florence ? Evidemment

C'est bien sûr une question très difficile et très complexe qu'on ne saurait examiner ici . Je relève, sans les développer les trois points examinés par Arasse : le travail des théoriciens, en particulier Alberti, le rôle de commanditaires notamment Cosme l'Ancien, mais ce qui est le plus important pour Arasse c'est l'opération intellectuelle fondamentale qui consiste à représenter un monde commensurable à l'homme (le mot *commensuratio* est utilisé par Alberti et par Piero della Francesca pour qualifier la perspective). Je cite D.A : « La perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde c'est-à-dire le spectateur.

Or, ce qui est très frappant c'est que un des thèmes de prédilection retenus au XV<sup>e</sup> siècle, dans la peinture qui met en œuvre la perspective c'est l'Annonciation. Il y a une véritable affinité entre perspective et Annonciation. Il y a là une forme de paradoxe puisque sont confrontées deux réalités, deux mondes, deux approches d'ordre antinomique : la perspective qui construit une image du monde commensurable à l'homme et l'Annonciation inséparable de l'Incarnation, mystère fondateur du christianisme, qui ne peut pas être représenté, qui se situe en dehors de toute rationalité humaine. Comment la venue de l'infigurable dans la figure peut-il être figuré ? C'est le problème que traite Arasse. Certains peintres vont figurer (et non pas représenter) l'Incarnation par un désordre de la perspective, un écart interne, une disproportion, une « discommensuration » qui illustre le mystère de l'Annonciation. Deux exemples peuvent ici en témoigner.

#### Le petit tableau de Domenico Veneziano (Photo 9)

C'est un petit tableau sur bois (27, 3x54 cm) donc très allongé qui se trouve à Cambridge. Il frappe par son équilibre, sa simplicité, la parfaite symétrie des deux portiques, celui sous lequel s'abrite Marie, celui devant lequel est l'Ange, tous deux vus de profil parallèles au plan du tableau. La perspective est parfaitement centralisée et met en valeur la porte à deux battants, porte de « charpentier florentin » qui contraste avec la noblesse du portique, mais surtout c'est une porte disproportionnée. C'est une porte dans une muraille crénelée, donc une porte de ville avec un loquet tout à fait inadapté à la fois par sa représentation (on dirait un loquet de placard) et par sa taille disproportionnée par rapport à la porte. Cette disproportion de la porte affaiblit la perception de la profondeur, ce qui est accru par les deux fenêtres opaques, de la même largeur que la porte qui tendent à faire avancer la porte vers l'avant. Ce n'est pas une erreur de Domenico Veneziano ; cette porte échappe à la perspective, elle n'entre pas dans la perspective, elle est la figure de l'Incarnation. On peut d'autant plus le dire que la porte est le symbole du Christ et celui de la Vierge. « C'est là que la peinture pense.

#### Piero della Francesca (Photos 10, 11, 12)

Il reprend le thème dans une Annonciation qui couronne le polyptique de Pérouse (122x194 cm). Même disposition, mais avec une ampleur considérable : la Vierge sous un portique, placé en avant

de la longue perspective du cloître ; l'Ange devant le cloître. Piero est un grand mathématicien (il a écrit un ouvrage sur perspective), il utilise sa science perspective pour affaiblir la perception de la profondeur de son tableau avec les mêmes préoccupations que Domenico Veneziano. Il s'y prend de deux manières et pour bien le comprendre il faut reconstruire géométriquement le plan de base des édifices imaginés par Piero

**-Photo 11:**cette reconstitution est due à Thomas Martone, Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto, in *Piero teorico dell'arte* sous la direction d'Omar Calbrese, Rome, 1985 ? p. 173-186. On mesure l'importance de l'édifice et en particulier cette manière qu'il a d'aplatir en particulier l'avancée où a lieu la scène. Pour Martone, il y aurait là un jeu de « trompe-l'intelligence » afin d'inciter le spectateur a tenté de reconstituer la perspective, de l'associer en quelque sorte à la construction de l'espace. Arasse émet quelques doutes en particulier parce que pour faire ce travail il faut pouvoir s'approcher de l'oeuvre (Martone le reconnaît), or cette Annonciation était au sommet d'un retable, lui-même au dessus d'un autel. Le paradoxe construit par Piero est a examiner en tenant compte des positions personnelles de Piero. ; il touche le principe de sa mise en œuvre. Pour le spectateur le massif de colonnes qui est entre la Vierge et l'Ange n'est pratiquement pas visible ; on en soupçonne l'existence par la retombée des deux arcs que le motif dissimulé soutient. Cela signifie **(Photo 12)** que l'Ange qui regarde la Vierge ne la voit pas, ne peut pas la voir, mais comme le dit Louis Marin visuellement, l'œil du spectateur ne peut pas s'empêcher de voir que l'Ange voit la Vierge. En dissimulant un massif de colonnes au cœur même de l'échange entre Gabriel et Marie, Piero peint la présence de l'invisible dans le visible. « Par un pur jeu génial de la structure mathématique de la perspective, Piero della Francesca a figuré l'Incarnation » . Et on sait que la colonne représente le Christ.

-2- Un second élément affecte la mise en œuvre de la perspective : la plaque de marbre affaiblit la perception de la profondeur dans la mesure où l'orientation des veines qui animent sa surface prolonge l'oblique indiquant la fuite des chapiteaux des colonnes dans la profondeur ; en outre les veines sont représentées comme si la plaque de marbre était proche ce qui a pour effet de faire venir vers l'avant le fond de la perspective. Cette plaque pouvait être une autre figure dissemblable du Christ. C'est une figure de l'incommensurable venant dans la mesure. Piero Della Francesca donne par ces perspectives « désordonnées » par ces écarts des signes de la présence de l'invisible dans l'invisible, de l'éternité dans le temps, de l'immensité dans la mesure<sup>2</sup> etc

Il est temps de revenir à l'escargot ! Un certain nombre de points se sont éclairés : la colonne placée entre la Vierge et l'Ange (de manière beaucoup moins subtile que Piero) représente le Christ. On a pu démontrer que la perspective de Francesco del Cossa n'avait aucune rigueur : le plan au sol du palais de la Vierge est inconstructible. Mais il n'empêche qu'il sait que la perspective construit l'image d'un monde commensurable en lui-même, à la mesure de l'homme mais il sait aussi que cette représentation du monde par la perspective ne laisse pas de place à l'invisible, à l'incommensurable, à l'indicible sauf à les faire affleurer, en modifiant son regard. C'est ce que veut dire l'escargot : il appelle le spectateur à une conversion spirituelle du regard. Il lui fait signe comme les désordres de la perspective étaient des signes. L'escargot est là pour dire ce que vous voyez c'est une Annonciation, une belle perspective mais que l'Annonciation ce n'est pas seulement la rencontre de

---

2 Il y a une page entière d'oxymores de ce type dans Bernardin de Sienne.

Marie et de l'Ange, c'est la venue de l'invisible dans le visible, de l'incommensurable dans le commensurable. Et Arasse termine par une pirouette ! , .