

sobering

87, rue de Turenne 75003 Paris
+ 33 (0)9 66 82 04 43
www.soberinggalerie.com
contact@soberinggalerie.com

Communiqué de presse

Lorenzo Puglisi

4 février - 12 mars 2016

Fantômes dans le vide (Les peintures de Lorenzo Puglisi)

L'histoire de la peinture est intrinsèquement liée aux réalités perceptives de la présence et l'absence induite. Dans ce qui est et ce qui n'est pas, dans les états de la substance matérielle et dans ce qui est imaginé spéculativement. Pourtant il y a toujours corrélativement un certain sentiment ou une qualité spectrale dans toutes les peintures, si nous entendons par « spectre » l'idée d'une apparition remarquable ou inattendue de quelqu'un ou d'une chose insoupçonnable qui sauterait soudainement aux yeux. Nous savons, comme Mallarmé l'a observé il y a longtemps, que « c'est devant sa feuille de papier que l'artiste se crée lui-même », comme la toile vierge qui, pour le peintre, représente un vide spatial créatif qui doit être comblé¹. Les références au vide trouvent un écho particulier dans les peintures noires du peintre italien Lorenzo Puglisi depuis que ce vide ouvert est ponctué dans le but d'être rempli. Et en même temps, le remplissage du vide, dans son cas, a une résonance française toute particulière à Paris, où le renommé Yves Klein a exposé ses œuvres et, par la suite, fait son célèbre, psychologique et semi-littéral « saut dans le vide ».² Le vide remplace inévitablement l'immensité du cosmos, un espace d'obscurité ponctuée de lumière, qui fut une source de fascination pour Blanqui et Benjamin.³ Pourtant, c'est du vide ou de l'obscurité ponctués que la vision émerge.⁴ De même que dans les rêves, il s'illustre dans la vie créative. Les infinies conditions achromatiques de l'obscurité et de la blancheur sont les étapes fondatrices de la matérialité qui façonnent et dirigent les peintures de Puglisi. Mais comme le noir et le blanc établis sont des métaphores courantes de la clarté créative, et par conséquent, font nécessairement allusion aux états de la vision humaine, c'est sans surprise que, pour Puglisi, la matérialité alliée à l'histoire de l'art constituent les considérations fondamentales au centre de sa pratique artistique. L'utilisation achromatique du noir, que ce soit pour des scènes nocturnes ou pour des formes d'expression autonome, a une longue histoire, et le noir, comme matière ou conscience, comme substance ou métaphore, forme l'aspect psychique continu et parfaitement intégré du travail de cet artiste italien.⁵

Fantômes dans le vide

Les fantômes sont des apparitions, appelés de la même façon spectres, revenants, esprits, présences ou visions, il existe beaucoup d'autres épithètes populaires et ajustables qui pourraient également s'appliquer. Mais l'aspect le plus important est de déterminer si les fantômes relèvent d'une nature spectrale psychologique ou de pures projections fictives. En d'autres termes, sont-ils des apparitions aux aspects évocateurs bien distinctes des simples constructions fantaisistes. Les silhouettes fantomatiques qui peuvent être en partie identifiées dans les peintures de Puglisi sont souvent supposées incarner leurs doubles psychiques auto-révélés. Ce sont des apparitions spectrales qui ont une présence et une pertinence historique en tant que peintures autonomes et sont par là même des métaphores complexes et opaques des peintures préexistantes. Par conséquent, elles fonctionnent dans la sphère visuelle intériorisée

simultanément du texte et du contexte - comme des projections optiques à la fois des choses vues et des choses psychiquement imaginées. A travers le prisme du double (*doppelgänger*) utilisé comme matériau, les peintures génèrent des allusions à un monde alternatif à travers la représentation d'une partie de l'objet, ce que Jacques Lacan appelle l'*Objet petit a* comme cause du désir, ce qui revient à le qualifier par extension d'impulsion esthétique.⁶ Puglisi exprime fréquemment l'idée d'une recherche de la condition sensorielle d'une présence esthétique. Le psychanalyste structuraliste français a mis l'accent sur cette impulsion comme structure psychologique élémentaire du regard quotidien - ou la nature vraie et déterminante de la façon de regarder.⁷ Si nous prenons par exemple des peintures telles que *Portrait 6* et *Portrait 7*, nous voyons que la tête et les mains du modèle émergent en apparence d'un vide noir, ce qui pourrait être autrement un monochrome. Pourtant, ce qui apparaît simple de prime abord, se heurte à des inférences, et en mettant de côté un instant les références de l'histoire de l'art aux pratiques anciennes du peintre quant à la tête et aux mains, nous trouvons dans les objets humains émaciés les présences dépeintes qui interrogent la nature conventionnelle du portrait lui-même.⁸ Alors que d'une part il y a dans son travail un sens fascinant de la noirceur baroque, l'artiste revendique que « plus étrange est la tête, plus l'arrière-plan est sombre », il y a peut-être d'autre part une allusion expressive indirecte aux crânes de l'imagerie des *vanités*,⁹ à travers les coups de pinceau et l'épaisseur de la peinture au couteau appliqués aux têtes allusives représentées. Que cela soit intentionnel ou non reste un point pertinent dans la mesure où cela étend la métaphore spectrale et matérialise le sens de la présence fantomatique. Une influence embrassant les qualités opaques du *sfumato* pictural (flou, voilé ou brouillé) de la période baroque est librement reconnue par Puglisi.¹⁰ Comme il l'a affirmé : « J'ai été très touché par la question de l'obscurité dans la peinture du XVII^e siècle. »¹¹ L'obscurité représente tant une convention spécifique de l'histoire de l'art en tant que telle, que la continuité esthétique qu'elle suppose pour l'artiste. Il existe un sens du tracé continu qui fusionne la fonction créative et la révélation d'images présentes avec celles du passé. Il y a une différence marquée, cependant, pour cet artiste contemporain : alors que le XVII^e siècle est lié à un sentiment croissant du ténébrisme et au réalisme narratif, dans le cas de Puglisi, la surface noire est vigoureusement traversée par des formes à la facture expressive parfois sérieusement remaniées. L'artiste ne suit pas non plus la théâtralité de la plupart des stratégies de composition communes au XVII^e siècle. Il ne s'agit pas tant d'un contraste entre la lumière et l'obscurité que d'une conversion des formes texturées et expressives de la tête et des mains en opposition à la captivante planéité de la noirceur. Les oppositions formelles et théoriques par l'utilisation de l'absorption ou du noir mat et l'utilisation créative et texturée du pinceau, de la virole ou de la spatule, renforcent le sens de la peinture à la fois comme une entité autonome et comme trace résiduelle, un palimpseste érodé de références superposées et accumulées - une sorte d'état réduit de continuité picturale. L'intériorité psychique des peintures telles que les petites et grandes versions de *Matteo e l'angelo* (Matthieu et l'Ange), est peut-être un cas remarquable. Tandis que l'artiste fait évidemment une citation indirecte au célèbre tableau du Caravage (1602), il le fait non pas seulement pour faire référence à la peinture elle-même, mais pour exprimer en même temps l'idée selon laquelle les peintures historiques reconnues restent ancrées dans la conscience de l'artiste et deviennent elles-mêmes des codes fantomatiques et perpétuels.¹² Elles dérivent comme des apparitions étranges au sein de la psyché humaine du peintre, et lui viennent à l'esprit de manière imprévisible par l'état d'une mémoire involontaire ou le hasard du souvenir.¹³ Un peintre passe un temps considérable dans son studio, un lieu de solitude particulière et d'introspection conditionnée, et, pour un peintre italien, les célèbres peintures du passé sont toutes inscrites intérieurement dans sa conscience. Mais la filiation de Puglisi avec la Renaissance et le Baroque procède d'une double approche d'auto-reconnaissance et de critique, comme on peut

le noter dans son œuvre composée de cinq grands tableaux appelée *Il Grande Sacrificio* (littéralement, *Le Grand Sacrifice*), qui est un hommage à *La Cène* de Léonard de Vinci, la célèbre fresque *al secco* que le Maître florentin a peinte pour l'Eglise de Sante Maria delle Grazie à Milan. Comme l'œuvre *Matteo e l'angelo*, et dans les différents portraits extraits, il a utilisé un large éventail de têtes et de mains, quoique le nombre de mains ait été modifié par rapport à la peinture originale. Le tableau de Léonard de Vinci est techniquement érodé et a été en partie repeint à diverses périodes, une comparaison adéquate et un point de départ pour le sujet choisi et exécuté par Puglisi.¹⁴ Cependant, ce qui ressort vraiment est l'accent mis sur la nature de la tête et des mains et sur les gestes qui amplifient et changent la nature de notre compréhension quant au fond de la peinture. Le sens de la narration religieuse est supplanté par une anthropologie spectrale et ce qui la remplace est en quelque sorte une réflexion auto-réflexive psycho-anthropologique, dont les changements révèlent des aspects désincarnés du souvenir. Pour ce dont nous nous rappelons du passé, ne sont-ce pas toujours les traits du visage et les gestes humains de ceux que nous avons connus et/ou le souvenir des images que nous avons vues. Il en est de même pour Puglisi, au sujet de l'image historique « ... le visage est la partie la plus expressive et la plus profonde émotion de la nature humaine : les mains expriment également beaucoup... le visage est la partie qui me frappe le plus chez un être humain, toute l'expression et la force... le corps, disons peut-être que je sens que je suis très loin de ça... »¹⁵ Rien de surprenant alors que Léonard de Vinci figure parmi les artistes préférés de Puglisi, et que la technique du geste par le Grand Maître italien dans des œuvres telles que *Saint Jean-Baptiste* (1513-1516) fasse partie de l'ouverture personnelle et de la connaissance réfléchie de Puglisi. Léonard de Vinci a été le premier artiste qui a allié geste et connaissance dans une expression admise de l'esprit humain. Et en se référant à sa peinture de *La Cène*, Léonard de Vinci lui-même fait du sens de la représentation de ses personnages une tête communicative et des mains apparentes, « Celui qui buvait et a laissé le verre dans sa position a tourné la tête vers l'orateur. Un autre croise les doigts de ses mains et se tourne vers son compagnon avec un regard sévère. Un autre montre les paumes de ses mains ouvertes et hausse les épaules jusqu'à ses oreilles, faisant une bouche d'étonnement. Un autre parle à l'oreille de son voisin... » Dans chaque figure composée, l'interaction gestuelle et émotionnelle est la plus haute préoccupation du Maître.¹⁶

Une quête de la nature intérieure (appelée plus fidèlement l'« intériorité psychique ») de l'anthropologie humaine liée à la représentation de la tête et des mains est mise en évidence dans toutes les peintures de Puglisi.¹⁷ L'œuvre *Il Grande Sacrificio*, qui s'étend sur cinq tableaux attachés les uns aux autres, peut être perçue comme une version syncopée bien que concentrée de l'expression désincarnée. Une lecture de la peinture peut être faite soit de gauche à droite, soit de droite à gauche, c'est-à-dire de manière péripatétique transversale, à moins qu'elle ne soit vue à une distance suffisante permettant d'englober en un regard le format traditionnel du paysage. Les *puncta* (points visuels distincts) intermittents et momentanés représentés par des éclaboussures rouges, comme des marques de délimitation arrêtée, historicisent sciemment le tableau de manière approfondie, puisqu'il s'agit d'une convention assez courante de la peinture romantique, vue par exemple chez des peintres expressifs tels que Delacroix - un artiste qui a également utilisé des pratiques de composition floues et a développé une utilisation étendue du principe du *sfumare*. Pourtant, les portraits ainsi nommés de Puglisi sont différents non seulement parce qu'ils empruntent et insistent sur le format vertical du portrait, mais également parce qu'ils peuvent être vus relativement de près depuis un angle de vue unique. Et une vue rapprochée est très importante pour Puglisi, comme pour les têtes disjointes de Francis Bacon, qui mettent en évidence les questions de la facture et du langage superposé et complexe de l'application de la peinture. Bien que différencié par son utilisation

du noir et blanc, nous observons chez Puglisi la même fascination pour la traînée du coup de pinceau, le recouvrement ou l'acte de repeindre sur chaque geste pré-cursif, le 'visible caché' de la trame et la chaîne de la toile, la structure de la tête ou du crâne et les marques de rupture des moments d'expression interrompus. De même, il y a toujours dans les têtes de Puglisi (que cela soit voulu ou non) un souvenir du masque mortuaire, puisque la peinture et la mort ont toujours conservé des relations intimes. Citer Bacon, un artiste dont le travail est grandement admiré par Puglisi, revient à évoquer ce qui pourrait être appelé au mieux une esthétique existentialiste. Et nous pourrions aisément imaginer les peintures de Puglisi s'insérer parfaitement dans une exposition aux côtés des esthétiques existentialistes de Bacon et de Giacometti.¹⁸ C'est cette approche basée sur la facture palpable de la tête et des mains et sa proche affinité pour l'être humain - au passage, il y a peu de références à l'environnement naturel dans les peintures de Puglisi - qui donne une signification à la relation et à la juxtaposition avec l'arrière-plan noir qui l'entoure. Un autre artiste, également beaucoup admiré et souvent indirectement suggéré dans les portraits de Puglisi est Rembrandt, et alors que sa peinture atteint également la facture expressive, la manière dont les têtes de ses modèles apparaissent comme des présences lumineuses qui émergent des fonds sombres est tout aussi importante pour Puglisi. Bien évidemment, Rembrandt est célèbre pour ses autoportraits, et il pourrait être affirmé que tous les portraits sont en quelque sorte des autoportraits de l'artiste. Le modèle qu'il soit décrit ou idéalisé, est toujours soumis à une interprétation du peintre. Des peintures spécifiques appelées autoportraits apparaissent de temps à autre dans les peintures de cet artiste italien. Cependant, ils ne servent guère l'objectif de révéler l'apparence extérieure à des fins de reconnaissance, mais sont plutôt évocateurs de l'identité psychologique abstraite comme des états représentatifs de l'esprit. C'est presque comme si les gestes expressifs des traces devenaient des clés permettant d'accéder aux chemins particuliers de la conscience. Lorsque Puglisi évoque Goya et Cézanne, c'est en référence aux capacités de ces artistes français et espagnol à créer un sens puissamment haptique de la rencontre et de l'expérience visuelles. Il existe un sentiment exclusivement palpable (sinon toujours fantomatique) de la présence matérielle que l'artiste Puglisi a également réalisée dans des termes optiques, mais qui joue avec une dialectique spatiale ou cosmologique de l'allusion matérielle et de l'absence immatérielle.

Il est à noter que bien qu'ayant continuellement utilisé le mot « expressif » pour désigner les peintures de l'artiste, j'ai généralement évité les mots sensuel et sensoriel. Si la tête et les mains expressives de la peinture de Puglisi sont tactiles et peuvent être perçues comme ayant une facture palpable, elles ne doivent pas être comprises comme psychologiquement sensuelles. Voilà peut-être le paradoxe créatif le plus marquant qui est posé par l'artiste, un aspect sensationnel étrangement fusionné, et en même temps une qualité expressive détachée bien que cérébrale. Par exemple, dans la peinture intitulée *Giove ed Io* (*Jupiter et Io*) en référence à la célèbre peinture du Corrège (1532-33), les aspects indéniablement érotiques ou sensuels de l'œuvre sont complètement évincés. Bien évidemment, il pourrait être admis qu'il serait complexe de suggérer la sensualité dans un champ noir achromatique où la composition est réduite à la tête, à la main droite et au pied gauche de la nymphe Io (conserver à travers le regard et le désir de l'*Objet petit a* de Lacan) ainsi qu'à la trace de la figure spectrale et l'étreinte de la main gauche de Jupiter. A certains égards le traitement évoque au regardeur l'inversion positif-négatif dans la photographie. Il est à rappeler que selon le récit des célèbres métamorphoses d'Ovide, Io a été ravie par Jupiter sous la forme d'un brouillard ou d'un nuage. Mais dans son cas, Puglisi a matérialisé la néphologie immatérielle du mythe.¹⁹ La même logique pourrait être appliquée à la peinture intitulée *Il Giudizio* (*Jugement*), dans laquelle les détails de la figure centrale du Christ de Michel-Ange extraite du « *Jugement dernier* » de la Chapelle Sixtine est

représentée de manière similaire avec seulement une tête, la main et le pied droits, et viennent la tête et le poing droit serré de la figure de l'écorché Saint Barthélémy immédiatement en bas à droite dans la composition finale du mur. Comme je l'ai précédemment expliqué, il ne s'agit pas de reconnaître l'œuvre initiale, la plupart des personnes ne pourraient jamais rapprocher visuellement les deux peintures de leurs précurseurs, excepté le fait qu'elles portent les mêmes noms bien connus. Puglisi parle toujours d' « une vision de la réalité qui a sa propre signification », et le sens qu'il cherche se trouve dans l'intériorité de ses sentiments personnels et répond à l'œuvre dans les processus réels de ses peintures. Comme il l'a déclaré, en un incontestable hommage à Léonard de Vinci « ...parfois je vois une tache sur le mur, quelque chose que la nature a produit, et pourtant si la tache a la forme d'une tête, je ne sais pas pourquoi, mais je suis plus intéressé. »²⁰ Ce sentiment personnel et historique d'anthropocentrisme à l'égard de l'art et de son histoire, soutient et domine par conséquent la majorité des œuvres récentes de l'artiste. Le mystère pénétrant de l'obscurité comme point d'absorption est également pour Puglisi une forme d'élucidation auto-révélee. Cela façonne et dirige l'impulsion psychologique qui fait avancer les contenus expérimentaux des peintures actuellement produites par l'artiste.

« Les débuts et fins de l'ombre se trouvent entre la lumière et l'obscurité et peuvent être infiniment diminués ou infiniment augmentés. L'ombre est le moyen par lequel les corps affichent leur forme. » Léonard de Vinci.

Les ombres et les ténèbres ont une affinité évidente avec le vide, car le mot « ombre » est encore un autre terme qui désigne les apparitions, les visions cachées qui émergent de l'obscurité et les gardiens perpétuels des Enfers mythiques. C'est donc sans surprise que l'histoire de la peinture est remplie de fantômes vivants et de lourdes présences qui habitent la conscience et la pratique quotidiennes d'un atelier d'artiste. Ce sont à la fois un ordre cosmique et un lieu commun - des réflexions qui parcourent la vie quotidienne de l'artiste et les possibilités spectrales d'un monde expressif à venir.

©Mark Gisbourne
16 janvier 2016.

NOTES

¹ Stéphane Mallarmé dans une lettre à Eugène Lefébure, en 1865, voir Henri Mondor, *Eugène Lefébure. Sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Paris, (Collection Blanche) Gallimard, 1951, comme cité dans Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, Or the Poet of Nothingness*, traduction anglaise, Ernest Sturm, Philadelphia and London, Pennsylvania State University Press, 1988, p. 170, n. 394 (traduction basée sur Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre*. Édition d'Arlette Elkaïm-Sartre. Collection Arcades (n° 10), Gallimard, 1986.

² Michelle White (curatrice) *Leaps into the Void: Documents of Nouveau Réalist Performance*, Menil Collection, Houston, et San Francisco Museum of Modern Art, 2010, et Kerry Brougher, Philippe Vergne, Kaira Cabanas, Klaus Ottmann, et Andria Hickey, *Yves Klein: With the Void, Full Powers*, co-organisé par Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, D.C., et le Walker Art Center à Minneapolis. Pour un panorama complet de l'exposition "Le Vide" (l'exposition "Le Vide" s'est déroulée à la Iris Clert Galerie, en 1958), voir Nan Rosenthal, "La Lévitiation assistée", *Yves Klein*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (3 mars - 23 mai), Paris, 1983, pp. 199-232, 332-33, 358-83.

³ Louis Auguste Blanqui (1805-81) "Prenons qu'il n'existe sur ce point ni solide, ni liquide, ni gaz, pas même l'éther. Rien que l'espace, vide et noir. Cet espace n'en possède pas moins les trois dimensions, et il aura nécessairement pour limite, ce qui veut dire pour continuation, une nouvelle portion d'espace de même nature, et puis après, une autre, puis une autre encore, et ainsi de suite, indéfiniment." *Éternité par les Astres, hypothèse astronomique, et autres textes*, Paris, 1872, p. 5. (http://classiques.uqac.ca/classiques/blanqui_louis_auguste/eternite_par_les_astres/eternite_.html)

⁴ Walter Benjamin (1893-1940), cite Blanqui, dans son étude de Paris "Arcades Project" où il établit le rôle cosmologique de l'obscurité en relation avec la vision et les origines psychologiques a priori de la photographie conçues comme rien de plus que l'obscurité pénétrée par la lumière. Voir Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press, 1999, pp. 15, 25-26, 112-115.

⁵ Les scènes nocturnes sont connues depuis les illuminations du début de la Renaissance, pendant la période Baroque, ou plus récemment dans les fameuses "Nocturnes" de Whistler. Voir Robin Spencer, *Whistler: A Retrospective*, New York, Hugh Lauter Levin Associates (Fairfield), Rizzoli, 1989. Avec les "peintures noires", nous pensons à la célèbre série de peintures noires de Goya, au modernisme, au "Carré noir" de Malevitch, et au noir chromatique du minimalisme des années 60 d'Ad Reinhardt (1913-67), voir Michael Corris, *Ad Reinhardt*, London, Reaktion Books, 2008.

⁶ Jacques Lacan, *The Seminar Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Traduction anglaise, Alan Sheridan, London Hogarth Press, 1977, p. 104 (Fr. *Le séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (texte établi par Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil, 1973).

⁷ La théorisation culturelle, sociale, économique et politique du «regard» est au cœur du développement discursif de nombreuses idées de la seconde moitié du XXe siècle (voir Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Michel Foucault, Edward Said, Laura Mulvey et E. Ann Kaplan, et al). En ce qui concerne l'acte esthétique de regarder, voir Marita Sturken et Lisa Cartwright. *Practices of Looking: an introduction to visual culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁸ C'était une pratique courante au XVIIème siècle pour le Maître d'un grand atelier (cela dépendait du statut de son modèle) de peindre seulement la tête et les mains de leur(s) modèle(s), leurs assistants étaient employés comme peintres de draperie. Cela fait écho au texte célèbre de Deleuze au sujet de la peinture et le "pli" (fr. *Le pli: Leibnitz et le Baroque*, Paris, 1983), voir Gen Doy, 'The Fold: Baroque and Postmodern Draperies', ch. 4, *Draperies: Classicism and Barbarism in Visual Culture*, London and New York I. B. Tauris Publishers, 2002, pp. 139-175. Le fait que Puglisi refuse toute référence aux vêtements, draperies, et au corps, semble nier le premier principe du portrait, qui est "de dépeindre".

⁹ En ce qui concerne les vanités ou *momento mori* dans l'art contemporain, voir John B. Ravenal, *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art*, Washington and London, University of Washington Press, 2000.

¹⁰ L'idée de *sfumato* est un des quatre canons de la peinture, développés à la Renaissance et au Baroque, les autres canons étant *cangiante*, *chiaroscuro*, et *unione*, voir Marcia Hall, (1994). *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge and London, Cambridge University Press, 1994. Son premier grand représentant a été Léonard de Vinci, particulièrement dans son oeuvre *Mona Lisa* (c. 1503-06).

¹¹ Cité d'une interview entre Bruno Corà et Lorenzo Puglisi (Milan, 2014), dans *Lorenzo Puglisi*, Museo del Territorio Biellese, 2014, n.p.

¹² La peinture *Matteo e l'angelo* a deux versions exécutées en 1602, la première référencée par l'ariste a été commandée et réalisée pour la Chapelle Contarelli, San Luigi di Francesi, à Rome et existe toujours in situ. L'autre version (la première qui a été exécutée mais rejetée par les mécènes de l'Eglise) a été détruite pendant la seconde guerre mondiale lorsque le Kaiser Friedrich Museum à Berlin a été bombardé en 1945, voir Jacob Hess, 'Chronology of the Contarelli Chapel', *The Burlington Magazine* 93, no. 579 (June 1951): 186-20.

¹³ La mémoire involontaire a été décrite scientifiquement en 1885, par le psychologue expérimental allemand Hermann Ebbinghaus (1850-1909), *Memory: A contribution to experimental psychology*, (Traduction anglaise, H. A. Ruger et C. E. Bussenius), Dover, New York, 1964. Cela est plus largement connu en littérature depuis le fameux épisode de la "madeleine" dans le roman éponyme de Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1913-27.

¹⁴ Leo Steinberg, "*Leonardo's Incessant 'Last Supper'*", New York, Zone Books, 2001

¹⁵ Voir Bruno Corà et Lorenzo Puglisi *op cit* n.p.

¹⁶ Léonard de Vinci, 'Notes on the Last Supper', Ch. IV The Arts: The Artist's Course of Study, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 180

¹⁷ Concernant le geste et l'expression visuels (sans référence à la pseudo-science de la physiognomie), voir Adam Kendon, *Gesture: Visual Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁸ Matthew Gale et Chris Stephens (éditeurs), *Francis Bacon*, London, Tate Britain, London, Tate Publishing, 2009.

Bacon avait aussi ses "fantômes du vide" de l'histoire de l'art, voir 'Film, Fantasy, History in Francis Bacon, pp, 51-63.

¹⁹ La fille d'Inachus, roi d'Argos. Le dramaturge Eschyle (525-455 BC) a suggéré de nommer la mer *Ionienne* d'après son nom. Voir Ovide (43 BC-17AD), *Metamorphoses*, Book I, London, Penguin, 1982, pp. 44-48

²⁰ Voir Bruno Corà et Lorenzo Puglisi *op cit* n.p.