

Espace Pandora : 7 place de la Paix
69200 Vénissieux.
© éditions la passe du vent, 2005
La Callonne - 01090 Genouilleux.

N° ISBN : 2-84562-107-8

Espace Arts Plastiques de Vénissieux
12, rue Eugène-Peloux BP24
69631 Vénissieux cedex

JEAN-LUC VERNA
VOUS N'ÊTES PAS
UN PEU BEAUCOUP MAQUILLÉ ?
- NON
(II)



Jean-Luc Verna et ses Dum Dum Boys,
20th century boys,
Les disques en rotin réunis, 2004.
Pochette du disque recto verso.

SUPER POSER.

Lorsque Nina Hagen en concert prend la pose de la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas ou que Siouxsie, jouant du tambourin, fait écho à celles des nymphes de la *Fontaine des Innocents* de Jean Goujon, c'est sans le savoir. Jean-Luc Verna visionne attentivement ces concerts et recherche dans les catalogues et revues d'art les gestes qui rapprochent ces deux univers.

Tout son travail relève d'une pratique du mixage qui se nourrit du passé des arts plastiques et d'un présent musical. Il traque des congruences entre les poses de l'histoire de l'art et de la scène rock, il les reprend et les interprète lui-même. Cette appropriation et cette incarnation constituent un travail de synthèse qui repose sur l'addition de deux images pour en créer une troisième dont il est auteur et acteur. La reprise et l'hommage aux maîtres du passé sont récurrents en arts plastiques comme en musique. Dans ce domaine, Jean-Luc Verna a d'ailleurs enregistré un disque où il réinterprète des chansons de ses idoles¹ et s'est produit à plusieurs reprises en concert dans des lieux d'art. Le travail fait pour les photographies n'échappe pas au remploi, procédé qu'il utilise pour ses dessins, toujours faits à partir de matrices dessinées, photocopiées dans des tailles variables, transférées sur différents supports, puis rehaussées de fards. En jeans noir et Gettagrip montantes, torse nu et juché sur un empilement de caisses, il enchaîne une série de poses de l'histoire de l'art et du rock pour *I apologize*, spectacle chorégraphié par Gisèle Vienne. La mise en scène, la danse et sa gestuelle relient à bien des égards ses différentes activités artistiques, et Verna, après une première expérience pour la compagnie Kwatrokki en 2003, a pour projet de réaliser ses propres chorégraphies.

A REBOURS

En prenant comme sources des figures vraisemblablement esquissées d'après le modèle vivant, Jean-luc Verna renvoie en quelque sorte à une étape préparatoire à l'œuvre elle-même. Il s'agit d'un processus à rebours, d'une mise à nu pour s'approcher du corps du modèle comme de celui du chanteur. Les légendes indissociables des photographies leur donnent leurs sens et leurs portées. Dans un mouvement inverse, à partir de ces indications, le regardeur est invité à refaire l'œuvre, à fouiller sa mémoire ou ses documents pour faire apparaître les images initiales qu'elles évoquent. Comme pour les figurines en carton que les enfants habillent, il faut rhabiller le modèle pour retrouver l'œuvre et le chanteur présents en filigrane.

¹ Jean-Luc Verna et ses dumdummyboys, *20th century boys*, Les disques en rotin réunis, 2004.

En effet, ce retour sur les œuvres anciennes et les concerts de rock n'est que partiel. Aux peintures et aux sculptures, il manque la facture, la manière, le style et le volume ; aux chanteurs la lumière, le mouvement et le son. Ces reprises qui s'attachent uniquement aux poses, même documentées et légendées, font allusion plus qu'illusion. Par leur caractère générique, elles révèlent aussi d'autres filiations. Derrière le Général Bonchamp sculpté par David D'Angers se profile l'*Adam* de Michel-Ange et de fait, l'étude d'homme dans la même position, photographiée par Gaudenzio Marconi vers 1870. L'*Eve* de Rodin, réduite à sa pose et dépouillée de tous ses caractères plastiques, s'apparente à celle peinte par Masaccio pour la chapelle Brancacci. Les nymphes de la Fontaine des Innocents rappellent *La Source* d'Ingres, maître du calque dont Verna aime l'œuvre et à qui il emprunte en le réactualisant le procédé du collage.

Fait notable, c'est depuis la scène rock qu'il recherche dans l'histoire de l'art des poses communes entre les stars et les figures peintes ou sculptées. S'il interroge bien l'histoire de l'art, il le fait à partir d'un présent musical qui n'a *a priori* rien à voir. Il travaille toujours d'après des images, des reproductions ou des captations vidéos qui imposent déjà un cadrage et un angle de vue. Ceci est d'autant plus important pour la sculpture. Comme pour ses dessins qu'il altère par la photocopie pour mieux les rehausser après transfert, il s'approprie les poses d'après des documents médiocres ou des souvenirs avant de les rejouer. Jean-Luc Verna feuilletonne, visionne, analyse la décomposition du mouvement au ralenti, arrête les images, laisse reposer et s'assure que, sans être totalement identiques, elles sont superposables.

Par ces clichés décalés, parfois drôles mais jamais ironiques, Jean-Luc Verna se mesure à ceux qu'il considère. Il retrace une généalogie prestigieuse, règle ses dettes, écrit sa propre histoire de l'art et du rock, déplace et réactive les personnages et leurs auteurs dans le champ de l'art contemporain. Il rend hommage en même temps qu'il crée un répertoire de poses possibles et des passerelles entre deux domaines artistiques et historiques différents. Comme pour ses dessins, il greffe deux théâtralités distinctes qu'il fait se rencontrer au-delà du temps en les incarnant. Cette fusion improbable prend corps par la photographie, médium qui a sa propre histoire.

La comparaison entre les photographies de Jean-Luc Verna et celles destinées aux peintres et sculpteurs, diffusées à partir de 1850, montre certaines similitudes. La figure isolée se détache sur fond d'atelier ou sur fond noir ou blanc. Les accessoires sont réduits au minimum, hauts parleurs et micro sur pied qui évoquent la scène rock pour une série précédente, simples cartons qui aident à tenir la pose pour

celle produite pour l'Espace arts plastiques de Vénissieux. Cette neutralité renvoie à l'étude. Le noir et blanc, l'absence de décor et d'artifice propre à l'érotisation du corps, refroidissent l'image et mettent le nu à distance malgré l'effet de réel inhérent à la photographie.

Sans être des académies, les images de Jean-Luc Verna ne s'apparentent pas non plus à une tradition érotico-artistique qui se réfère à l'histoire de l'art. Si le Baron Van Gloden, Vincenzo Galdi ou Auguste Belloc, qui en furent les premiers maîtres, faisaient prendre à leurs modèles les poses du Faune Barberini ou de la Vénus pudique, les drapés, les peaux de bêtes, les lits couverts de tapis et de coussins, les colonnes et les miroirs créaient des ambiances sophistiquées renvoyant à l'antique ou à la peinture mais également à l'intime et au dévoilement de la chair.

Les photographies de Verna se rapprochent plus des clichés de Paul Richer que des académies artistiques et leurs faux-semblants dont les vues stéréoscopiques ou colorisées furent vendues à l'époque en trop grand nombre pour avoir été uniquement achetées à des fins artistiques. Les nus masculins et féminins de Richer, pris entre 1905 et 1911, ne cadrent que le corps et captent, en une série d'instantanés, des mouvements arrêtés plutôt que des poses tenues. Ses modèles ne sont pas des professionnels mais des athlètes au physique musculeux. La méthode de gymnastique de Desbonnet, qui promettait la récupération d'un corps parfait en vingt-six leçons, et les instituts de musculations étaient déjà à la mode.



INTERPRÉTER LE NU HÉROÏQUE

*Chez tous les grands peintres, je pose
Et passe pour être un très chic nu,
Et vrai ... l'soir il m'manque quelque chose
Quand l'jour, j'ai pas montré mon... nez.*
(Le nu, chanson populaire, 1898).

Jean-Luc Verna connaît les théories de Winkelmann et de Quatremère de Quincy pour qui le nu est le seul moyen d'échapper aux modes et de garantir aux héros de rester intemporels. Il n'échappera à personne que les chanteurs de rock sont rarement nus sur scène et que les personnages peints ou sculptés dont Verna s'inspire sont, le plus souvent, habillés ou drapés. Jacques-Louis David, dans sa *Note sur la nudité de mes héros dans le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des sciences et des arts*, en 1799, précise que "C'était un usage reçu parmi les peintres, les statuaires et les poètes de l'Antiquité, de représenter nus les dieux, les héros, et généralement les hommes qu'ils voulaient

illustrer". Reprendre les poses de ses idoles pour les rejouer nu s'apparente à cette démarche. Les chanteurs de rock sont non seulement des héros modernes, mais les dieux de son propre panthéon. Quant à la réappropriation des figures de l'histoire de l'art elle passe par la pose qu'il met en scène pour en devenir le modèle vivant *a posteriori*.

Par le nu, Jean-Luc Verna n'échappe pas uniquement au ridicule du déguisement et de l'accessoire anecdotique. Il effectue un travail sur et avec son corps, lui aussi marqué par des références classiques et la culture rock. La plastique de Verna, cultivée par des exercices réguliers relève d'une esthétique de notre époque, celle de la salle de sport dont les machines sophistiquées permettent de travailler précisément chaque groupe de muscles pour les développer. Son corps n'est ni celui d'un travailleur ni d'un athlète, pas plus que celui d'un body builder. Verna s'adonne à la culture physique pour s'approcher, autant que faire se peut, d'une harmonie d'ensemble. En ce sens, il s'approche des idées de Winckelmann ou Quatremère de Quincy qui demandaient aux artistes de construire leurs nus héroïques en prélevant chez différents modèles les parties les plus harmonieuses. Si le goût de Jean-Luc Verna pour un corps modifié par l'effort est largement redevable de préoccupations actuelles, il s'astreint à ces exercices en homme cultivé, dans un rapport à l'histoire du nu et de ses représentations.

Une autre pratique, celle du tatouage, s'ancre dans la culture rock. Ce marquage, symbolique d'une appartenance à un groupe, même peu défini, dépend d'une esthétique populaire sans rapport avec la culture savante. Jean-Luc Verna n'a pas attendu d'être reconnu comme artiste ni de penser le devenir pour entreprendre ce recouvrement toujours en cours. Ses premiers tatouages rudimentaires et artisanalement tracés à l'aiguille sont de sa main, les suivants ont été faits par des professionnels sans qu'il en ait dessiné le motif lui-même. Il faut attendre 2006 pour qu'il se fasse tatouer sur le crâne un de ses dessins représentant une faux sortant d'une botte.

Tous ces tatouages s'inscrivent dans des étoiles et marquent des moments de sa vie ou font référence à des chanteurs. Parmi les devises, prénoms, noms de villes et têtes de morts se trouvent en bonne place le portrait de Siouxsie son idole et bientôt ceux de Nico et Iggy Pop. "Ingres Attitudes", "Air de Paris" (le nom de sa galerie), "Maudit Buide" (formule d'Elisabeth Lébovic) ou encore une tête de mort dessinée par Steven Parrino font aussi allusion à sa vie d'artiste. Le même désir de joindre culture savante et populaire dans un croisement diachronique se retrouve donc dans ses dessins et ses photographies comme dans ses pratiques domestiques du tatouage et du remodelage du corps.

Sous couvert de l'histoire de l'art et du rock, les photographies de Jean-Luc Verna sont aussi des autoportraits proches d'une tradition remontant à l'autoportrait en Christ de Dürer en passant par le portrait de la Comtesse de Castiglione en Médée ou celui de Mishima en Saint Sébastien. Cependant, ces mises en scènes accompagnées d'accessoires et d'attributs sont aussi les métaphores d'un état d'âme alors que le travail de Verna est surtout un travail sur l'état du corps.

Pour Jean-Luc Verna, qui réunit différents temps, le passage de l'opulence à la maigreur et du squelettique au musculeux, comme la prolifération des tatouages, sont autant d'indices pour l'établissement d'une chronologie comparative et autobiographique. Le temps marque aussi son corps qui, même entraîné, n'échappe pas aux vicissitudes de l'âge. Les photographies réalisées pour Vénissieux en attestent. Sans se départir des poses héroïques et masculines, Verna inclut des poses féminines où l'arabesque et l'arrondi demandent plus de relâchement que de tension musculaire.



QUESTIONS DE GENRE

*La très chère était nue [...]
les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur, elle essayait des poses
(Baudelaire, "Les bijoux", in Les fleurs du mal).*

Le titre d'un de ses dessins, *Moi aussi j'ai été une petite fille*, ne laisse aucun doute sur la revendication d'une part de féminité. Il n'en est d'ailleurs pas à sa première interprétation féminine. Dans le film de Brice Dellsperger *Body double X*, reprise de *L'important c'est d'aimer*, il joue tous les rôles sans distinction de sexe. Il se travestit et se glisse dans la peau de Nadine Chevalier, initialement Romy Schneider, ou de Madame Mazeli. Dans *Body Double XVII*, qui mêle des scènes d'*Orange Mécanique* et de *Women in love*, il est à la fois policier et victime, toujours sévèrement corseté. Dans *Apologize*, il apparaît encore sur scène travesti en "sur-femme".

Pour ses photographies, hormis la reprise d'un des *Big Nudes* d'Helmut Newton², où il porte des talons aiguille, il abandonne cuissardes et perruque. Il est sans accessoire, sans signe extérieur de féminité. Même le maquillage est réduit à un peu de poudre pour matifier la peau et à du noir aux yeux, guère plus appuyé que celui qu'il porte dans la rue ou semblable aux maquillages de scènes de ses idoles.

² Dans Helmut Newton, 'Big Nude', 1980 – 'Lux Interior (The Cramps), live 1999', Sheena's in a gothgan'g.



Brice Dellsperger, *Body-double 22* (date ?)
 et *Body-double 16* (date?)
 (photographies de plateau Claude-Hubert Tatot).

Quand il prend les attitudes de La ballerine de quatorze ans ou Des nymphes de la Fontaine des Innocents³ il fait doublement référence au féminin, puisqu'il convoque également Nina Hagen chantant et Siouxsie jouant du tambourin. Si la mimique de la première a un aspect clownesque, en revanche, le triptyque des Nymphes est empreint de sérieux et de douceur mélancolique.

Pour les photos de la série *50 poses utiles pour le dessin*, mêlant autrement les genres, il associait un des *Esclaves* de Michel-Ange à Siouxsie et le *Martyre de Mathieu* du Caravage tout à la fois à Barbara, Johnny Hallyday (!) et Nina Hagen. Comme dans ses dessins où il assemble corps humain et animal, il créait des êtres hybrides.

Au delà des attributs tout est question d'attitude, de gestuelle et de maîtrise du corps. Pour s'en convaincre il suffit de comparer la reprise de *Cléo de Mérode* d'Alexandre Falguière et celle du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Le corps est le même et pourtant suivant la pose, il paraît plus étiré et serpentin ou plus dense et musclé. Le féminin et le masculin se jouent à peu de choses, un port de tête qui allonge le cou, un étirement du buste, un déhanché, une position des doigts. Ce peu de chose tient surtout à l'énergie du corps, à l'intensité de la tension musculaire ou à son relâchement.



REPRENDRE ET TENIR LA POSE

La pose est difficile à tenir, le travail est physique et demande un va-et-vient entre image et réalité. Lors des prises de vue, Jean-Luc Verna passe de l'exercice mental à l'incarnation. Il vérifie que la collusion des images est tenable et qu'il peut la mettre en œuvre. Il en est comme d'une émulsion : une fois les ingrédients réunis, encore faut-il que l'ensemble prenne.

Les photographies pour l'Espace arts plastiques de Vénissieux ont été faites à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon qui avait mis à disposition studio et matériel de prise de vue. Un papier blanc neutralisait l'espace, éclairé par deux projecteurs. La chambre photographique fixée sur un trépied permettant d'en régler la hauteur est restée à la même place durant toute la prise de vue. S'il choisit et met seul en scène ses photographies Jean-luc Verna a besoin pour ce travail d'être assisté. Francis Morandini, étudiant photographe, était là pour enregistrer les images, je l'accompagnais en observateur. Nous étions encore l'un et l'autre des miroirs vivants et parlants, des "vérificateurs aux poses".



Ecole de Stéphanie,
 cours de dessin, exposition *La force de l'art*,
 Paris, Grand Palais, 2006
 (photographie Stéphanie Moisdon-Trembley).

³ Dans '*Ballerine de 14 ans*', Edgar Degas - '*Intertude*', 1984, *Nina Hagen, Live, Nice. Théâtre de verdure* et '*Fontaine des Innocents*', 1549. Jean Goujon - '*Trust in me*', *Siouxsie (& the Banshees), danse finale, Live.*



Une fois celle-ci choisie, Verna regarde attentivement la photocopie de la reproduction de l'œuvre qui correspond aussi à l'attitude d'un chanteur. Il s'échauffe et se met en place. Il demande de vérifier dans le reflet inversé qui apparaît sur le verre carroyé si les lignes de forces sont respectées. Professeur de dessin classique il connaît l'anatomie. Adeptes des salles de musculation, il maîtrise la mécanique du corps. Une fois l'allure générale trouvée, il travaille chaque détail séparément dans des mouvements d'ensemble pour en garder toute la dynamique. Il mémorise les gestes qui, réunis, rendent l'image la plus juste. Quand il est prêt, le photographe enregistre une première image au polaroid, Verna rectifie et ajuste. S'il est satisfait, il reprend la pose dans la foulée pour les prises de vues, généralement deux, rarement plus, qui serviront au tirage. Il arrive aussi qu'à la vue du polaroid, il ajourne l'idée ou l'abandonne totalement. La peinture et la sculpture permettent des effets de tension, de raccourci ou de torsion impossibles à rendre en réalité.

Si l'attitude doit être juste, l'énergie insufflée au corps doit aussi être la bonne. Jean-Luc Verna sait intuitivement, au moment du déclenchement, si la prise de vue est ratée : "On la refait, j'étais pas assez tendu", "On la reprend, je vais plus étirer le buste"... La qualité de ces photographies tient beaucoup à des questions de souffle, de contraction ou de relâchement musculaire. Cet assemblage de flux et de mouvements souvent contradictoires demande une grande maîtrise et une concentration qui ne peuvent pas être prolongées très longtemps. Il s'agit, en fait, d'une performance uniquement destinée à l'enregistrement photographique. Une première épreuve permet encore de trier. Certaines photographies trop éloignées de leurs modèles, trop emphatiques, trop compliquées ou trop évidentes sont détruites. Les autres sont tirées sans retouche, en noir et blanc sur papier baryté et encadrées.

Pour l'exposition à Vénissieux, les photographies avec leurs légendes transférées en dessous étaient accrochées en ligne, sur un dessin fait à même le mur. D'autres dessins sur voiles et sur papiers formaient un contrepoint. S'il est avant tout dessinateur, les photographies des poses de l'histoire de l'art et du rock de Jean-Luc Verna font partie du même ballet que les anges, les fantômes, les spectres ou les fées dont il chorégraphie aux murs solo, duos et trios. Ces images qui relèvent de l'érudition et de la culture populaire, de l'ancien et du moderne, constituent un monde fantastique forgé d'univers disparates mis en cohérence.

Séance de prises de vue,
Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon,
février 2005
(photographies Claude-Hubert Tatot).

Claude-Hubert Tatot



Jean-Luc Verna et ses Dum Dum Boys,
concert live,
Espace arts plastiques de Vénissieux,
22 mai 2004,
exposition *And the show goes on, Popisme*
(photographies Claude-Hubert Tatot).

SUPER IN POSE

«(G)listening sculpture, live statuesque ...»
Siouxsie Sioux (The Creatures)

When Nina Hagen, in one of her concerts, took up the same pose as Degas's *Little Dancer aged 14*, and Siouxsie, playing the tambourine, adopted those of the nymphs in Jean Goujon's *The Fountain of the Innocents*, they were doing so unwittingly. Jean-Luc Verna studied these concerts attentively, and looked through catalogues and art reviews for gestures that were common to the two worlds.

All of Verna's work involves encounters between the art of the past and the music of the present. He tracks down congruences between poses from the history of art and the rock music world, and gives his own interpretation of them. In these appropriations – these incarnations – he synthesises two images into a third, with himself as both author and actor.

Remakes and tributes to established masters are recurrent both in the visual arts and in music. And Verna has also recorded songs by his idols¹, besides giving concerts in several art venues. Re-use comes into his photographs, but also his drawings, which are always based on different-sized photocopies of matrices transferred to a backing and enhanced with cosmetics. For *I Apologize*, choreographed by Gisèle Vienne, he struck a series of poses from the history of art and rock while perched on a pile of wooden cases, bare-chested but wearing black jeans and Getta Grip boots. The production, the dancing and the gestures fused his different artistic activities in a number of ways, and after an initial experiment with the Kwatrokki company in 2003 he is planning choreographies of his own.

BACKWARDS

Taking as his sources figures apparently sketched from life, Verna looks backwards, in a way, to a preliminary stage in the development of the work. This is a retrospective process, a stripping-away in order to approach the body of a model or a singer. Legends that are indissociable from the photographs give them depth and signification.

In an inverse movement, starting with these indications, the viewer is invited to remake the work, to retrieve seminal images from memories or documents. Like the cardboard figures that children dress up, the model has to be re-outfitted so as to recover the work and the singer that are present beneath the surface.

¹ Jean-Luc Verna et ses Dumdumboys, *20th-century Boys*, Les Disques en Rotin Réunion, 2004.

This return to works of art and rock concerts is a partial one, in that the reproductions of the paintings and sculptures lack the touch, the manner, the style and the volume of the originals, just as those of the singers lack the light, the movement and the sound. The remakes are attached exclusively to poses (albeit documented and legendarised), and are allusions rather than illusions. In their generic character, they reveal other filiations. Behind General Bonchamp, as sculpted by David d'Angers, there are outlines of Michelangelo's *Adam* and a photographic study by Gaudenzio Marconi, dating from around 1870. Rodin's *Eve*, reduced to her pose and shorn of all her formal traits, can be likened to the Eve that Masaccio painted for the Brancacci chapel. And the nymphs in *The Fountain of the Innocents*, recall *The Spring* by Ingres, an expert in the tracing method whose work Verna appreciates, and from whom he borrowed (while at the same time updating them) techniques of compositional assemblage.

It is to be noted that Verna starts out from the rock music scene before going on to trawl through art history for poses that singers have in common with painted or sculpted figures. But if he interrogates art history, he does so on the basis of a musical form which at first sight bears no relation to it. He always works with images, reproductions or videos that impose framings and viewing angles. And this is particularly true of his sculptures. For his drawings, which he alters by photocopying them (the better to heighten their tones after the transfer process), he takes poses from second-rate documents or his own recollections. He flips through, scrutinises and analyses gestures in slow motion. He freezes images, then takes the time he needs to make sure that, while not totally identical, they can be superimposed.

With these shifted images, which are sometimes amusing but never ironic, Verna measures himself against his heroes. He traces out a prestigious genealogy, settles scores, writes his own history of art and rock music, displaces and reactivates characters and their authors in the field of contemporary art. He pays tribute, while at the same time creating a repertoire of possible poses, and builds bridges between different artistic and historical domains. As with the drawings, he welds together two distinct forms of theatricality by embodying them outside of time. This improbable fusion takes shape through photography, a medium which of course has a history of its own.

There are similarities between Verna's photographs and those that painters and sculptors began using around 1850, with a figure standing out against a studio setting or a black and white background. Verna reduces accessories to a minimum : a previous series had loudspeakers and a microphone on a stand,

reminiscent of the rock scene ; and the series exhibited at the Espace Arts Plastiques in Vénissieux used simple pieces of card to facilitate the holding of the poses. This neutrality is of the formal nature of the study. The choice of black and white, along with the absence of the kinds of decoration and artifice that are specific to the eroticisation of the body, cool down the images and maintain the nude at a distance despite the reality effect that is inherent in photography.

Verna's images are not academic nudes, nor do they belong to the artistico-erotic tradition whose first masters – Baron von Gloeden, Vincenzo Galdi and Auguste Belloc – gave their models poses such as that of the Barberini faun or a chaste Venus, and used drapings, animal skins, beds strewn with rugs and cushions, columns and mirrors to create sophisticated atmospheres, both intimate and revealing, that were redolent of antiquity and the conventions of painting.

Verna's photographs are closer to those of Paul Richer than to the artistic nudes (and the associated impostures, stereoscopic or tinted) that were sold in too large numbers to have been used exclusively for artistic purposes. Richer's male and female nudes (produced between 1905 and 1911) framed only bodies, with series of images showing something more like arrested movements than sustained poses. His models were not professional, but athletes with muscular physiques. At the time, body-building was in vogue, and there was great interest in Desbonnet's gymnastic method, which held out the promise of a perfect body in twenty-six lessons.



INTERPRETING THE HEROIC NUDE

*For all the great painters, I pose,
And I pass for a very stylish nude.*

*Still it's true... in the evening I don't feel right
If, during the day, I haven't shown my – nose.*

(«The Nude», popular song, 1898)

Jean-Luc Verna is familiar with the theories of Winckelmann and Quatremère de Quincy, for whom the nude was the only way to circumvent passing fashions and make sure that heroes would remain timeless. It will have escaped no one's attention that rock singers are rarely seen naked on stage, and that the painted or sculpted figures used by Verna are mostly dressed or draped. Jacques-Louis David, in his *Note sur la nudité de mes héros dans le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts*, 1799, states : "It was the accepted usage among the painters, sculptors and poets of Antiquity to represent in

a state of nudity the gods, heroes and, in general, figures they wanted to illustrate." And Verna's decision to revisit the poses of his idols in the nude is related to this approach. Rock singers are not just modern heroes, but also the gods of his personal pantheon. As regards his reappropriations of figures from art history, they are expressed in the poses through which he becomes a living model *a posteriori*.

With the nude, Verna is not just evading the triviality of disguises and anecdotal accessories. He is working on and with his body, which has also been marked by classical references and rock music culture. His physique, cultivated by regular exercise, partakes of the aesthetic of the age – that of the fitness centre with its sophisticated machines that allow each group of muscles to be developed separately. His body is not that of a worker or an athlete; nor is it that of a body-builder. His physical training is aimed, as far as possible, at overall harmony. In this sense, he is close to the ideas of Winckelmann and Quatremère de Quincy, who urged artists to construct their heroic nudes by combining the most harmonious features of several different models. And if Verna's penchant for a body modified by effort is to a large extent conditioned by present-day proclivities, he nonetheless applies himself to his exercises as a cultivated person who can relate to the history of the nude and its representations.

The tattoo is also present in rock culture. It symbolises membership of a group (however ill-defined), as an expression of a popular aesthetic unencumbered with academic pretensions. Verna did not wait for recognition as an artist before initiating this body-covering process, which is still in progress. Nor did he have any special purpose in mind. His first tattoos were rudimentary and unsophisticated, done by himself with a needle. Those that followed were executed by professionals, and he did not design them himself. It was only in 2006 that he had one of his drawings, showing a scythe sticking out of a boot, tattooed on his skull.

These tattoos are inscribed within stars, and they denote particular moments in Verna's life, or refer to singers. Among the names of cities and people, the slogans and the death's heads, there is a prominent portrait of Siouxsie, his idol, who is soon to be joined by Nico and Iggy Pop. There is also "Ingres Attitudes", "Air de Paris" (the name of his gallery), "Maudit Buide" (a quote from Elisabeth Lébovici), or again a death's head drawn by Steven Parrino, all of which allude to Verna's life as an artist. And a desire to bring "highbrow" and "lowbrow" cultural forms into a diachronic confluence is to be found not only in his tattoos and in the remodelling of his body, but also in his drawings and photographs.

Under cover of the history of art and rock music, Verna's photographs are self-portraits with links to a tradition that goes back to Dürer's self-portrait as Christ via the portrait of the Countess de Castiglione as Medea, or that of Mishima as Saint Sebastian. But these earlier dramatisations, accompanied by accessories, are also metaphors of states of mind, whereas Verna's work is primarily concerned with states of body. As he brings together different periods, the transitions from the plump to the skinny and the skeletal to the muscular are like the proliferating tattoos, in that they provide a basis for the establishment of a comparative, autobiographical chronology. Time also leaves its mark on his body, which, though highly trained, cannot escape the vicissitudes of age. And the photographs displayed in Vénissieux attest to this fact. Without abandoning heroic, masculine poses, he also includes feminine poses whose arabesques and roundedness involve muscular relaxation rather than tension.

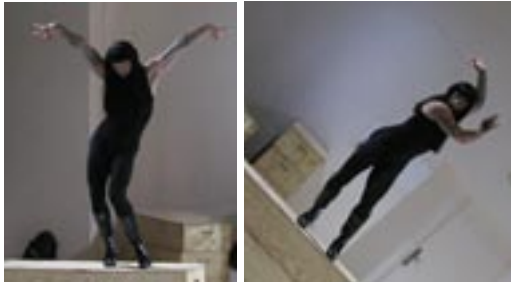


GENDER ISSUES

*My beloved was naked (...)
Her eyes fixed on me, like a tamed tiger,
With a vague, dreamy air she was trying out poses
(Charles Baudelaire, «The Jewels», in *The Flowers of Evil*)*

The title of one of Verna's drawings, «I too was a little girl», leaves no room for doubt about his claim that there is a feminine side to his nature. And he has already done more than one female interpretation. In Brice Dellsperger's film *Body Double X*, a remake of Andrej Zulawski's *L'Important c'est d'aimer*², he plays the different roles without gender distinction, dressing up as Nadine Chevalier (initially played by Romy Schneider) and Madame Mazeli. In *Body Double XVII*, which alternates scenes from *Clockwork Orange* and *Women in Love*, he is both detective and victim – and always tightly corseted. In *I Apologize*, he appears on stage again, this time dressed as a "superwoman". For his photographs, other than a remake of one of Helmut Newton's *Big Nudes*², in which he wears high-heeled shoes, he leaves out footwear and wigs. He is bereft of accessories or external signs of femininity. His only make-up is a little powder, to give his skin a matt tone, and some black eyeliner – little more than he normally uses, and similar to the screen make-up of his idols.

² In Helmut Newton, 'Big Nude', 1980 - 'Lux Interior (The Cramps), live 1999', 'Sheena's in a Goth Gang'.



I apologize,
chorégraphie de Gisèle Vienne,
Lyon, Les Subsistances, 2005.

When he adopts the pose of Degas's fourteen-year-old dancer, or those of the nymphs in *The Fountain of the Innocents*³, he is making a double reference to the feminine, since he also evokes, respectively, Nina Hagen singing and Siouxsie playing the tambourine. The gesture of the former has a clown-like aspect, while the triptych of nymphs is imprinted with seriousness and melancholic gentleness.

For the photographs of the series *50 poses utiles pour le dessin*, which mixes genders otherwise, one of Michelangelo's slaves is associated with Siouxsie, and Caravaggio's martyrdom of Matthew with Barbara, Johnny Hallyday (!) and Nina Hagen, all at once. As in his drawings, with their combinations of the human and the animal, he is creating hybrid beings.

Beyond the attributes, it is a question of attitudes, gestures and mastery of the body. One only has to compare the remake of Alexandre Falguière's *Cléo de Mérode* with that of Michelangelo's *Last Judgement*. The body is the same, but the pose can make it look more sinewy and serpentine or more dense and muscular. The difference between female and male can hang on a detail – a set of the head that lengthens the neck, an elongation of the chest, a tilt of the hips, a position of the fingers. The detail is to be found, above all, in the energy of the body and the tension, or relaxation, of the muscles.



ADOPTING, AND HOLDING, A POSE

A pose can be difficult to hold : the work is physical, and requires constant movement back and forth between image and reality. During a photographic session, Verna goes from the mental preparation to the embodiment. He checks that the transposition of the images is practicable, and that it can be implemented. As with an emulsion, the ingredients do not just have to be mixed together ; they also have to gel.

The photographs exhibited in Vénissieux were taken at the Ecole Nationale des Beaux Arts in Lyon, which gave Verna the use of a studio and the requisite photographic equipment. White paper was used to neutralise the space, which was illuminated by two spotlights. The camera was mounted on a tripod, and its position remained unchanged throughout the session. Verna himself made the compositional choices, but he needed an assistant ; and it was Francis Morandini, a photography student, who recorded the images, with myself as an observer. Morandini and I were living, talking mirrors, operating as "pose checkers".

³In *'Ballerine de 14 ans'*, Edgar Degas - *'Interlude'*, 1984, Nina Hagen. *Live, Nice. Théâtre de verdure*, and *'Fontaine des Innocents'*, 1549. Jean Goujon - *'Trust in me'*, Siouxsie (& the Banshees), *danse finale*, *Live*.

When a pose had been chosen, Verna studied the photocopy of the reproduction, which also corresponded to a posture of a given singer. He did his warm-up and adopted the pose. The inverted reflection on the squared glass plate was examined to make sure that the lines of force were respected. As a professor of classical drawing, Verna knows about anatomy. And as a someone who frequents gyms, he knows about the mechanics of bodies. Once a preliminary pose had been adopted, he worked on each detail separately as part of the overall pattern, so as to preserve the dynamic. He memorised the gestures which, when put together, would make the image as accurate as possible. When this process was complete, Morandini took the first polaroid. Verna did adjustments and modifications. If he was satisfied, he adopted the pose once more for the shots (generally two, and rarely more) that would be used to make the prints. Having seen the polaroid he sometimes decided on a postponement, or gave up the idea altogether. It is true that painting and sculpture can produce torsions, tensions and foreshortenings that are impossible to reproduce in reality.

A pose has to be precise, but the energy that pervades the body also has to be right. Verna knows intuitively, at the instant the shutter is pressed, whether or not he has a successful image. "We'll redo it – I wasn't tensed up enough." Or, "Let's try it again. I need to stretch my chest more." The quality of a photograph has a lot to do with breathing, but also muscular contraction or relaxation. This assemblage of flow and movement is often contradictory, and it necessitates a degree of control and concentration that cannot be sustained for a long period. It is the kind of performance that is exclusively intended to be photographed. An initial print is used as a basis for selection, and those images that are too dissimilar to their models, too "heavy", too complicated or too obvious are destroyed. The others are printed in black and white without any retouching, then framed.

For the Vénissieux exhibition, the photographs, with their transferred captions, were hung in a row over drawings done directly on the wall. Other drawings, on fabric and paper, formed a counterpoint. Draughtsmanship is Verna's central interest, but his photographs of poses from the history of art and rock music are part of the same ballet as the angels, ghosts, spectres and fairies that he choreographs on walls, alone or in twos or threes. These images, which owe something to both erudition and popular culture – the old and the new – make up a fantastical galaxy of disparate worlds brought together in a state of coherence.

Claude-Hubert Tatot (Traduction John Doherty)

☆ "Ballerine de 14 ans", EDGAR DEGAS.

☆ Interlude, 1984, NINA HAGEN.
Live, Nice. Théâtre de verdure.



☆ "Oreste réfugié à l'autel de Pallas",
1839, SIMART.

☆ Final "Drug train", 90's, LUX
INTERIOR (THE CRAMPS), après une
roulade aux pieds du batteur,
Live. Irving Plaza New-York.



☆ "Cornélie refusant la couronne de
Ptolémée", 1646.
LAURENT DE LA HYRE.

☆ Scopitone "Save me", bD's
(jerk lent). JULIE DRISCOLL.



☆ "Eve", 1881. RODIN.

☆ SIOUXSIE interrompant
"Painted Bird" dans une quinte,
(Mégahertz, Téléprogramme France,
début 80's), live.



☆ "Le jeune Orant", 290 av. J.C., BOIDAS.
Bronze.

☆ "Anti-World", 1988. NINA HAGEN.
Théâtre de verdure, Nice.



☆ "Général Bonchamp", 1822,
DAVID D'ANGERS.

☆ Final au sol sur "Voodoo Dolly",
SIOUXSIE (& the Banshees),
13 déc. 1988. Liverpool Royal
Court.



☆ "Jeune Grec faisant battre des coqs",
1847, LEON GEROME.

☆ Interlude, IGGYPOP (en mini jupe)
saisissant un premier rang, DVD
live.



☆ Christ du "Jugement dernier",
Chapelle Sixtine, MICHEL ANGE.

☆ "Come on", 1975, GARRY GLITTER
Top of the Pops.



☆ "L'âge d'Airain", 1877, RODIN. Bronze.

☆ SIOUXSIE / PATTY SMITH / JIM
MORRISSON : respiration
classique.





☆ "Cléo de Mérode", 1895,
ALEXANDRE FALGIERE.

☆ "Angelitos negros", Live,
25 avril 2005. EARTHA KITT.
Norwalk Concert Hall.

☆ "La rosée reprend ses perles", 1844,
J.C. ZIEGLER.

☆ "Heart of glass", DEBBIE HARRY
(BLONDIE), danse du voile,
video-clip.



☆ "Esclave enchaîné", MICHEL ANGE.

☆ "Head-cut", Live, 1978, SIOUXSIE
SIOUX (and the Banshees), Round
House U.K.



La série de photographies présentée dans cet ouvrage a été produite par l'Espace d'arts plastiques de Vénissieux, en collaboration avec la galerie Air de Paris et l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, à l'occasion de l'exposition de Jean-Luc Verna «Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé ? - Non», du 29 mai au 13 juillet 2005. La série appartient à présent à la collection de la Ville de Vénissieux. Jean-Luc Verna était assisté de Francis Morandini pour la prise de vue.

CET OUVRAGE est publié sous la direction de l'Espace arts plastiques de la Ville de Vénissieux en collaboration avec l'Espace Pandora. **DIRECTION ARTISTIQUE** Anne Giffon-Selle, assistée de Virginie Devaux, Daniel Bertrand, Sylvie Dupin, Nadia Khouni, Jean-Charles Monot et Mireille Tatangelo. **GRAPHISME** Vincent Delpoux
IMPRIMERIE Public Imprim, Vénissieux. **ACHEVÉ D'IMPRIMER** à Public Imprim, Vénissieux, mai 2006. **DÉPÔT LÉGAL** 4e trimestre 2006

JEAN-LUC VERNA EST REPRÉSENTÉ PAR la Galerie Air de Paris (<http://www.airdeparis.com>)

LA PROGRAMMATION D'EXPOSITIONS de l'Espace arts plastiques de Vénissieux est soutenue par la Direction Régionale des Affaires Culturelles et la Région Rhône-Alpes.

