

COQ

DF



Jean-Luc Verna, *Vase Misère #1*,
2013. Grès, émail bronze,
peinture. 48×29×24 cm. Photo
© Sandra Pointet.

Jean-Luc Verna

Jean-Luc Verna
— Vous n'êtes pas un peu
beaucoup maquillé ?
— Non
Rétrospective

Exposition monographique
Du 22 octobre 2016
au 26 février 2017

Introduction 3

Refaire de nouvelles choses 6

**De la performance à la danse :
entretien avec Gisèle Vienne, chorégraphe 19**

Vicaces vanités 24

Histoires de dessin 45

**La peau est ce qu'il y a de plus profond : tatouages, marques et
maquillage 57**

Entretien avec Loïc Gignoud, tatoueur de Jean-Luc Verna 68

L'ornement : de la marge vers le cœur 72

Le mélange des genres pour une œuvre d'art totale? 87

Memento mori, «souviens-toi que tu vas mourir». Ni morale, ni leçon donnée, mais une forme de clarté ou de révolte par laquelle Jean-Luc Verna fabrique des histoires où les corps s'exposent et se cachent. Il nous rappelle, avec douceur et sans héroïsme, notre mortalité, nos illusions, la vanité de nos actes et de nos croyances imposées.

L'exposition présente pour la première fois une rétrospective de son œuvre allant de 1991 à 2016. La pratique protéiforme de Jean-Luc Verna (né en 1966 à Nice) est ici envisagée dans son intégralité, le dessin, la photographie, la sculpture, la musique, la danse, la performance, le cinéma. Environ 300 pièces sont exposées, mais il s'agit moins de présenter des objets d'art isolés, qu'une véritable expérience de l'art, celle de Jean-Luc Verna viscéralement ancrée dans son intimité.

La colonne vertébrale de sa pratique est le dessin, qui trace, toute au long de son œuvre / de sa vie, une ligne, un cheminement dont le point de départ et d'arrivée est le corps.

Les tatouages qui enveloppent progressivement ce dernier sont un vêtement, «un costume de scène pour affronter la vie». Ils lui offrent la possibilité d'un espace de maîtrise et de contrôle. Ils lui métamorphosent le corps en palimpseste, à l'image de ces parchemins ancestraux que les copistes du Moyen Âge effaçaient par recouvrement d'un second texte. Une résistance au monde par effacement, recouvrement, travestissement et mise en scène de soi. L'œuvre de Jean-Luc Verna est un miroir dont il faut chercher l'angle mort. Véritable outil de travail, son corps est contraint, modifié, modelé, augmenté, forcé, maquillé, travesti en permanence par lui-même et pour les autres. Un corps dans toutes ses humeurs. L'année de sa naissance, 1966, Michel Foucault donnait sa célèbre conférence intitulée «Le corps utopique» (7 décembre 1966), où il est question de miroir, masque, tatouage, maquillage et haine de soi. Le corps de Jean-Luc Verna n'est pas qu'utopique, il est plastique, en mouvement et se confronte au temps qui passe. Il est punk, queer, transgressif.

S'affichant dès le mur d'entrée qui mène doucement le visiteur aux salles d'exposition, des textes de chansons importantes pour l'artiste et des photographies pour lesquelles Jean-Luc Verna a posé et donné l'image de son corps, donnent une idée, sans exhaustivité, de l'étendue du champ artistique dans lequel il construit sa vie.

«La musique constitue le souffle qui gonfle (ce) corps»¹. Elle est omniprésente dans la vie et l'œuvre de Jean-Luc Verna. La chanteuse Siouxi Sioux (leader du groupe post punk Siouxi and the Banshees) est au centre de son panthéon musical. «Elle possède ce caractère transhistorique que j'aime dans le dessin et dans la littérature. Elle est à la fois la Pythie, la magicienne, Circé, la vampe etc.»². Mais dans ce cénacle cohabitent aussi les Cramps, Blondie, Bauhaus, Barbara, Nico, Iggy Pop, Diamanda Galas, etc.

La bande-son de l'exposition est une création spécifique conçue en collaboration avec Gauthier Tassart (un des membres du groupe de musique I Apologize créé par Jean-Luc Verna avec Julien Tiberi et Xavier Boussiron). Elle installe une ambiance, un habillage, une couleur aux rires inquiétants. La scénographie noire et blanche, le plateau blanc central, le rideau de scène créé par Jean-Luc Verna en hommage à Bruno Pelassy (artiste dessinateur, sculpteur et couturier mort à 36 ans des suites du Sida) et l'éclairage conçu spécifiquement par Patrick Riou, créateur lumière des spectacles de Gisèle Vienne, doublent cette inquiétante étrangeté. L'espace

d'exposition est un théâtre où l'énergie baroque de l'artiste est paradoxalement ordonnancée avec rigueur et symétrie. Une ligne de dessins, comme une ligne de vie, parcourt l'ensemble des murs de la salle. Y sont présentés, pour la première fois, des dessins « crus », des originaux sur papiers anciens et usés, exhibant le geste supposé « naturel » de l'artiste. Une forme d'impudeur qui a longtemps empêché Jean-Luc Verna de les montrer ainsi nus au public.

J'envie les artistes qui ont l'outrecuidance folle de montrer un dessin cru en disant : « regardez comme je l'ai bien fait ! », je suis incapable de cette vanité là (...). Calquer un dessin enlève la vivacité du trait et en fait l'image d'un dessin. Cela en fait aussi, comme moi en tant que personne, un objet d'une grande ambiguïté qui peut être un emprunt total ou un geste honteux pour les intégristes du dessin. Ce geste me ressemble.³

Le dessin original est en effet systématiquement décalqué et photocopié puis transféré au trichloréthylène sur différents supports, et enfin rehaussé de crayons, de fards, khôl ou fond de teint. Il est ainsi déposé comme consigné pour mémoire. Il est l'interprétation de son propre modèle, le maquillage venant renforcer cette volonté de se cacher, de faire illusion. Il est un reflet de sa conception de la vie, une blague cruelle, un rire en forme de rictus pour mettre à distance et surjouer la laideur et noirceur du monde. Par association d'idées, Jean-Luc Verna convoque des figures mythologiques, des faunes, des satyres tirés du paganisme antique, des figures de saintes ou d'anges dévoyés de l'iconographie chrétienne et enfin des personnages puisés dans une imagerie plus contemporaines, chanteuses, logo de la Paramount. Dessinés de mémoire, les corps chimériques sont montés et combinés, greffés et fragmentés jusqu'à l'indéfinition.

Paramour est un motif récurrent dans l'œuvre de Jean-Luc Verna depuis ses études à la Villa Arson (Nice). Le célèbre logo des studios hollywoodiens Paramount est dilué et transformé selon les mêmes techniques de transfert employées pour les dessins. Il est répété dans une infinie variation. La montagne se métamorphose alors tour à tour en personne, volcan, animal cornu, espace symbolique des saisons de l'amour.

« Cette œuvre se rapproche de ce que je fais avec les chansons, elle me permet l'interprétation et réinterprétation. D'une chanson à l'autre, c'est la même chanson, le même texte, la même musique, mais elle est chaque fois un peu différente »⁴.

Ce processus de réinterprétation est à l'œuvre également dans ses photographies. Commencées en 2000, elles opèrent une synthèse de l'histoire de l'art et de l'histoire du rock. À partir de deux images historicisées, Jean-Luc Verna crée une troisième image singulière. Les photographies sont doublement légendées : « *Michel-Ange, La Nuit, marbre, 1566 / *Pogo traditionnel (depuis 1976) » polaroid 2000 ; ou encore « *Anonyme, Diadumenos, 150 apr. J.-C. / *Siouxsie Sioux (The Creatures) disant au premier rang : « There's a lady here who wants to drink some water », Londres 1998 ».

Ces photographies rappellent un genre, au double destin aristocratique et populaire, celui du tableau vivant. Devant un public, puis devant un appareil photo ou une caméra, des acteurs prennent la pose afin de reproduire une scène de genre, un tableau d'histoire ou une allégorie célèbres. Un trouble émane de ces dispositifs, dû à la singularité des corps et de la fiction dont elle est le support, au maquillage et aux accessoires qui font du corps un fétiche⁵. Dans

ses images, Jean-Luc Verna est nu mais le réel, la contingence demeurent et ne peuvent être neutralisés.

Ses principales collaborations artistiques, avec Gisèle Vienne et Brice Dellsperger notamment, explorent différemment la figure de l'interprète, danseur et acteur. Depuis 1995, Brice Dellsperger réalise une série de vidéos sous le titre générique de « *Body Double* » sur un principe de remakes de films ou de scènes célèbres de l'histoire du cinéma. Le travestissement et l'inversion des genres sont les clés de voûte de cette entreprise de relecture du cinéma. A l'image de l'acteur de Kabuki (forme épique du théâtre japonais traditionnel), Jean-Luc Verna joue de la multiplicité des visages et des corps, maquillés, grimés, pastichés, kaléidoscopés. Dans *Body Double X* (2000), une reprise de *L'Important c'est d'aimer* de Andrzej Zulawski (1975), et *Body Double 22* (2010), relecture de *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999), il campe tous les rôles, personnages masculins et féminins. Sa collaboration avec la chorégraphe Gisèle Vienne est nourrie d'un même désir de troubler les critères de genre, d'un intérêt pour les tableaux vivants, le masque, le pantin, la noirceur de l'âme humaine, le fantasme et la violence incarnés dans des corps posés ou déréalisés, stylisés et retouchés. En 2004, il danse et joue dans */ Apologize*, un spectacle de Gisèle Vienne dans lequel apporte une part de matériel artistique, une scène extraite d'un film de Brice Dellsperger, des poses de l'histoire de l'art et du rock & roll extraite de ses photographies.

Concession est un monument funéraire, celui de l'artiste, produit spécifiquement pour l'exposition et symbole d'une époque qui s'écroule, du vieillissement et de l'usure des images. C'est une déposition. Une ultime mise en scène de la mort du clown ou de sa faculté à revivre. « C'est le moment des bilans et de se demander de quoi il a été possible de rire, de quoi on ne peut plus rire, de quoi on va encore pouvoir se moquer afin de trouver de l'intérêt, peut-être à continuer dans cette voix : celle de l'art »⁶.

1 Entretien avec Jean-Luc Verna, « Make up to break up ». Propos recueillis par Valérie Caradec et Pierre Belouïn., revue *OpticalSound*, numéro quatre, octobre 2016.

2 Jean-Luc Verna, cité par Julie Crenn in « Jean-Luc Verna – Etoile insoumise », revue *Laura*, n°12, octobre 2011.

3 Jean-Luc Verna, « SOUS LE MAQUILLAGE : RENCONTRE AVEC JEAN-LUC VERNA ». Propos recueillis par Julie Crenn, revue *Inferno*. décembre 2012.

4 Jean-Luc Verna, « SOUS LE MAQUILLAGE : RENCONTRE AVEC JEAN-LUC VERNA ». Propos recueillis par Julie Crenn, revue *Inferno*. décembre 2012.

5 Cf. Bernard Vouilloux, « Le tableau vivant, entre genre et dispositif », revue *Figures de l'art*, 22, *Entre code et corps*, octobre 2012, Pau – Publications de l'Université de Pau – 2012, pp. 91-103.

6 Entretien avec Jean-Luc Verna, « Make up to beack up ». Propos recueillis par Valérie Caradec et Pierre Belouïn., revue *OpticalSound*, numéro quatre, octobre 2016.

Refaire des choses nouvelles



Vue de concert / *Apologize*
© Gilles Vidal. Nuit européenne des musées, MAC VAL, 14 mai 2011.

Je suis donc l'interprète de plusieurs choses, j'interprète ou je réinterprète des choses qui ont déjà été faites. En gros, j'ai été formé dans les années 1990 où la postmodernité disait que tout avait été fait, et que le banquet était fini depuis longtemps et qu'il ne nous restait plus qu'à faire du pudding avec les miettes. Donc c'est mon truc.

Jean-Luc Verna, transcription d'un entretien vidéo. http://1080.plus/Brice_Dellsperger_&_Jean-Luc_Verna_pr%C3%A9sentent_leur_exposition_au_Frac_Alsace_16_06_11_by_Agence_culturelle_d'Alsace/WUORtoAQ4x8.video

Jean Luc Verna se revendique volontiers « interprète »

Il (ré)interprète et se joue des répertoires tant formels que musicaux, avec son groupe I Apologize. Il revisite les chansons et les attitudes de ses icônes Siouxsie and the Banshees, T. Rex, Janis Joplin. L'interprétation y est libre et toute personnelle. En ce sens, elle s'avère réellement significative. Ainsi, même si le paradoxe de la notion d'interprétation perdure – nous avons besoin d'un interprète pour entendre et comprendre, mais quand « on interprète », on s'éloigne de la vérité –, le paradoxe semble dans le travail de Jean-Luc Verna être révélé, exposé, dépassé.

L'interprète

Quelque chose donc traverse à la fois l'activité picturale, photographique, cinématographique (...) de Jean-Luc Verna : l'ambition d'interpréter. La modestie de cette posture (l'interprète n'est pas ce créateur d'absolument nouveau que réclament les logiques publicitaires) en fait aussi l'extravagante nouveauté. Car choisir cette posture c'est admettre qu'on ne sera pas reconnu pour la nouveauté d'une forme mais celle d'un style (...).

Verna est avant tout celui qui tenta de déplacer l'activité d'interprétation depuis les champs qui lui sont traditionnellement réservés (la musique classique, le théâtre, le cinéma) vers divers médiums de l'art visuel. Ce faisant il traque la question du droit d'auteur, si risiblement centrale à la société contemporaine dans son ensemble et à l'industrie de l'art dans sa singularité, et nous renvoie à la déclaration lapidaire de Proudhon en 1863 : « La propriété c'est le vol ».

Eric Troncy, *Jean-Luc Verna, Vous n'êtes pas un peu trop maquillé ?* – Non. Un, Deux Quatre Éditions, Clermont Ferrand, 2003, p.41-42.

Joëlle Caullier, professeure de musicologie, rappelle que la notion d'« interprète », dans son acception culturelle de simple exécutant, valorisé en tant que tel, est une notion assez récente. Elle correspond aux valeurs naissantes de l'individualisme au début de la révolution industrielle européenne et à l'avènement d'une économie culturelle marchande. Avant cette période, l'improvisation, tout en étant une pratique courante mais demeurant purement ornementale, est considérée dans toute exécution d'une œuvre écrite comme une évidence. Jusqu'à l'aube du 19^e siècle, au moment où Gioachino Rossini (1792-1868) tente d'endiguer l'envahissante fantaisie imaginative des chanteurs par la notion nouvelle qu'est le respect du texte, l'improvisation n'est nullement considérée comme une atteinte à l'intégrité d'une œuvre.

La fonction de l'interprète mérite d'être pensée aussi soigneusement que celle du créateur ou celle de l'auditeur, précisément parce que son statut intermédiaire la situe autant sur le versant poétique que sur le versant esthétique de l'activité artistique. [...] C'est peut-être d'ailleurs cette expérience [la contemplation] qui contribue à distinguer la fonction d'interprète de celle de compositeur. Non, évidemment, que ce dernier ignore la contemplation, mais celle-ci demeure pour lui

de l'ordre du secret. Personne ne partage directement avec lui cette expérience. Aux yeux des autres hommes, sa tâche fondamentale est d'accomplir l'œuvre, une œuvre qui se transmettra par-delà la disparition de son créateur, rassurant les hommes sur la capacité de l'humanité à atteindre l'immortalité. Par son caractère virtuel, l'œuvre n'affronte pas la contingence humaine et peut, de ce fait, accéder à l'immortalité. L'improvisateur, lui, est voué à l'éphémère pur. Seul, l'interprète affronte conjointement la contingence, ce volet que le compositeur lui a délégué, et l'œuvre. Comme si l'œuvre, idéale dans l'esprit du compositeur, ne se frottait à la réalité humaine qu'à travers le sort de l'interprète. En lui, rien de permanent, rien de certain, qu'une soumission absolue à l'intransigeante temporalité : la durée de l'exécution, l'état de son corps, de son psychisme, les conditions hasardeuses du concert, l'imprévisibilité de la réception, sa propre évolution dans la compréhension de l'œuvre tout, dans l'exemple que donne l'interprète, est soumis à la fuite du temps et c'est ainsi qu'il incarne symboliquement la destinée humaine. Mais paradoxalement, c'est précisément parce qu'il affronte de plein fouet la contingence, tout en s'en détachant par l'absorbement, qu'il pénètre l'épaisseur de l'instant, offrant ainsi en partage à son auditoire l'expérience de l'éternité.

Joëlle Caullier, « La condition d'interprète », *DEMéter* [En ligne], *L'interprétation*, mis à jour le 20/12/2012, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=205>.



Baldessari sings LeWitt, 2009, Livre de chansons, 29,7 × 21 × 0,5 cm, Édition de 100 (2^e édition ; exemplaires non numérotés) © DR.

Dans une posture postmoderniste, qui se caractérise par le réemploi de formes préexistantes, y compris les plus familières, face à une notion de « modernité » qui s'est longtemps singularisée par la recherche de l'originalité et la volonté de création de formes nouvelles, l'artiste américain John Baldessari (1931–...) réalise la vidéo *Baldessari sings LeWitt* (1972). Il y interprète, avec humour, les trente-cinq articles constituant le texte fondateur de l'art conceptuel de son compatriote Sol LeWitt (1928-2007), sur des airs de musique populaire tels que *The Star-Spangled Banner* et *Heaven*. Sol LeWitt affirme à l'article 15 de ce texte : « Puisqu'aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre, l'artiste ne doit en privilégier aucune, de la conception (écrite ou parlée) jusqu'à la réalisation ». John Baldessari ne fait que pousser un degré plus loin la logique de Sol LeWitt en offrant une version chantée de son texte, libérant ainsi l'art conceptuel du clivage injustifié existant entre art populaire et art intellectuel. Car, comme le rappelle également Sol LeWitt à l'article 33, « Il est difficile de "bousiller" une bonne idée ».

La vidéo *Baldessari sings LeWitt* (1972) est visible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=BiT5loZFLZQ>

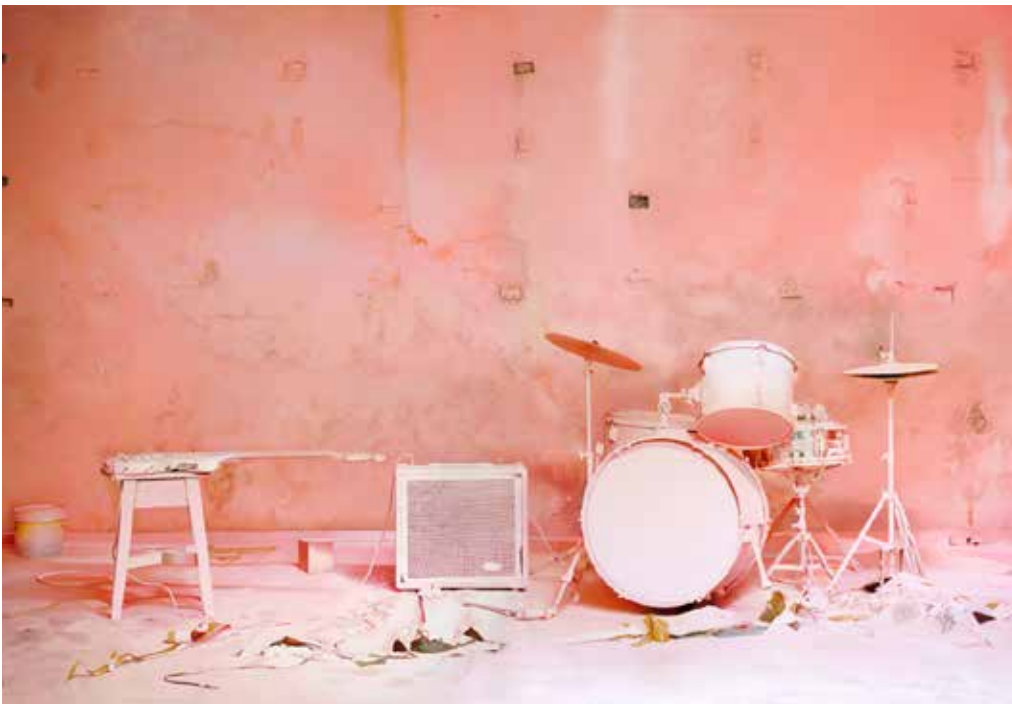
En musique, la reproduction d'une œuvre est un art. Elle engage d'emblée la question de l'interprétation. Dans les domaines traditionnels de la peinture et de la sculpture, elle relève, soit de l'artifice technique (l'art du copiste), soit de ses formes diverses de documentation, soit de l'apprentissage, ou du plagiat (c'est-à-dire dans tous les cas, d'une interprétation toujours en deçà de l'original) soit de la falsification. Si certaines conditions matérielles et sonores sont reproduites, personne ne doute d'avoir à faire aux *Gymnopédies* d'Érik Satie, ou à tel morceau fameux du Velvet. Ces conditions réunies permettent d'emblée, une « aïsthésis » complète de l'œuvre (c'est-à-dire une perception sensible au sens fort). En des lieux différents, à des moments différents, des auditeurs ayant à entendre des productions sonores similaires accèdent immédiatement à la perception de l'œuvre musicale, participent de son « aura ». Personne ne songerait, [...] à n'envisager la première et hypothétique production du concerto par le compositeur lui-même comme la seule valide.

Il en est tout autrement dans la conception orthodoxe de l'œuvre pictural ou sculptural. L'aïsthésis complète de la peinture ou de la sculpture doit se produire en rapport avec un objet matériel unique, dans un espace et une temporalité propres à ce seul objet et au spectateur.

Bernard Guelson, *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, l'Harmattan, Paris, 1998, p. 55.

Elodie Lesourd peint des reprises

Elle choisit dans des publications d'art contemporain, des vues d'exposition montrant des artistes qui ont joué et utilisé les divers objets et codes esthétiques de la culture rock. Une fois l'image trouvée, dans un livre ou un magazine, l'artiste se lance dans un travail de peinture au plus près de l'original. Elle a inventé le terme d'*hyperrockalisme*.



Elodie Lesourd, *Sunbather* (courtesy AkillsB), 2013, Acrylique sur MDF, 235x351 cm, MAC VAL, Vitry-sur-Seine © André Morin.

Voilà sans doute un des enjeux des peintures d'Elodie Lesourd : nous permettre de regarder autrement des images imprimées tout en sachant qu'elles ne sont que des reliques d'une chose disparue. [...] Finalement comme avec des reprises, dans [ses] peintures, l'image change de statut. Elle passe de l'image imprimée sur papier glacé à la peinture accrochée dans un espace d'exposition : comme une chanson quitte sa version enregistrée pour faire son retour sur scène dans les bras d'un autre. L'image n'est plus une simple représentation,

mais une œuvre entière, exposée à nouveau. Et tout cela résume [sa] posture, [...] elle agrandit sans « sur-produire », elle ne pervertit en rien l'esprit d'origine et ne transforme pas la mélodie. Elle interprète.

Thibaut de Ruyter, « Stratégie de la reprise », in *Werther effect*, Élodie Lesourd, Éditions Dilecta, Paris, 2011, p. 14-15.

Remake

À propos de *Body Double 22* Jean-Luc Verna raconte :

Jean-Luc Verna

Ça me permet de développer mon jeu même si ce n'est pas vraiment un jeu d'acteur mais plus de mime. Et ça me permet aussi de jouer à la poupée avec moi-même, puisque je me fais mes propres coiffures, mes maquillages. Je suis plus qu'un acteur et je suis moins qu'un auteur.

Entretien de Valérie Costa-Kostritsky avec Jean-Luc Verna, décembre 2010, www.vice.com.



Brice Dellsperger, *Body Double 22*, 2010, Projection vidéo. DV transféré sur Betacam numérique, couleur, son, 37 minutes © DR Courtesy Air de Paris, Paris.

Jean-Luc Verna participe aux créations cinématographiques de Brice Dellsperger en tant qu'acteur. Depuis 1995, Brice Dellsperger travaille sur des *remakes* de séquences de films cultes (*Dressed to kill*, *Return of the Jedi*, *Saturday Night Fever*, *L'important c'est d'aimer*, *My Own Private Idaho*, *Twin Peaks...*) qu'il rassemble sous le titre générique *Body Double*. Les *Body Double* sont une série de vidéos numérotées dans lesquelles le cinéaste et plasticien rejoue des scènes célèbres de films en doublant plan à plan ce qui se présente alors comme un original, mais aussi mot à mot puisqu'il réemploie la bande sonore du film premier, sur laquelle des corps, en lieu et place des acteurs, se calent. Le dédoublement de l'acteur incarnant tous les personnages, aussi bien féminins que masculins, implique un travestissement et une interrogation à la fois sur le genre, la facticité et l'artifice.

Le remake, dans cette logique, peut lui-même être considéré comme une forme d'interprétation ou de traduction. Chaque film peut être abordé comme un texte destiné à la recreation. Les formes sont aussi des scénarios pour le jeu. [...] Or si toute traduction poétique appartient à la recreation d'un original, de même le remake travaille à sa recreation soit fidèlement, soit en l'élucidant, soit encore en le pervertissant. Chaque traduction, chaque remake, engendre une œuvre nouvelle et non une répétition.

Marie Canet, *Brice Dellsperger Body Double, Posture et talons hauts*, Toastink Press, Les presses du réel, Dijon, 2011, Paris. p. 64.



Brice Dellsperger, *Body Double X*, 2000. Projection vidéo. DV transféré sur Betacam numérique, couleur, son, 102 minutes © DR Courtesy Air de Paris, Paris.



Tournage de *Body Double X*, 2000 © DR.

Ces remakes à l'identique sont subvertis par le recours au double, au masque et au travestissement.

Ce jeu de miroirs, où les images se diffractent et se déforment sans fin, se répercute dans l'esprit du spectateur, au gré des allers-retours entre la mémoire du film (film culte) et son actualisation décalée. Dans certains *Body Double* Jean-Luc Verna interprète l'intégralité des rôles et met tout son corps (ses corps) au service des personnages, devenant ainsi une doublure de lui-même, une doublure sans réplique.

La doublure accepte d'endosser un autre, une autre figure dans son corps par la voix de cet autre corps, un corps étranger au prestige d'authenticité trompeur. [...] Verna la doublure, par sa présence et par son jeu, est dans un entre-deux. C'est un produit du cinéma parlant tombé dans le muet, un chanteur-interprète sans support, un anachronisme qui, par défaut et sans technique, devient mime. Tout son corps est au service de cette bouche dont il ne sort pas un son et qui fait mine de parler malgré tout.

Marie Canet, *Brice Dellsperger Body Double, Posture et talons hauts*, Paris, Toastink Press, Les presses du réel, Dijon, 2011, Paris. p.41.

John Baldessari, *Script*, 1974. Beta-cam SP, PAL, noir et blanc, son, Collection Centre Georges Pompidou, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © John Baldessari.

NOTE:

All persons are non-professionals. No help is given them, directorial or other wise. No couple knows what the others did. All they have is the script.

En 1974, avec quatorze étudiants au CalArts de Los Angeles, John Baldessari reprend les poncifs de l'industrie hollywoodienne. Dans *Script*, les couples répètent plusieurs fois, avec d'importantes variations d'interprétation, une dizaine de séquences de films américains. Sorties de leurs continuums narratifs, les scènes valent moins pour le contenu que pour les différences d'intensité dans le jeu des acteurs : celui-ci allant de l'interprétation conventionnelle à la parodie, de la neutralité absolue à l'exagération tragique. La répétition jusqu'à épuisement des situations détourne l'attention du personnage vers l'interprète. Si paradoxalement, l'acteur professionnel, la star, se fond avec le personnage (alors que l'on reconnaît l'acteur derrière le personnage, que l'on peut le nommer), l'amateur, cet inconnu, ramène le personnage à lui et lui barre la route.



Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-95. Video, Hi8/Master Beta digital, 100 mn. Courtesy Pierre Huyghe & Marian Goodman Gallery, New York & Paris.



Ce qui est intéressant dans la forme du remake, c'est la possibilité de réactiver un modèle. On peut ainsi produire un film dont le sujet n'est plus la narration, puisque celle-ci est « connue » et qu'elle impose au profit de l'interprétation. Ce qui apparaît alors, c'est la façon dont les acteurs vont interpréter.

Pierre Huyghe, « *My own private Pshyco*. Rencontre autour de *Psycho*, entretien entre Pierre Huyghe et les Cahiers », *Cahiers du Cinéma*, n°532, février 1999, p.47.

Prendre la pose

Pose (du lat. pop. *pausare* « cesser, s'arrêter » et en latin chrétien « être enterré ») : Action de poser, de mettre en place. Manière de se tenir, attitude : Prendre une pose avantageuse. Action de poser pour un artiste, un photographe ; attitude de la personne qui pose : Séance de pose. Manière affectée de se tenir, de parler. Durée d'exposition d'un film, relativement longue. En chorégraphie, moment arrêté d'un mouvement sans parcours.

Dictionnaire Larousse.



Apologize, 2004. Mise en scène de Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Peter Rehberg, Patrick Riou. Créé en collaboration avec et interprété par Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp ou Katia Petrowick & Jean-Luc Verna. Photo © Yves Verbièse.

Au centre de l'exposition, structurant l'espace, se trouve une scène sur laquelle le spectacle chorégraphique créé par Jean-luc Verna, *Uccello, uccellacci & The Birds* (2016) sera répété avant sa première représentation. De pose en pose, une succession de tableaux vivants, aux chorégraphies lentes ou immobiles, se délitera au fur et à mesure que la voix off digressera jusqu'au lever de rideau final. Le travail de poses académiques à la croisée des sources d'histoire du rock et de l'art, mêlant culture érudite et culture populaire, a été engagé par Jean-Luc Verna il y a une quinzaine d'années dans des séries de photographies dont il est à la fois auteur et modèle.

Jean-Luc verna interprète, dans le sens où il joue, un répertoire de signes dans un style qui lui est personnel. Quand il ne joue pas de manière frontale et directe, il transpire ce répertoire et vient contaminer les mises en scène de Dellsperger ou de Gisèle Vienne. Lorsqu'il intervient dans leurs productions, Verna se qualifie volontiers « d'outil », parce qu'il y présente simplement son corps en acte. Mais ce corps-là est un corps particulier puisque c'est le sien, corps modelé par la musculation, le piercing, le tatouage dont l'étoile est le motif de prédilection. Ce corps au même titre que le dessin, est façonné. C'est un corps original, support à la combinaison de signes, terrain de rencontre de ces mêmes affiliations. [...] Derrière cette posture du modèle, son être d'artiste, d'*homo faber* fait mine de se retirer. Dans ses photographies, il pose nu en croisant les attitudes des héros de sa disco-

thèque à ceux de l'histoire de l'art. [...] Dans ses croisements et analogies, Verna, savant et plasticien, interprète des ressemblances structurelles. Il fabrique ce que Georges Didi-Huberman disait au sujet de la revue *Documents* de Georges Bataille : « des ressemblances irritantes, des ressemblances qui grincent et, pour finir, des ressemblances qui crient ».

Marie Canet, *Brice Dellsperger Body Double, Posture et talons hauts*, Paris, Toastink Press, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 171.

À partir de deux images historicisées, Jean-Luc Verna crée une troisième image singulière. Les photographies sont doublement légendées : **Michel-Ange, La Nuit, marbre, 1566 / *Pogo traditionnel (depuis 1976) polaroid 2000; ou encore *Anonyme, Diadumenos, 150 apr. J.-C. / *Siouxsie Sioux (The Creatures) disant au premier rang: « There's a lady here who wants to drink some water », Londres 1998. Ces photographies rappellent un genre, au double destin aristocratique et populaire, celui du tableau vivant.*



Jean-Luc Verna, **Degas, Ballerine de 14 ans, *Harry (Blondie), live à Paris, 1999* © JLV/Michel Cohen / Balleor. — Tatouages : Expérience Interdite, Nice. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.

Edgar Degas, *Petite danseuse de 14 ans*, entre 1921 et 1931, modèle entre 1865 et 1881. Statue en bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois, H. 98 ; L. 35,2 ; P. 24,5 cm Paris, musée d'Orsay @ Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmid.



Nina Hagen, concert à Rotterdam, 1979. Photo © Rob Verhost.



Iggy Pop, concert à Los Angeles, 1973. Photo © Michael Ochs Archives.



Auguste Rodin, *Saint Jean-Baptiste*, 1880. Bronze, H. 203 cm; L. 71,7 cm; P. 119,5 cm, Musée Rodin, Paris, © DR.



***I apologize*, 2004. Mise en scène de Gisèle Vienne. Photo © Yves Verbièse.**



***Apoxyomène*, II^e siècle av. J.-C. Croatie, Mali, Lošinj, Palais Kvarner © Ministère de la Culture croate — Institut de Restauration.**



Jean-Luc Verna, **Nijinsky*, «*Prélude à l'après-midi d'un faune*» / **Lux Interior (Cramps)* «*Ultra Twist*». Épreuve au gelatino bromure d'argent. © JLV / Michel Cohen / Balleor. — Tatouages: *Expérience Interdite*, Nice. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.



Peter Murphy, concert du groupe Bauhaus, Dallas, 2013. Photo © Karlo X Ramos.



Wendy O. Williams, concert des Plasmatics, Atlanta, 1981. Photo © Tom Hill.



Concert de Siouxsie and the Banshees, Londres, 1977 © DR.



Statue de la divine adoratrice d'Amon, Karomama, dernières dynasties pharaoniques et époque ptolémaïque (vers 1069-30 av. J.-C.) © Musée du Louvre / G. Poncet.

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 du 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.

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 les mettre en œuvre.

Au-delà des attributs tout est question d'attitude, de gestuelle et de maîtrise du corps. [...] 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.

Claude-Hubert Tatot, *Jean Luc Verna, vous n'êtes pas un peu trop maquillé ? - Non (II)*. Éditions La passe du vent, Genouilleux, 2006, n. p.

Dans cette même idée de mise en scène de son corps, à la fois modèle et auteur de l'image, dans des poses référencées, Cindy Sherman (1954-...) développe à partir de 1977 sa série *Untitled Film Stills* (que l'on peut traduire par Photographie de plateau sans titre).

Il s'agit d'une série d'environ 69 photos en noir et blanc qui reprennent le genre des «stills» des films de série B des années cinquante. Chacune est l'image d'une femme stéréotypée, dans un décor réel. Le visage de Cindy Sherman est une base neutre sur laquelle elle inscrit d'innombrables visages dans des myriades d'incarnations.



Cindy Sherman (b. 1954). *Untitled Film Still #14*, 1978. Gelatin silver print, 25,2 × 20,3 cm, Whitney Museum of American Art, New York, © Cindy Sherman; courtesy Cindy Sherman et Metro Pictures.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*, 1979. Photographie, épreuve au gélatino bromure d'argent, 71×95,5 cm, Tate, Londres © Cindy Sherman.

Elle se décline à l'envie, noir et blanc puis couleur, lumière du jour, spots de cinéma, sunlight, PROJOS colorés. Elle se donne à voir, différente, renouvelée, toujours en clin d'œil. Elle joue, met en scène, organise, contrôle toute l'image. Elle se joue. Mais elle se joue en références.

[...] La culture d'images de Cindy Sherman s'accumule de clichés télévisés, de conventions cinématographiques, d'images convenues. Ces images mémorisées, brassées comme partie nouvelle de l'inconscient collectif sont porteuses d'émotions, parce que communes et très codées. Cindy Sherman se les réapproprie en évitant le narcissisme. Elle s'utilise comme modèle pour endosser, sans les représenter, des personnages qui ne la concernent que culturellement [...] elle nous renvoie, en les théâtralisant, les clichés de nos représentations et nos aspirations ordinaires.

Christian Caujolle, *Cindy Sherman*, Musée d'art et d'Industrie, Saint-Etienne, 1983, n. p.

De la performance à la danse

Jean-Luc Verna

J'ai eu la malchance et la chance de naître dans une famille où la culture était quasiment inexistante. Je me suis assez vite replié sur moi-même, et à 15 ans j'ai voulu réinventer un corps. Assez vite, je me suis aperçu qu'il fallait que je m'émancipe de ma situation sociale et familiale, et ça ne pouvait se faire que par les arts. Au début, je voulais être danseur, mais j'étais contrarié par mes parents qui ne comprenaient rien et qui n'entendaient rien. Ils étaient contre le fait de pouvoir être artiste. J'ai décidé alors de m'exprimer par le dessin, puis la photo, ensuite la danse, la chorégraphie.

Jean-Luc Verna, entretien avec Cristina Catalano in *Inferno Six Monthly*, n°7, été / automne 2016.



Scène extraite de *Apologize*, conception Gisèle Vienne. Textes écrits et lus par Dennis Cooper, 2004 © Photo Mathilde Darel.

Jean-Luc Verna commence à pratiquer la performance très tôt dans sa carrière artistique, au moment où il est étudiant à la Villa Arson. Il participe alors à *Pièces de théâtre Fluxus*, événement organisé par Ben en 1989, dans lequel il joue sept sketches à partir de reprises de Nam June Paik, Yoko Ono, Mimmo Rotella. En 1990, Jean-Luc Verna contribue ensuite à une soirée dédiée à George Brecht, au Forum Casino de Nice.

Jean-Luc Verna

Pour la soirée George Brecht, j'ai choisi de lire un poème d'un auteur totalement inconnu, Robert Érebo, qui a vécu à Nice dans les années 60, était homosexuel, pauvre, marginal et dont l'écriture avait totalement été oubliée. J'ai lu son poème qui s'appelait : *Mon joli trou du cul poétique* et qui commence par : « Moi, je suce les Arabes dans des cinémas à 10 francs. ». C'est un texte incroyable ! Je l'ai dit devant des gens qui étaient en train de manger dans la cafétéria Casino et après j'ai inventé quelque chose car j'avais envie de revenir sur scène. J'ai pris deux roses, je les ai coupées, mises dans mon pantalon et très lentement, debout sur une table, j'ai ouvert ma braguette et je les ai jetées dans le public. ».

Jean-Luc Verna, « Toutes les vies », entretien avec Valérie Da Costa in *Jean-Luc Verna*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2016, p. 300.

Depuis ces moments à la Villa Arson l'envie de revenir sur scène n'a plus quitté Jean-Luc Verna : « J'ai toujours été fasciné par la mise en scène, la scène, les performances. L'adrénaline est la plus dure des drogues : la scène, le trac, la peur de l'échec, la réussite, la joie du groupe... L'art est une drogue ! », confie Jean-Luc Verna lors d'une conférence donnée à Montréal en 2013.

En 2003, la rencontre avec Gisèle Vienne, artiste franco-autrichienne, diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, fut l'occasion pour lui de revenir à la danse, une passion qu'il nourrit depuis son enfance.

Par des mises en scène qui convoquent à la fois chorégraphie, jeu d'acteur, poupées, musique et texte, le travail de Gisèle Vienne interroge notre rapport troublant et transgressif à la mort et à la beauté, les pulsions sexuelles et morbides, la beauté parfaite, la beauté androgyne, travestie, violentée ou saccagée.

En 2004 Jean-Luc Verna est l'un des interprètes d'*Apologize* de Gisèle Vienne. Sur le plateau, la reconstruction d'un accident, est le prétexte pour explorer notre rapport aux corps, artificiels et humains. Les postures et les déplacements des interprètes sont travaillés de manière très chorégraphique :

L'entrée de Jean-Luc Verna, icône rock tatouée et vêtue de noir, donne lieu à une scène quelque peu érotico-morbide. Celui-ci vient s'étendre sur le sol, tourné vers le public, en posant exactement sa tête dans la flaque de faux sang que Jonathan Capdevielle a répandu au milieu du plateau quelques instants plus tôt. Capdevielle fouille dans les poches de Jean-Luc Verna, en retire un tube de rouge à lèvres dont il lui maquille la bouche avant de lui donner un vrai baiser langoureux de plusieurs minutes. Plus que des personnages, ce sont des figurations iconiques qui sont en elles-mêmes chargées d'une dimension narrative : celle des scénarios de nos désirs et de nos fantasmes... Jean-Luc Verna est encore une fois allongé sur le sol, tourné vers nous comme cela s'est déjà produit. Jonathan Capdevielle fouille de nouveau dans ses poches pour en tirer rouge à lèvres, eye liner et petit miroir, et les poser devant lui. Jean-Luc Verna se redresse, se farde, puis se lève, se dénude entièrement, révélant ainsi à nos yeux l'intégralité de son corps tatoué. Il revêt ensuite une combinaison moulante noire, une perruque brune et des talons aiguille. Pendant ce temps, toujours sur la musique, Jonathan Capdevielle dispose les caisses en enfilade, afin d'obtenir un long podium. Enfin, la star peut *faire son show*. Que nous raconte cette scène ? Elle nous montre que la féminité et la beauté sont des constructions culturelles et fantasmatiques qui passent par des codes et des conventions que l'on peut détourner, déconstruire ou recréer à volonté. Les corps (de l'homme ou de la femme), transformés en icônes, sont eux-mêmes des assemblages de signes destinés à devenir les supports de nos fantasmes.

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 152.



Scènes extraites de *Apologize*,
conception Gisèle Vienne.
Textes écrits et lus par
Dennis Cooper, 2004. © Photo
Nathalie Sternalski.

Gisèle Vienne, chorégraphe / compte-rendu d'interview

Ce texte a été rédigé suite à l'entretien entre Gisèle Vienne et l'équipe des publics du MAC VAL. Il porte sur la relation artistique et amicale qu'entretiennent Gisèle Vienne et Jean-Luc Verna. Gisèle Vienne nous confesse ses réflexions autour de la notion d'interprète, sa manière de travailler sur scène et de collaborer avec Jean-Luc Verna, ainsi que les points communs qui relient leurs démarches artistiques.

La rencontre entre Gisèle Vienne et Jean-Luc Verna s'est faite à Grenoble lors d'un workshop de dessin de l'artiste niçois : elle était modèle, comme cela lui arrivait souvent à cette époque. Il s'agissait d'un remplacement inattendu, proposé à Gisèle Vienne à la dernière minute. Elle connaissait déjà le travail de Jean-Luc Verna, qu'elle admirait, et se réjouissait de le rencontrer. Gisèle raconte avoir été touchée par la manière très originale de faire poser de Jean-Luc Verna. Ce fut donc par un hasard que leur fructueuse rencontre artistique et humaine commença.

Nous avons échangé avec Gisèle Vienne à propos de la notion d'interprète, si présente dans l'art de Jean-Luc Verna. Pour la chorégraphe, il est principalement question de l'humain qu'il y a derrière chaque projet. Loin d'être un pantin exécutant sous les directives d'un maître, l'interprète est une figure active, qui se confronte constamment au réel, qui apporte une part créative importante. C'est pourquoi, chacune des créations de Gisèle Vienne s'adaptent et sont différentes selon les interprètes qui y participent. Il s'agit d'un travail qui se réinvente à chaque fois. Gisèle Vienne aime créer *sur mesure* : quand elle travaille avec Jean-Luc Verna, ses personnages se construisent à partir de son interprète, très rarement l'inverse. Elle parle d'une rencontre entre l'idée et l'humain, dans laquelle les interprètes, ainsi que d'autres collaborateurs, apportent chacun une part créatrice au projet qu'elle dirige. Et si Gisèle Vienne arrive avec une pièce en grande partie écrite, le reste se construit par improvisation avec les interprètes : ces parties sont ensuite longuement et minutieusement retravaillées, très retouchées et très montées pour intégrer son écriture.

Son intérêt pour l'humain cohabite avec la fiction et l'artificiel : les danseurs côtoient sur scène les poupées et les marionnettes. Les corps des interprètes, dans leurs poses et mouvements, semblent parfois se comporter comme des pantins. Cela s'explique par l'intérêt que Gisèle Vienne porte au passage entre le vivant et son image, entre le réel et sa représentation. Jean-Luc Verna y trouve complètement sa place : les travestissements et la manière dont l'artiste habite et travaille son corps disent bien ce glissement, cette *vibration* entre un humain et les images qui le stimulent de mille manières.

L'une des caractéristiques marquantes de l'œuvre de Gisèle Vienne est la participation régulière de collaborateurs fidèles, chaque création permettant toutefois d'inviter de nouveaux artistes également. C'est le cas de l'écrivain Dennis Cooper, des musiciens Peter Rehberg et Stephen O'Malley, de l'éclairagiste Patrick Riou ou de l'interprète Jonathan Capdevielle, mais aussi de Jean-Luc Verna.

Gisèle Vienne raconte qu'avant même de rencontrer Jean-Luc Verna, elle avait été influencée par son œuvre. Il y a treize ans, au début de leur collaboration, elle constate chez lui une approche très singulière du jeu et de la danse, pleine de potentialités : « Je crois que si quelqu'un pratique la danse pendant très longtemps, par exemple en discothèque ou dans la rue, même sans formation académique, cette personne devient évidemment alors un danseur : il a quelque chose à dire avec son corps grâce à son expérience de

la danse», confie la chorégraphe.

Sa première collaboration avec Jean-Luc Verna remonte à 2004 pour *I Apologize*. Cette pièce, raconte Gisèle Vienne, fut écrite sur mesure pour Jean-Luc Verna et les deux autres interprètes, Jonathan Capdevielle et Anja Röttgerkamp. Ici, l'artiste incarne un corps très stylisé, qui nous apparaît tantôt image, tantôt fantôme, mais toujours *vibrant de vivant*. Dans *I Apologize* le spectateur a également un rôle très important, il est comme l'un des interprètes du plateau. À l'instar des personnages incarnés par Jonathan Capdevielle, il reconstitue la narration tel un inspecteur de police ou un archéologue. Il a donc un rapport très actif avec la scène. Parce que Gisèle Vienne ne souhaite pas donner toutes les clés d'interprétations à ses spectateurs, elle ne veut pas les embarquer dans une histoire prête à être consommée: le public, comme les humains face au monde, cherche, enquête autant que les interprètes sur scène.

Pour *Jerk*, Gisèle Vienne fait encore une fois appel à Jean-Luc Verna, mais au lieu d'être sur scène, l'artiste intervient ici sur la scénographie. Jean-Luc Verna est invité à créer les dessins d'un fanzine, dont le graphisme est confié à Stephen O'Malley. Le coup de crayon de Jean-Luc Verna entre alors sur scène, il fait partie intégrante de la narration. Ces dessins, qui auraient été dessinés par David Brooks, serial killer, expriment également la personnalité de ce personnage interprété par Jonathan Capdevielle. Gisèle Vienne affirme que la participation de Jean-Luc Verna a eu son rôle dans le développement du personnage de David Brooks. Elle parle des dessins comme *d'une extension* du rôle interprété par Jonathan Capdevielle, ils le débordent et investissent même l'assise et le dossier de la chaise où est assis le protagoniste. Jean-Luc Verna intervient également comme styliste: le t-shirt porté par Jonathan Capdevielle est orné de dessins préexistants de l'artiste faisant référence au théâtre de marionnette, et plus précisément au théâtre d'ombre. Enfin, les tatouages de Jonathan Capdevielle ont été conçus et dessinés par Jean-Luc Verna. L'artiste choisit élégamment l'endroit du corps pour chacun de ces tatouages: on mesure ici l'étendue de son implication dans *Jerk*.

Tout au long de leur collaboration, Gisèle Vienne et Jean-Luc Verna, ont mûri un point commun dans leur travail: la question de la pose. Cet intérêt a été particulièrement alimenté par la lecture commune du livre de Bernard Vuilloux *Le tableau vivant*, qui les a amenés à développer leur goût pour les poses construites, la question de l'art des attitudes, le mouvement en suspens.

À la lumière de toutes ces affirmations, il est évident que les deux artistes se nourrissent mutuellement. Jean-Luc Verna a même tatoué l'image de Gisèle Vienne sur son dos, «et oui, on s'aime» affirme la chorégraphe. Elle influence le travail de Jean-Luc Verna, l'enrichit de sa présence. Dans le clip *Funky Town* de Brice Dellsperger, la participation de Gisèle Vienne prit la forme d'une convocation inattendue et mystérieuse de Jean-Luc Verna. Il invita Gisèle Vienne à se présenter à une heure précise à l'endroit du tournage, où elle découvrit le projet et son personnage pour la première fois. Les rôles s'inversèrent: cette fois-ci Gisèle Vienne devint l'interprète, son improvisation souligne bien toute la complémentarité des deux artistes.

MAC VAL, le 15 septembre 2016.

Vivaces vanités



Jean-Luc Verna, *Air de Paris 4 ever*, 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon de couleur et de fard. 45,1 × 56,1 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

La vanité, genre pictural classique défini au 17^e siècle, peut sembler poussiéreuse, et sa dimension morale bien éloignée de l'énergie débordante qui anime l'œuvre de Jean-Luc Verna. L'artiste utilise la culture punk, l'espièglerie pop et le gothique sur le mode du revival pour vivifier ces motifs datés. Il se joue même de leur patine pour mieux formuler l'angoisse collective du temps qui passe.

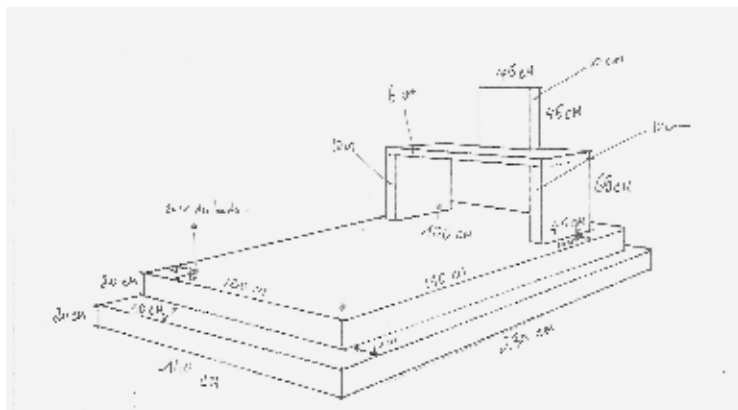
Le genre de la vanité s'actualise alors dans toute l'œuvre de Jean-Luc Verna : au cœur de l'agencement scénographique de l'exposition, grâce à des choix iconographiques récurrents, et par un usage symbolique des matériaux.

L'exposition comme une danse macabre ?

Dominé par le noir et blanc, le projet scénographique réactive la tradition et les codes de la pompe funèbre. Considérant cette exposition comme un moment charnière de sa vie d'artiste, Jean-Luc Verna a joué avec l'idée de mettre en scène, au musée et de son vivant, un « enterrement de première classe ».

Comme le tombeau, que l'on veut dressé pour l'éternité, la pompe funèbre (du latin *pompa*, luxe, splendeur), qui, elle, est une décoration éphémère, déploie à l'occasion de funérailles solennelles de grands personnages une grandiose mise en scène de la mort, empruntant beaucoup à l'univers théâtral. Autour du catafalque, de somptueux amoncellements de tentures de deuil, d'architectures, de symboles et d'allégories expriment les vertus du défunt, la vanité de toute gloire humaine, mais aussi la défaite ultime de la Mort, selon le goût baroque pour les alliances de contraires.

Frédérique Lemerle-Pauwels, in Claude Mignot et Daniel Rabreau (dir.), *Temps modernes, XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1996, p. 389.



Jean-Luc Verna, dessin préparatoire pour la production de *Concession*. Installation dans laquelle fusionnent une pierre tombale et une coiffeuse, 2016.

Concession est un monument funéraire, celui de l'artiste, produit spécifiquement pour l'exposition et symbole d'une époque qui s'écroule, du vieillissement et de l'usure des images. C'est une déposition. Une ultime mise en scène de la mort du clown ou de sa faculté à revivre.



Jean-Luc Verna, *L'invention du caducée. Vous ne m'appellerez plus Dorothy*, 2008. Techniques mixtes, 180 x 246 x 35,5 cm. Collection Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.



Jean-Luc Verna, *Sweet sixteen*, 2016. Transfert sur papier rehaussé de crayons et de fards, 23,5×31 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Composée en collaboration avec Gauthier Tassart (un des membres du groupe de musique I Apologize créé par Jean-Luc Verna avec Julien Tiberi et Xavier Boussiron), la bande-son de l'exposition fait planer dans l'espace une ambiance, une couleur. Elle comporte notamment des croassements de corbeaux, animal fétiche du romantisme et du néo-gothique.



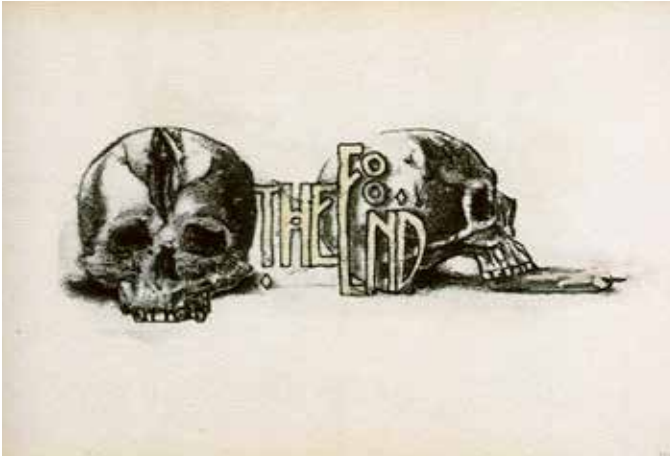
Jean-Luc Verna, *Never more, never less*, 2015. Transfert sur papier Bristol rehaussé de crayons de couleur et maquillage. 56×61,7 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Pour intituler ce dessin, Jean-Luc Verna s'inspire de la poésie du 19^e siècle. « Never more » est le leitmotiv d'un poème funeste d'Edgar Allan Poe traduit par Charles Baudelaire.

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus!

Edgar Allan Poe, extrait du poème en prose « Le Corbeau », traduit par Charles Baudelaire, in *Histoires grotesques et sérieuses*, Michel Lévy frères, 1871, p.344. Texte intégral consultable en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_grotesques_et_s%C3%A9rieuses

Des vanités sacrilèges



Jean-Luc Verna, *This is...*, 2002. Transfert sur papier rehaussé de crayon et de fard. 20 × 30,4 cm. Collection privée, Suisse. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © DR.

L'imagerie religieuse

Le travail de Jean-Luc Verna se situe dans la filiation du genre classique de la vanité, dont il réutilise les images, thèmes et objets. Il réserve également un traitement sacrilège à toute une iconographie religieuse : ses dessins sont peuplés de saintes impudiques et de Christs bassement humains. Parfois, ces emprunts servent un propos farouchement anticlérical.

Jean-Luc Verna

La religion me traverse et me pénètre. J'ai subi un training catholique très lourd quand j'étais enfant. J'ai même été scout de France : l'horreur totale ! Depuis, l'iconographie religieuse m'interpelle, ainsi que la lecture de cet art de propagande qui empoisonne tant l'humanité depuis 2 000 ans. Mes dessins sont aussi une sorte d'irrévérence appuyée à toutes ces choses religieuses.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>).



Jean-Luc Verna, *Creepy Crawler*, 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon de couleur. 45,6 × 45 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.



Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine*, 1878. Dessin au pastel rehaussé de gouache, 73,7 × 54,4 cm. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.

Le dessinateur belge Félicien Rops (1833-1898) est régulièrement cité par Jean-Luc Verna comme une influence pour sa dimension anticléricale. Sa pratique fut multiple: utilisant la gravure, l'eau-forte ou la peinture, Rops fut aussi illustrateur pour de nombreuses publications. Il réalisa notamment le frontispice du recueil de poèmes de Charles Baudelaire, *Les Épaves* (1866), publié aux Pays-Bas et qui reprend les poèmes des *Fleurs du mal* condamnés et interdits en France.

L'œuvre de Rops s'établit sur des conceptions chères à Baudelaire: le macabre dans ses dimensions ironique et surnaturelle. Ainsi, on dénote une instabilité dans cette combinaison allégorique dont l'emprunt à la tradition iconographique est explicite. La théologie y transparaît grâce aux fleurs, la mythologie sous les traits de Pégase et de la Chimère; le squelette quant à lui nous entraîne vers une tradition plus médiévale. Tous ces emprunts semblent s'emmêler et communiquer les uns avec les autres.



Félicien Rops, *Les Épaves*, 1866. Eau-forte pour le recueil éponyme de Charles Baudelaire. Musée Félicien Rops, Namur.

Chez Jean-Luc Verna, les emprunts et les mélanges iconographiques servent aussi de catalyseur pour l'élaboration d'un langage critique contre l'institution religieuse.



Jean-Luc Verna, *Benoît, la tradition*, 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon de couleur et fards, 56×28 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage

Au même titre que Siouxsie Sioux, la chanteuse Diamanda Galás est une figure féminine importante pour Jean-Luc Verna, qui la cite dans nombre de ses œuvres. Elle supplante les saintes catholiques pour prendre place dans un Panthéon personnel profane et rebelle. Chanteuse lyrique et pianiste, elle a enregistré une quinzaine d'albums depuis le début des années 1980, dans lesquels elle explore la musique classique, le rock ou le gothique. Galás est aussi très engagée sur les questions du sida et de la santé mentale, où elle s'oppose profondément aux positions de l'Église.



Jean-Luc Verna, *Diamanda*, 1998. Acier doux. 84 × 14 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Jean-Luc Verna, *Galás*, 2007. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de pastel sec. 29 × 18 cm. Collection privée, Paris. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Sandrine Aubry.

Galás, la « diva des dépossédés », icône gothique, revient sans cesse dans l'œuvre de Verna, à qui il adresse une de ses baguettes magiques, dont il identifie la furie dévoratrice, ses combats contre l'Église et l'extrême droite quand l'épidémie du sida se répand dans les années 1990. Verna se soumet à la démence de celle qui chante *Vena Cava* (1992) dans les cliniques et les asiles psychiatriques, à qui son père disait "seuls les idiots et les prostituées s'adonnent à la chanson", et qui, accusée de blasphème, d'immoralité, de satanisme, détourne elle aussi les textes religieux, triture les images du Christ comme symbole de la rébellion contre l'ordre établi. Dans *Sono l'Anticristo*, Galás entonne : « Je suis le Fléau. Je suis l'Imbécile Sacré. Je suis la merde de Dieu. Je suis le Signe. Je suis la Peste. Je suis l'Antéchrist ».

Stéphanie Moïsdon, « Les roches noires », in *Jean-Luc Verna*, Paris, Flammarion, 2014, p. 13.



Le travail de Diamanda Galás développe une relation complexe avec la religion et son imagerie. Elle puise abondamment dans son iconographie, ses chants traditionnels et une certaine « martyrologie », tout en adoptant une posture anticléricale très claire. Ces emprunts comme cette virulence sont également fréquents dans les dessins de Jean-Luc Verna, en particulier dans sa série des saintes. *Avoue Maria*, par exemple, est autant une reprise de l'iconographie chrétienne qu'un constat ambigu à propos d'une femme qui semble battue.



Jean-Luc Verna, *Avoue Maria*, 2006. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. 37,3 x 34,3 cm. Collection particulière, Paris. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.

Memento mori

Apparue au 17^e siècle, la vanité a connu un succès considérable qui l'a imposée comme l'un des genres majeurs de la peinture.

Les vanités sont des compositions où l'on rencontre le plus fréquemment des symboles du temps et de la brièveté de la vie, de la mort et de la résurrection: sablier, crâne, fleurs [...].

Le thème de la fragilité humaine est partout présent. Il est parfois l'objet d'une attention particulière. On le rencontre dans les œuvres de construction simple où ne figurent que quelques symboles liés à la notion du temps et de l'éphémère: la bulle, la fumée, le sablier.»

Alain Tapié, *Vanité. Mort, que me veux-tu ?* Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 17.



Georges de La Tour, *La Madeleine aux deux flammes*, 1640. Huile sur toile. 133 × 102 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Dans cette peinture de Georges de La Tour (1593-1652), les objets caractéristiques de la vanité – crâne, flammes, miroir – se croisent avec le thème chrétien de la Madeleine pénitente. L'imagerie et la symbolique religieuses s'associent aux enjeux de la vanité dans sa dimension méditative et réflexive.



Douglas Gordon, *Forty-One*, 2007 (détail). Crâne humain, socle en verre, miroir. 174 × 46 × 46 cm. Yvon Lambert, Paris / New York. © Studio lost but found / Adagp, Paris 2016.

Depuis 2003, l'anniversaire de l'artiste écossais Douglas Gordon donne lieu à des œuvres abordant la question de la vanité. *Happy Birthday to Me...* (2003) présente des crânes percés d'étoiles, baignés dans une lumière rouge sang. Dans *Self-Portrait of You + Me (After Factory)* (2007), Douglas Gordon détourne des posters de sérigraphies de crânes humains d'Andy Warhol en un *memento mori* angoissant ou comme une vaine quête d'immortalité.

Forty-One fait partie d'une série de « crânes anniversaires », tous percés d'étoiles à cinq branches. Chaque année, l'artiste poinçonne le nombre d'étoiles correspondant à son âge dans l'os d'un crâne. Mue annuelle, trace du deuil de l'homme : Douglas Gordon fait siens les codes classiques de la vanité pour produire une œuvre intemporelle.

Pour parler d'œuvres contemporaines, Catherine Grenier développe l'idée d'un genre spécifique qui réutilise les codes de la vanité, ainsi que de l'imagerie religieuse, mais à travers un ton ironique.

La Vanité est la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la déchéance. Mais, au-delà de cette dualité, elle est aussi l'incarnation de « l'esprit de contradiction », au sens où l'on entend couramment l'opposition au cours tranquille des choses. Là où l'homme peut s'adonner aux délices, elle fait entendre l'annonce de la punition ; la réjouissance face à la luxuriance de la nature et des biens est contredite par l'esprit chagrin qui en fustige la fugacité. La Vanité comique, en s'adjoignant le bras armé du grotesque et de l'impertinence, offre à l'esprit de contradiction le pouvoir de corrosion propre à l'humour.

Quand la Vanité fait traditionnellement entendre un discours moral, la Vanité comique relève plutôt d'une subversion réactive et généralisée. Dans notre monde sécularisé, la Vanité sera le support d'une mélancolie souvent nostalgique, tandis que la Vanité comique sera l'opérateur d'une révolte existentielle. Dans la lignée de Rimbaud, de Jarry ou de Lautréamont, de Beckett ou de Kafka, les artistes contemporains que j'ai cités sont tous, par-delà des modalités d'expression et des engagements philosophiques différents, mus par une pensée du doute, de la relativité, mais aussi du refus et de la résistance. Le rire est alors un outil d'interpellation du spectateur, qui peut prendre des formes diverses, depuis la dérision douce et édifiante jusqu'aux profondeurs plus désespérées de l'humour noir.

Catherine Grenier, « Les vanités comiques », in *Les Vanités dans l'art contemporain*, Anne-Marie Charbonneaux (dir.), Paris, Flammarion, 2005, p. 88.

Le ver est dans le fruit: vieillissement et artifice au cœur du processus de création

Estomper pour révéler

Les dessins de Jean-Luc Verna s'élaborent suivant une succession de gestes qui modifient à chaque fois un peu plus le « premier jet ». Celui-ci n'est qu'un point de départ, dont l'image résultante serait le fantôme ou l'écho. Jean-Luc Verna ne montre jamais son « dessin cru » mais rend visible l'érosion, la flétrissure de l'image.

Ainsi, en appui des motifs macabres qui abondent dans son œuvre, le processus et la technique eux-mêmes peuvent faire fonction de *memento mori*.



Jean-Luc Verna, *Sans titre*, 1994. Transfert sur papier rehaussé de crayons et de fards, 52,5 x 42,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © D. R.

Vicomte Ludovic-Napoléon Lepic, *Le Lac de Nemi*, 1870. Eau-forte « mobile » : la même planche avec quatre encrages différents. 24 x 31,5 cm. Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, Paris. Photo © BnF.

Cette planche réunissant des diables et des anges ne cache rien du processus de Jean-Luc Verna : un même motif apparaît plus ou moins contrasté, plus ou moins estompé, parfois presque confondu avec ses bordures dans un *sfumato*. Ces variantes, accidents provoqués, adviennent au moment du transfert au solvant du dessin photocopié. L'effet de déperdition de l'image rappelle l'effet produit par le vieillissement des matrices de gravure au fur et à mesure des tirages. Selon la pression exercée pour imprimer ou l'usure de la surface (bois, cuivre, pierre...), l'intensité sera différente.

Le papier comme la peau

À plusieurs reprises en parlant de ses œuvres graphiques, Jean-Luc Verna propose une analogie entre le support du dessin et la peau. Il explique ainsi le choix de ses matériaux (fards et pastels poudreux pour la couleur, papiers anciens pour le support) par des motivations esthétiques, mais aussi par une sorte de projection de soi, d'empathie avec son médium.

Jean-Luc Verna

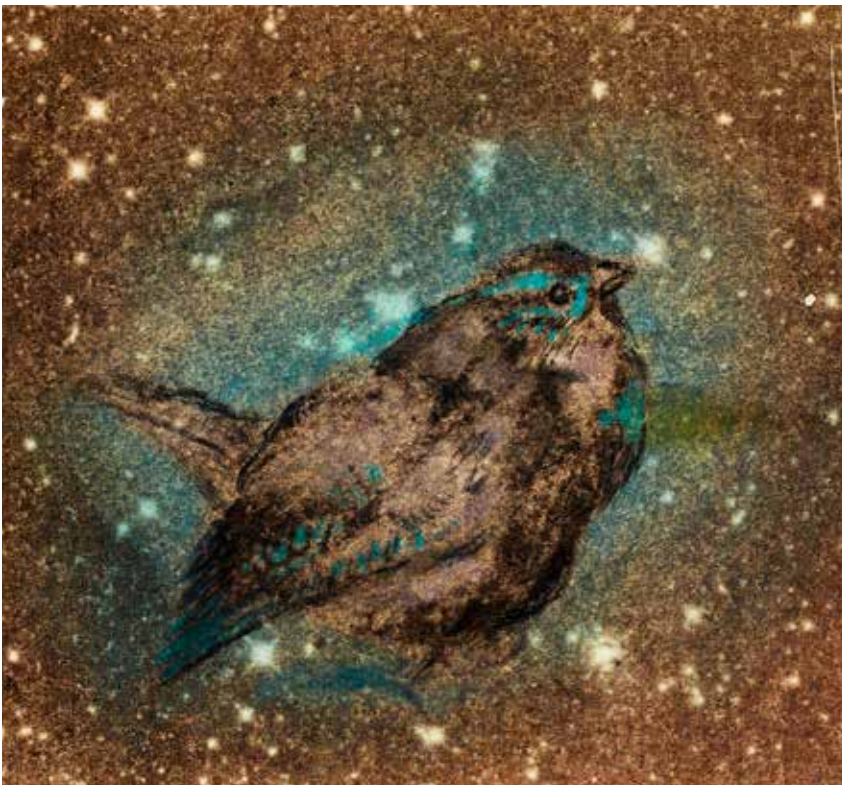
Le dessin tel que je le pense à l'origine est toujours moins intéressant que tel que je le livre en fin de parcours. Ensuite ce dessin, comme moi, je le rehausse avec du maquillage, avec du noir, je refais les contrastes et je gère les accidents. [...]

J'utilise de la couleur, généralement il s'agit de maquillage. Je suis un très mauvais coloriste. J'ai commencé ma carrière en étant

peintre, j'étais extrêmement mauvais. J'ai un rapport difficile aux couleurs. Je n'aime que les couleurs mortes. Je n'applique de la couleur que sur les zones déjà noircies. Elles ne sont jamais vives, toujours des fantômes de couleurs en adéquation avec cette fausse archéologie du dessin retrouvé. Avec de vieux papiers, que je n'utilise pas pour cette histoire d'archéologie, mais parce que les vieux papiers ont une couleur proche de celle d'une vieille peau. [...]

Ce sont des papiers qui ont vécu, qui en ont vu, comme moi. Je les trouve à la poubelle, dans des brocantes, chez des amis ou dans des vieux stocks. C'est un papier qui est en train de mourir aussi, qui est déjà malade de sa propre acidité. J'aime l'analogie entre le papier et l'expérience humaine, cette manière qu'ils ont de vieillir et de s'oxyder comme des humeurs humaines : transpiration, salive ou lymphe. Tout vieillit dans les ambres, des tonalités avec lesquelles je me sens chez moi. »

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>).



Jean-Luc Verna, *Obésité stellaire*, 2016. Transfert sur papier rehaussé de crayon et de fard. 20×21,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Pour ce petit dessin au charme désuet, la nature du papier, moucheté, rappelant les livres anciens, la sûreté du geste et le choix du motif concourent à produire une image intemporelle.

**Des images volontairement émoussées :
un usage sensible du flou**

Le flou occasionné par le grain des pigments, par la migration de l'encre, par la texture du papier, génère un effet de vibration. Le critique d'art Claude-Hubert Tatot impute cette imprécision du contour à la douceur de Jean-Luc Verna, et à son envie de ne pas être plus précis que le sont le souvenir, le rêve, les perceptions.

Aux vapeurs d'alcool, à la fumée de haschisch qui brouillent les idées et les images et font écran, ajoutons que Verna n'y voit pas très bien. S'il a abandonné les drogues depuis un moment, il voit aussi de moins en moins. Myope, il aime cette cécité partielle qui arrondit les angles. Il ne porte pas de lunettes, ni dans l'intimité ni pour dessiner, crayonne à l'aveuglette dans le flou pour plus de fluidité.

Flou d'une robe d'été ou d'un rêve tellement effrayant qu'il n'arrive qu'avec quelques détails pour se laisser regarder. Le dessin, en masse, en taches et en clair-obscur, est rehaussé de couleurs, fardé et relevé de traits. Des incisives qui donnent vie au flou, qui qualifient un ensemble plus incertain. Une précision partielle, par touches, permettant de lire de près ou de loin, sinon tout et son contraire, du moins plusieurs choses en une.

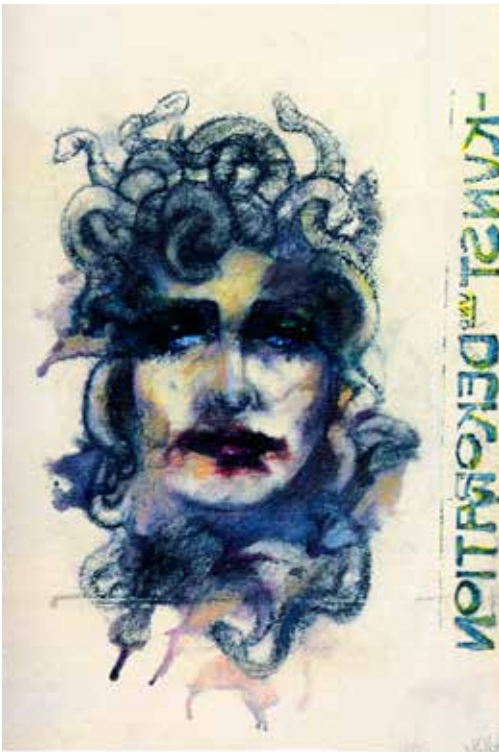
Claude-Hubert Tatot, « Autobiographie de Jean-Luc Verna »,
in *Jean-Luc Verna*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2016, p.240-241.



Jean-Luc Verna, *The Rapture Era*, 2015. Transfert sur papier Canson rehaussé de crayon de couleur, 75,2 x 54,8 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

L'effroi du regard: le visage de la Méduse

L'hypothèse un peu magique de Claude-Hubert Tatot selon laquelle le vacillement imposé à l'image serait une protection, un moyen de la « regarder en face » trouve un écho dans la présence, dans le Panthéon de Jean-Luc Verna, de représentations de la gorgone Méduse.



Jean-Luc Verna, *Medusa make-up to break-up*, 2002. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayons et de fards, 20 × 13,5 cm. Collection privée, Paris. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Bruno Pélassy, *Casque de Méduse*, 1997. Perles de cristal Swarovski «aurore boréale», tissu, fil de fer, socle métal et bois. 37 × 3 × 33 cm. Collection Daniel Varenne. Photo © galerie Daniel Varenne, Genève.



Arnold Böcklin, *Tête de Méduse*, 1878. Huile sur bois, 39 × 37 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

Le mythe grec de Méduse (ou Gorgô) est complexe et connaît plusieurs versions. Divinité primordiale, survivance mythique de l'existence de femmes chefs de guerre dans des sociétés préhistoriques, monstre ou femme d'une grande beauté, c'est en tout cas une incarnation du pouvoir féminin.

Le héros Persée, qui voulait piller son royaume, la décapite et rapporte sa tête en Grèce « pour y servir de spectacle, et comme un monument de sa victoire¹ ». Elle s'intègre à la panoplie d'Athéna et devient une figure effrayante qui sera reproduite comme talisman ou comme masque.

¹ Pausanias ou *Voyage historique de la Grèce*, traduit par Nicolas Gédéon, Paris, Jean-François Bastien, l'an II de la République française (1794), livre II : *Corinthie*, chap. XXI, 5. Consultable en ligne : <http://www.mediterranees.net/geographie/pausanias/livre2c.html>.

L'historien spécialiste des mythes grecs Jean-Pierre Vernant décrypte par les textes mais aussi par les figurations de Méduse-Gorgô l'importance dans la pensée grecque de ce personnage, figure de l'ambiguïté et de l'effroi.

Exposé au regard de Gorgô, l'homme s'affronte aux puissances de l'au-delà dans leur altérité la plus radicale, celle de la mort, de la nuit, du néant. [...] Gorgô marque la frontière du monde des morts. Y pénétrer c'est, sous son regard, se transformer soi-même, à l'image de Gorgô, en ce que sont les morts, des têtes vides et sans force, des têtes vêtues de nuit.

Cette altérité radicale, les artistes grecs l'expriment fortement, pour la rendre visible aux regards humains, par la monstruosité. Une monstruosité basée sur un brouillage systématique de toutes les catégories que le monde organisé distingue et qui, en ce visage, se mêlent et interfèrent. Sur la face de Gorgô le bestial vient se superposer à l'humain [...]. Mélange d'humanité et d'animalité donc, mais aussi fusion des genres : le menton est poilu et barbu. [...] D'une laideur repoussante, elle est pourtant séduisante : le désir de Poséidon suffirait à en témoigner. Une tradition en fait une ravissante jeune fille, entrée en compétition, pour sa beauté, avec quelque déesse, et punie de cette insolence. [...] Conjoignant tous les contraires, confondant les catégories normalement distinctes, cette face désorganisée provoque l'épouvante, évoque la mort, mais peut aussi prendre la forme de la crise de possession.

Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La Découverte, 1986, p. 29-31.

À partir de la Renaissance, sa représentation donne corps à la figure de la « femme fatale », dont le charme et la puissance érotique doivent être neutralisés. Au 19^e siècle romantique, comme en témoigne le tableau d'Arnold Böcklin, elle devient une figure tragique et se voit « réhabilitée » car on se souvient qu'elle avait été violée par Poséidon. Chez Bruno Pélassy, c'est un personnage mutant, vénéneux et d'une élégance sophistiquée.

La version de Jean-Luc Verna possède de la vamp' le regard étincelant et la bouche cannibale. Mais c'est aussi une face « en ruines », aux contours qui bavent, fragile et émouvante : le titre *Medusa make-up to break-up* peut se traduire par « maquillage de Méduse pour une rupture ».

La diva comme une allégorie de la vanité des artifices
Avec délicatesse et modestie, Jean-Luc Verna compare volontiers les rehauts de couleur ou les ajouts de matière dans ses dessins à une tentative de « ravalement de façade » pour que ses images fassent « bonne figure ».

Cet usage de l'artifice, de l'apparat, voire du travestissement pour donner du pimpant à des visages ou des corps qui subissent le passage du temps est une thématique récurrente dans l'histoire des représentations : c'est presque un emblème de ce qu'est l'art.

Et c'est avec plus ou moins de tendresse ou de sévérité, selon les auteurs et les époques, que le vieillissement du corps féminin a pu être traité, que ce soit dans la poésie, au cinéma, ou dans l'histoire de la peinture.

Pour le chercheur Bernard Vouilloux, l'emploi par Jean-Luc Verna de maquillage comme pigment réactive des conceptions philosophiques anciennes.

Que le fard intervienne dans la production du coloris n'est pas qu'un simple clin d'œil "transgenre". Le premier aura toujours été invoqué pour mieux révoquer le second : révocation philosophique par Platon, pour qui le coloris-fard oppose les apparences mouvantes du sensible à la stabilité des Idées, comme le mensonge, la ruse, la tromperie s'opposent à la vérité; révocation théologique par Tertullien et les Pères de l'Église, qui ajoutent à cette dimension épistémique une dimension morale en faisant du coloris-fard l'instrument diabolique de la séduction charnelle.

Bernard Vouilloux, « Dépositions des corps », in *Jean-Luc Verna*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2016, p.282-283.



Jean-Luc Verna, *Suzanne Janet Jawlensky*, 2013. Transfert et fard sur papier Canson. 75,5×60,2 cm. Courtoisie de l'artiste et Air de Paris. Photo © Marc Damage.



Jean-Luc Verna, *Vase Misère #1*, 2013. Grès, émail bronze, peinture. 48×29×24 cm. Photo © Sandra Pointet.

Le Vase Misère, première réalisation en céramique fabriquée par Verna au sein de la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève, est un autoportrait, une gargouille, une étude académique, un clown triste... Pour faire bonne figure, ne pas s'affaisser, baisser pavillon, le visage est étiré par une paire de mains et le sourire forcé par un trait de rouge à lèvres qui peut rappeler le personnage du Joker du film *Batman*.



Jean-Luc Verna, *He made a she*, 1995. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. Dimensions inconnues. Photo © D. R.

Le maquillage est ici bien plus qu'un enjolivement : c'est acte de création de soi. En effet le trait de crayon bleu construit le visage et fait émerger le genre (le titre signifiant « il fit une elle ») à partir d'une masse encore indistincte et indéterminée.



Francisco de Goya y Lucientes,
Le Temps, dit Les Vieilles,
 vers 1808-1812. Huile sur toile.
 181x125 cm. Palais des Beaux-Arts,
 Lille. Photo © RMN.

Ce grand tableau allégorique de Goya se présente comme une méditation cruelle et ironique sur le temps. Une vieille reine a en main un médaillon, où un portrait d'elle, sans doute, reflète sa beauté passée, en même temps qu'elle constate, sur le miroir que lui tend sa servante, le vieillissement qui s'est emparé d'elle.



Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
 1950. Film noir et blanc, 110'.
 Production Paramount Pictures.

Dans cette image, l'actrice qui joue le rôle de Gloria Desmond apparaît au milieu de vrais portraits d'elle en pleine gloire. Pour ses rôles et sa vie tumultueuse, elle a été elle-même une immense vedette dans les années 1920 et 30 : son interprétation est en partie un autoportrait.

Dans *Sunset Boulevard*, film de Billy Wilder, l'actrice cinquantenaire Gloria Swanson incarne une icône déchue de Hollywood, rayonnant au temps du muet mais oubliée depuis, et qui vit dans le regret de sa beauté et de sa gloire passées. Sa maison est un mausolée baignant dans la pénombre et encombré de bibelots, souvenirs, images, qui entretiennent chez la star le fantasme d'un *come-back*. Film de Hollywood sur la cruauté de Hollywood, il est à la fois structuré par le fatalisme des films noirs et très classique si on le regarde comme une vanité, une méditation sur la fugacité de la jeunesse et de la beauté.



Jean-Luc Verna, *La Castiglione is not dead*, 2003. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard, cadre en bois et verre. 30,5 × 37,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Virginia Oldoini, comtesse de Castiglione (1837-1899), qui a inspiré à Jean-Luc Verna cette petite danse macabre échevelée au slogan punk, était une aristocrate du Piémont et un personnage incontournable de la vie parisienne du Second Empire. Sa beauté était célébrée et elle a été la maîtresse de Napoléon III. Mais elle est surtout fameuse pour avoir collaboré avec un photographe pendant près de 40 ans, réalisant avec lui presque 500 portraits la montrant dans des poses et costumes extravagants. Si la majorité des photographies datent des années 1860, elle reviendra, entre 1893 et 1895, dans le même studio, reprenant d'une manière un peu morbide poses et costumes de sa jeunesse, comme dans une tentative de nier le passage du temps, alors même qu'elle vivait quasi-recluse dans son appartement parisien dont elle avait fait voiler tous les miroirs. Cette démarche artistique, narcissique, cette création de soi et cette triste fin ont fasciné l'esthète, poète et dandy Robert de Montesquiou (1855-1921) qui lui a dédié ce poème et a acheté la quasi-totalité des portraits photographiques de la Comtesse.

Survivance

La belle Castiglione
 Qui fut colombe et lionne,
 Et qui si haut se coiffait,
 N'est pas morte tout à fait.

Non, elle vit retirée
 Dans l'illusion sacrée
 Que rien ne lui fut ôté
 De ce qui fut sa beauté. [...]

Sur ses extases anciennes,
Les stores et les persiennes
Et les rideaux, à grands flots,
Depuis vingt ans se sont clos. [...]

Un rien d'elle encor qui rampe
Sous l'agonisante lampe
La fait reparaître encor
Dans son antique décor.

Et, sous cette ombre, elle pare
Son front que nul pli ne barre,
Pour aller vers les palais
Rejoindre bals et ballets.

Elle crie: "Aux Tuileries!"

À ses cochers de féeries,
Et dont les chevaux perclus
Volent au seuil... qui n'est plus!

"L'Empereur?" – "Est mort, Madame."
"Son fils?" – "La tombe l'entame."
"Leurs palais?" – "Ils sont rasés."
"Et les miroirs?" – "Sont brisés!"

Robert de Montesquiou, *Les Chauves-souris*, Paris,
Georges Richard, 1907, p. 334-336.



Pierre-Louis Pierson, *La comtesse de Castiglione en Elvira à la psyché*, 1861-1867. Tirage sur papier salé d'après négatif sur plaque de verre, 14,5×15,4 cm. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York.



Pierre-Louis Pierson, *Coin noir de la colonne*, 1^{er} septembre 1893. Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur plaque de verre, 9,8×14,2 cm. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York.

Miroir, mon beau miroir... : l'autoportrait en vanité

Le thème du miroir en peinture rejoint celui de l'autoportrait et de la mise en scène de soi. On retrouve dans les œuvres de Jean-Luc Verna les métaphores du passage du temps, la mise en doute de la stabilité de l'apparence physique, mais aussi celle de la véracité de la représentation.



Photogramme tiré du clip vidéo *Cunt Hunt* réalisé par Manuel Marmier. La chanson *Cunt Hunt* est interprété par le groupe I Apologize (Jean-Luc Verna, Gauthier Tassart et Julien Tiberi).

Label Optical Sound
(<http://www.optical-sound.com/>)
Pour voir le clip en ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=4viUIFq5puk>

Dans ce clip, Jean-Luc Verna interprète une reine, inspirée de celle de *Blanche-Neige*, obsédée par son image et tout particulièrement par la perte de la jeunesse et le dépérissement de son apparence.



Photogramme tiré du dessin animé *Blanche-Neige et les sept nains* réalisé par David Hand pour Walt Disney Productions en 1937.



John Coplans, *Self portrait (Standing hand, side)*, 1988. Photographie. Reproduction tirée du catalogue d'exposition « John Coplans: autoportraits », exposition au Centre de la Vieille Charité, Marseille, 30 juin-3 septembre 1989. Édition Arles - Actes Sud - Marseille - Musées de Marseille, 1989. D. R.



John Coplans, *Self portrait (Fan feet)*, 1989. Photographie 102×122 cm, 9 exemplaires. Collection de l'artiste. Reproduction tirée du catalogue d'exposition *John Coplans: self portrait: hand, foot*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 25 novembre 1990 – 20 janvier 1991. Édition Rotterdam – Museum Boymans-van Beuningen, 1990. D.R.

On peut voir une analogie entre miroir et appareil photo chez John Coplans. À travers l'étrangeté du cadrage du corps en gros plan, l'autoportrait met en échec les représentations trop idéalisées et normées du corps masculin et accentue les traces liées au passage du temps.

No future*: entre le « mal du siècle » et la *punk attitude

Chargée d'emprunts à l'univers esthétique et intellectuel du XIX^e siècle, l'œuvre de Jean-Luc Verna établit une correspondance entre des valeurs de la *punk attitude* chère à l'artiste et un certain rapport au monde exprimé au sein des courants artistiques romantique et symboliste. Ainsi, le roman *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans explore « le mal du siècle » romantique: sensation d'inadaptation de la jeunesse à la société dans laquelle elle doit évoluer, sentiment de révolte individuelle, affirmation de la liberté dans le domaine politique, artistique et moral...

L'intrigue de cette œuvre est centrée sur un unique personnage dont le mode de vie et les choix esthétiques poussent les critères du romantisme à leur paroxysme. Noble décadent, esthète oisif, spleeneux syphilitique: la figure de Jean des Esseintes interroge les valeurs morales de la société du 19^e siècle, ainsi que l'idée de modernité.

Les usages du raffinement, du superficiel, de l'ironie, mais aussi du rapport à l'animal présents dans de nombreux dessins de Jean-Luc Verna rappellent la manière dont Joris-Karl Huysmans met en scène d'une manière morbide les manies esthétiques sophistiquées de son personnage principal.



Jean-Luc Verna, *Paradis fantôme*, 2011. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon. 28,1 × 38,9 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Cette tortue était une fantaisie venue à des Esseintes quelque temps avant son départ de Paris. Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit: il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguïsât la vivacité de ces teintes.

Possédé par cette idée il avait vagué, au hasard des rues, était arrivé au Palais-Royal, et devant la vitrine de Chevet s'était frappé le front: une énorme tortue était là, dans un bassin. Il l'avait achetée: puis, une fois abandonnée sur le tapis, il s'était assis devant elle et il l'avait longuement contemplée, en clignant de l'œil.

Décidément la couleur tête-de-nègre, le ton de Sienna crue de cette carapace salissait les reflets du tapis sans les activer; les lueurs dominantes de l'argent étincelaient maintenant à peine, rampant avec les tons froids du zinc écorché, sur les bords de ce test dur et terne. [...]

Il se détermina, en conséquence, à faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue.

Des Esseintes fut tout d'abord enchanté de cet effet; puis il pensa que ce gigantesque bijou n'était qu'ébauché, qu'il ne serait vraiment complet qu'après qu'il aurait été incrusté de pierres rares. [...]

Celui-ci avait d'abord songé à quelques opales et à quelques hydrophanes; mais ces pierres intéressantes par l'hésitation de leurs couleurs, par le doute de leurs flammes, sont par trop insoumises et infidèles; l'opale a une sensibilité toute rhumatismale; le jeu de ses rayons s'*altère* suivant l'humidité, la chaleur ou le froid; quant à l'hydrophane elle ne brûle que dans l'eau et ne consent à allumer sa braise grise qu'alors qu'on la mouille.

Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigues-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. Leurs faibles chatoiements suffisaient à éclairer les ténèbres de l'écaille et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu'ils entouraient d'une mince guirlande de feux vagues.

Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre.

Il se leva pour rompre l'horrible charme de cette vision et, revenu dans la vie présente, il s'inquiéta de la tortue.

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa – elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire.»

Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884.

Histoire(s) de dessin



Jean-Luc Verna, *Maternité III*, 2000. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. 28,5×22 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna Photo © Marc Damage.

J'ai abandonné la peinture pour le dessin et je m'y suis tenu. D'abord pour des raisons économiques, puisque le dessin peut se faire partout. C'est très léger comme structure, je peux le faire dans mon lit, par exemple (j'ai toujours été habitué à travailler dans mon lit). Pour faire du dessin j'ai besoin de très peu d'argent: les crayons ne coûtent pas cher, les papiers, je peux les trouver dans la poubelle... Et j'ai voulu continuer à travailler le dessin d'autant plus dans cette période artistique où l'industrie et le marché de l'art sont aussi gonflés: nous avons des artistes à biennales, des artistes *bling-bling* qui se présentent comme des rappers. Ma réaction face à ce contexte, c'est d'être heureux, d'être où je suis et de parler d'où je suis. Je me tiens alors à des choses à taille humaine, qui demandent aux spectateurs un effort. Le vieil effort de se poser devant une image et d'essayer de la lire, puisque mes images ont généralement plusieurs entrées.

Jean-Luc Verna, lors d'une présentation de son travail à la Fonderie Darling, Montréal, 15 août 2013 (rencontre disponible en vidéo sur <https://vimeo.com/73489680>).



Raphaël, carton pour *La Madone Mackintosh*, 1512. Pierre noire et touches de craie blanche, 70 × 53 cm. Londres, British Museum. Photo © Trustees of the British Museum.

Le transfert ou la mémoire du dessin

Dans la monographie qu'elle consacre à Jean-Luc Verna, Stéphanie Moïsdon souligne les liens entre son œuvre et les pratiques classiques du dessin. L'« étude », la « copie » et, d'une manière générale, toutes les opérations de report, d'agrandissement, de transfert sont des notions pertinentes qui rattachent l'artiste contemporain à la tradition des beaux-arts, héritière de la Renaissance, sans l'y enfermer.

Le dessin chez lui fait l'objet d'un travail de reports et de déplacements extrêmement sophistiqué: du papier, il passe d'abord au calque, puis à la photocopie, où il est agrandi et en quelque sorte dégradé. Cette photocopie est ensuite frottée au trichloréthylène pour être reportée sur le mur, sur de vieux papiers ou des tissus, avant d'être reprise à la pierre noire, au crayon de couleur et au fard à paupières, où s'ajoutent

parfois des éléments d'ornementation – pierres noires, strass, plumes, guirlandes. Différentes phases renvoyant à une pratique historique de la copie (le rappel lointain des études et décalques d'un Gustave Moreau) qui mettent en évidence le désir de maîtrise et la volonté de perte, et placent le spectateur au centre d'une dynamique complexe de lecture [...]. En ce sens, Verna, s'il s'inscrit explicitement dans une tradition figurative (de Michel-Ange à Newton) est bien le passager d'une époque contemporaine où l'image, inachevée, altérée, est toujours l'objet d'un soupçon.

Stéphanie Moisdon, *Jean-Luc Verna. Les roches noires*, Paris, Flammarion, 2014, p.8.



Michel-Ange, *Ignudo*, 1511. Pierre noire et rehauts de blanc sur tracé au stylet, 30,8×20,6 cm. Paris, musée du Louvre © Agence photographique de la RMN, Paris.



Michel-Ange, *Études pour une Pietà*, 1533. Pierre noire, 25,4×31,8 cm. Paris, musée du Louvre © Agence photographique de la RMN, Paris.

Le dessin pratiqué à la Renaissance est d'abord un « instrument de travail » : il sert à l'apprentissage, à la recherche, à la conception, à la modélisation d'un tableau. Études, esquisses, dessin préparatoire : pendant longtemps, il disparaît au cours du processus de production.

Claire Van Cleave, spécialiste des dessins de la Renaissance, pratique ici une sorte d'archéologie. À partir des dessins restants et de leurs marques, elle retrace les différentes étapes d'un dessin à l'âge classique.

Il est possible de reconstituer la méthode élémentaire de création d'une peinture de la Renaissance à partir de la grande variété de dessins conservés. Naturellement, la méthode variait légèrement d'un artiste à l'autre, mais les étapes fondamentales demeuraient les mêmes. L'artiste dessinait d'abord de rapides esquisses, pour jeter sur le papier ses premières idées pour la composition d'ensemble. Il explorait ensuite ces idées en étudiant les figures, isolées ou en groupe. Les études des figures pouvaient elles-mêmes être affinées par l'étude de certaines parties du corps ou des vêtements. L'artiste pouvait ensuite s'intéresser au cadre dans lequel il insérerait les figures, tout en réalisant une étude d'ensemble plus détaillée incluant les figures définitives. Ce type d'étude était souvent mis au carreau pour faciliter le report sur une surface plus grande, soit directement sur la toile ou le panneau à peindre, soit sur un carton au format de l'œuvre finale, qui permettrait un report direct.

[...] Un artiste pouvait aussi se servir d'un carton pour reporter la composition achevée sur la surface à peindre. Une fois que l'artiste avait dessiné le carton, deux possibilités s'offraient à lui pour reporter



Gauche et droite: Léonard de Vinci, *La Vierge et l'Enfant avec un chien*, 1470. Plume et encre, sur stylet. 13,2×9,6 cm. Photo © Trustees of the British Museum.



Léonard de Vinci, *Portrait d'Isabelle d'Este*, vers 1499-1500. Pierre noire, sanguine, craie ocre, rehauts de blanc, piqué pour le report, 61×46,5 cm. Musée du Louvre, Paris. ©Agence photographique de la RMN, Paris.



Sur le détail, on aperçoit les petits points laissés par le stylet lors du transfert.

la composition sur le support de peinture. Avec la première méthode, il piquait de minuscules trous dans le dessin, à l'aide d'une aiguille ou d'un stylet en suivant les lignes et les contours. Il apposait ensuite le carton sur le support et tapotait les trous avec un sac de mousseline rempli de poussière de charbon. C'est la technique du poncif. Lorsqu'il enlevait le carton, de petits points de charbon noir reproduisant la composition adhéraient au support et guidaient l'exécution de la peinture. Avec la seconde méthode, le report se faisait par incision. Cette technique servait surtout pour les fresques. On apposait le carton sur l'enduit frais du mur et l'on repassait les contours au moyen d'un stylet, ce qui laissait l'empreinte de la composition sur le mur. [...] Les cartons de la Renaissance sont aujourd'hui très rares. Même lorsqu'ils survivaient au report, leur format rendait leur conservation difficile.

Claire Van Cleave, *Dessins italiens de la Renaissance*, Londres, The British Museum Press / Paris, RMN, 2007, p.23.

Jean-Luc Verna

Ce calque, je le photocopie. La photocopie me permet d'en avoir plusieurs esquisses possibles, plusieurs options de grandeurs, etc. Puis je la transfère. Là c'est la porte ouverte à tous les accidents, la flaque, la déperdition. Je travaille aussi sur la perte du motif. Le dessin tel que je le pense à l'origine est toujours moins intéressant que tel que je le livre en fin de parcours.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>).



Jean-Luc Verna, *La Vierge et la Fée*, 2004. Transfert sur cinq papiers anciens rehaussés de crayon et de fard. 56×62 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1483-1486. Bois transposé sur toile en 1806. Hacquin. 199 cm×122 cm. Musée du Louvre, Paris. © Agence photographique de la RMN, Paris.

Léonard de Vinci a introduit dans la peinture de la Renaissance la pratique du *non finito*, l'œuvre parfaite étant à jamais inachevée. Les rayons X ont permis de retracer le processus d'élaboration des tableaux de Vinci et de révéler son fonctionnement plastique en montrant les modifications de la composition initiale, les repentirs, les nombreuses étapes qui amènent à la version ultime. *La Vierge aux rochers* se prête particulièrement bien à ce type d'analyse puisqu'il existe deux versions de ce tableau : l'une au Louvre à Paris, l'autre à la National Gallery, à Londres.

Dans ce qui s'appelle un « synopsis », Vincent Delieuvin, Bruno Mottin et Élisabeth Ravaud, conservateurs et chercheurs du Musée du Louvre, s'appuyant sur la réflectographie infrarouge et sur l'émissiographie X, estiment que « les versions de Londres et de Paris sont étroitement liées et utilisent notamment le même carton ». Ils montrent que « d'importants changements de composition ont été faits en cours de peinture », éclairant d'un jour nouveau le processus d'élaboration complexe du tableau. Selon certains critiques d'art, ces repentirs correspondraient à la volonté de Léonard de Vinci de glisser dans ses tableaux des messages, des réflexions qui puissent échapper à la censure de son époque.

La figure de l'ange a été entièrement transformée au cours du processus de peinture. Le sous-dessin du visage est très visible. La position du nez et des sourcils montre qu'il était initialement tourné vers Saint Jean. Le menton était davantage relevé et l'arrière de la tête était plus large. Une ligne le long du front accentuait la position de l'œil droit. L'esquisse de la composition montre que le regard était dirigé vers Saint Jean et non pas vers le regardeur. Le sous-dessin est précis avec des lignes fines et interrompues qui évoquent un matériau sec. Le profil du premier ange est bien visible sur l'émissiographe, croisant la médiane de l'œil droit. Cette image montre ainsi une relation très intéressante entre les deux visages successifs. Une zone sombre dans la joue ne correspond pas à la surface peinte en plein jour et serait l'endroit de l'œil gauche. Ces images rappellent la position du visage de l'ange et indiquent aussi que ce premier visage était déjà peint quand des modifications substantielles se sont produites. Le premier projet correspond donc parfaitement à la version de Londres.

L'utilisation d'un dessin secondaire, possiblement transféré du grand carton, est une autre possibilité. Le dessin *Tête d'un enfant* (Musée du Louvre) était traditionnellement considéré comme un carton survivant utilisé pour le visage de Saint Jean dans le tableau de Paris.

La superposition du tracé de ce dessin montre en effet une correspondance parfaite de leurs limites. Mieux encore, les lignes principales sont piquées et marquées, indiquant l'utilisation du dessin pour un transfert mécanique.

Vincent Delieuvin, Bruno Mottin et Élisabeth Ravaud, « *La Vierge aux rochers*, nouvelle approche à partir d'analyses scientifiques », in *La Pratique technique de Léonard de Vinci, peintures, dessins et influence*, Michel Menu (dir.), Paris, Hermann, 2014, p.88-89.

Chimères, êtres hybrides et starlettes : le bestiaire de Jean-Luc Verna

Du gothique au baroque en passant par l'une de ses références principales, l'iconographie du 19^e siècle, Jean-Luc Verna réhabilite les sujets les plus désuets de l'histoire de l'art : l'artiste convertit en beau, voire en sublime, toutes ces « vieilleries ». Jean-Luc Verna puise ses sujets dans les références qui ont fait l'histoire de l'art afin de les réhabiliter par hybridation. L'artiste veut les secouer, les remaquiller et aime voir ce que ces sujets peuvent encore dire de notre époque. Il s'agit pour l'artiste d'un challenge : ses dessins sont

devenus le refuge des figures féeriques et fantomatiques telles que sirènes, centaures, créatures hybrides, fées squelettiques, mères monstres ou encore stars déchues.

Jean-Luc Verna

Je fais souvent référence au 19^e siècle. D'abord parce que je trouve que le monde n'a pas changé depuis, à part pour le look. Et que, de toute façon, l'homme n'a pas changé d'un iota depuis le Moyen Âge... Et puis, quand j'ai commencé le dessin, au début des années 1990, mes sujets comme les fées, les satyres... personne n'en voulait. Ils étaient considérés comme des vieilleries. Ma galerie s'est vraiment battue pendant neuf ans avant que cela accroche le marché.

Jean-Luc Verna, lors d'une présentation de son travail à la Fonderie Darling, Montréal, 15 août 2013 (rencontre disponible en vidéo sur <https://vimeo.com/73489680>).



Jean-Luc Verna, *Amputated Day*, 2000. Encre sur tissu rehaussé de crayons, fards et peinture, clous de ferronnerie, 118×71 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Les satyres étaient associés aux Ménades dans le cortège de Dionysos. Dans la mythologie antique, ils sont décrits comme des êtres bons à rien, passant leur temps à courir après les nymphes, à effrayer les paysans et à s'enivrer en jouant de l'aulos. Les satyres sont l'exemple même de la luxuriante vitalité de la nature et, à ce titre, ils font l'objet d'une représentation ithyphallique. Dans l'iconographie occidentale, ils ont généralement des jambes de bouc, de longues oreilles pointues comme celles des ânes et une queue de cheval. Mais cette représentation a évolué au cours du temps. Ils perdent progressivement leur nature animale et se rapprochent de l'image plus humaine des faunes de la mythologie romaine.

Jean-Luc Verna

Représenter ces créatures est une façon pour moi de parler des gens, ce sont des incarnations différentes qui traduisent nos humeurs et nos sensations. À un moment donné on se sent faune, à un autre satyre. Au début de ma carrière, ces sujets étaient tombés en désuétude : aujourd'hui, on en voit partout. Avant, les fées et les satyres étaient réservés aux ringards, c'était ultra *has been* ! Je n'ai pas changé mon répertoire parce qu'il signifie encore beaucoup de choses. Ce sont des motifs qui ont tellement été resucés qu'ils sont tombés dans la poubelle de l'art. Les fantômes, les squelettes, les fées, les satyres, les centaures, les sirènes, les griffons, les sphinx, etc. font partie de mon imaginaire.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>).

Le bestiaire de Jean-Luc Verna se compose de figures hybrides issues d'un mélange entre iconographie classique et culture pop. Ses sujets associent souvent des stars contemporaines (Siouxsie Sioux ou Diamanda Galás...) et des idoles antiques. Telles des chimères, reliant deux mondes, ils deviennent alors des corps hybrides.



Jean-Luc Verna, *Gang Bang Léda*, 2000. Impression sur tissu rehaussé de crayons, de fards et de perles de cristal, 121×102,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Les faunes, les satyres, les sirènes ou encore les *amorini* de Jean-Luc Verna découlent de l'iconographie du paganisme antique, tout comme certains de ses sujets mythologiques tels que Léda et le cygne (*Gang Bang Léda*, 2000).

Dans la mythologie grecque, Léda était l'épouse de Tyndare, le roi de Sparte, et la mère de Clytemnestre, d'Hélène et de Castor et Pollux. L'histoire raconte que Zeus prit la forme d'un cygne pour la séduire. De ses amours avec le dieu, elle conçut deux enfants (Hélène et Pollux), qui naquirent dans un œuf, tandis que Clytemnestre et Castor, enfants de Tyndare, sortirent d'un autre œuf. De l'Antiquité à nos jours, les représentations de Léda et du cygne dans la peinture et la sculpture sont très nombreuses. Cette iconographie est, entre autres, reprise par les peintres Véronèse, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rubens et jusqu'à Salvador Dalí.



Atelier de Michel-Ange (original brûlé en 1691), *Léda et le Cygne*, vers 1535. Huile sur toile, 105,4×141 cm. National Gallery, Londres. © RMN Grand Palais, Paris.



Paolo Veronèse, *Léda et le Cygne*, vers 1585. Huile sur toile, 113×94,5 cm. Palais Fesch, Ajaccio. © RMN Grand Palais, Paris.



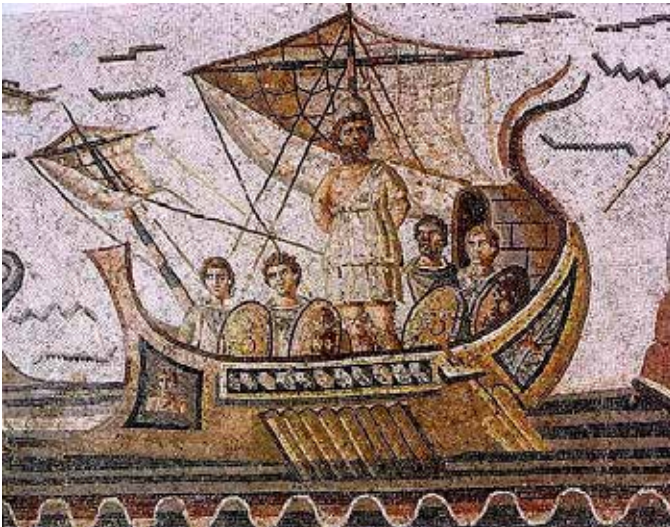
Jean-Luc Verna, *Le Deuil*, 2011. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayons de couleur et de fard. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Dans *Le Deuil*, Jean-Luc Verna représente une sirène aux allures de Cendrillon. Détournant son regard de la chaussure à talon droite, cette sirène clownesque dirige son regard vers nous, les spectateurs. La longue chevelure bouclée évoque les coiffures des stars d'Hollywood (Eva Gardner, Greta Garbo, Rita Hayworth...): de nouveau, un mélange entre tradition (la sirène) et culture populaire (le cinéma des années 1950).

L'iconographie antique abonde en animaux fabuleux et mythiques, immortalisés par les légendes, la littérature, la mythologie et l'art. Parmi les êtres du bestiaire classique, nous trouvons la sirène, connue notamment grâce à l'*Odyssée* d'Homère, d'où provient, dans l'art grec, le sujet de *La Rencontre entre Ulysse et les sirènes*.

Le mot «sirène» signifie «qui tue» ou «qui entrave». Depuis l'époque classique, elles sont donc un signe précurseur de la mort. Le sujet de la sirène est repris dans l'iconographie chrétienne en tant que symbole du mal, rencontrant un succès important pendant tout le Moyen Âge et la Renaissance.

Comme le souligne Jacqueline Leclercq-Marx dans son ouvrage *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge*, le chant fatal des sirènes est le symbole du vice, parfois même l'incarnation de Satan. Au Moyen Âge, les sirènes sont représentées seules ou avec l'Avarice et l'Orgueil/la Vanité, qui forment les principales *mundane cupiditates*. Tout cela trouve un écho dans l'œuvre de Jean-Luc Verna, dont les figures féminines semblent marquées par une sensualité presque démoniaque, un érotisme monstrueux.



Les sirènes tentent d'attirer Ulysse, 3^e siècle ap. J.-C. Mosaïque romaine, péristyle figurant Dionysos et les pirates, maison de Dionysos et d'Ulysse à Dougga, Tunisie. © Musée national du Bardo, Tunis.

Dans son poème l'*Odyssée*, Homère raconte qu'une fois la guerre de Troie terminée, Ulysse reprend la mer pour rentrer chez lui, dans l'île d'Ithaque. Son voyage va durer dix ans car de multiples aventures retardent son retour. Après avoir affronté le cyclope Polyphème, puis la magicienne Circé qui a transformé ses compagnons en pourceaux, Ulysse doit lutter contre le charme des sirènes. Prévenu par Circé, le héros prend la précaution de boucher les oreilles de ses hommes avec de la cire. Lui-même s'attache au mât de son navire pour résister au chant envoûtant des créatures mi-femmes mi-poissons. Cet épisode fut largement représenté dans l'art classique.



Sirène à la queue de poisson, in Bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, fin du 13^e siècle, Angleterre. © Bibliothèque nationale de France, Paris.

Les sirènes, comme la plupart des motifs repris par Jean-Luc Verna, sont caractérisées par l'hybridation. Cette notion de dualité est inhérente d'une part aux dessins de l'artiste, marqués par de multiples clés de lecture, d'autre part à leurs titres, au sens également dédoublé.

Jean-Luc Verna

Je fais le lien entre la haute et la basse culture, le rock et l'histoire de l'art, la rue et le musée. Je mêle dans ces dessins plusieurs sources et références : ce sont des clés pour nous. Il n'est pas nécessaire de les reconnaître toutes, mais cela nécessite du temps et un regard attentif. J'ai aussi une fascination pour le mensonge. Pour moi, ce sont les systèmes d'illusions qui marchent le mieux, dans la vie réelle, en politique, dans l'art, sur la scène... Ils fonctionnent et appellent les gens au mieux. Grâce à ma technique de dessin, j'arrive à reprendre plusieurs manières de faire : c'est pourquoi certains de mes dessins sont plus 19^e siècle, d'autres ont l'air plus pop, d'autres ont l'air d'affiches. Au début de ma carrière, les gens pensaient que c'étaient des emprunts : cela m'avait beaucoup perturbé. Ensuite, je me suis rendu compte que mes dessins marchaient parce que tout avait l'air d'un mensonge.

Jean-Luc Verna, lors d'une présentation de son travail à la Fonderie Darling, Montréal, 15 août 2013 (rencontre disponible en vidéo sur <https://vimeo.com/73489680>).



Jean-Luc Verna, *Centaure espagnol*, 1995. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. 21×29,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Le centaure est un être hybride composé d'un buste humain sur un corps de cheval. Vivant en horde dans les montagnes de Thessalie (nord de la Grèce), selon la mythologie antique, il est cruel et brutal et se nourrit de chair crue. On le représente armé de différentes façons, mais il est majoritairement identifié à un archer. L'épisode victorieux des Lapithes sur les centaures, de même que celui des Grecs sur eux devant Troie symbolisent le triomphe de la civilisation sur la barbarie. Cette tradition homérique parvint jusqu'au Moyen Âge. Pendant masculin de la sirène, dans les bestiaires, il est montré abâtardi en créature mi-homme mi-âne, aux prises avec la violence de ses instincts bestiaux et incarnant la tentation.

La faune est très présente dans l'œuvre de Jean-Luc Verna : oiseaux, chiens, cochons, chevaux, singes... Dans ses dessins, les animaux s'adaptent à toutes les hybridations possibles et contribuent également à l'animalisation du corps humain.

À l'instar des animaux communs et exotiques, une part de ces créatures fabuleuses était donc décrite dans le bestiaire hérité de l'Antiquité, mais nombre d'entre elles naquirent au Moyen Âge.

Les *Lettrines*¹ bien sûr, mais surtout les marges des manuscrits, à partir du XIII^e siècle, en furent peuplées. La créativité des peintres y trouva des espaces favorables à l'invention et à l'épanouissement d'êtres hybrides, de figures animales et d'anthropomorphes.

Pour les chrétiens, les hybrides mi-homme mi-animal incarnaient la dualité de la nature humaine. Dès lors, ce furent des foules de nouvelles créatures qui prirent forme dans des combinaisons délirantes : des parties animales, végétales et humaines sont jointes dans des assemblages invraisemblables et des mues contre nature. Les métamorphoses successives finissent par faire s'accorder dans ces chimères des portions d'êtres fabuleux. D'infinis arrangements sont ainsi créés, censés synthétiser des tempéraments et des comportements légendaires.

1 Lettrine : au sens large, initiale décorée par un procédé quelconque. Dans un sens restreint, initiale se détachant sur un fond peint (ornemental ou historié) qui l'encadre.

Marie-Hélène Tesnière, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005.

La peau est ce qu'il y a de plus profond: tatouage, marques, maquillage



Portrait de Jean-Luc Verna
par Camille Vivier, 2015. Photo
© Camille Vivier



Je suis complètement accro à l'utilisation de mon corps. Je fais du sport, suis des régimes, la chirurgie et les tatouages sont dans cette même logique de contrôle et de pouvoir sur mon enveloppe externe. C'est un véritable chantier pour continuer à être stimulant pour soi-même, s'aimer malgré le temps qui passe.

Jean-Luc Verna, in Rosita Boisseau et Christian Gattinoni, *Danse et art contemporain*, Paris, Scala, 2011.

Le fait de travailler le corps, de le soigner, de le transformer, de le grimer, en s'appuyant sur un dispositif chromatique, entretient également un rapport étroit avec l'action de le représenter, de le mettre en image, de le projeter sur un support de toile, de papier, de peau, d'écorce, de pierre ou de bois.

Hélène Claudot-Hawad et Bernard Lafargue, « "Kaleidoscorps" : entre polychromie et chromophobie », *Corps* 2007/2, n°3 : *Corps et couleurs*, Paris, Dilecta, 2007, p.13-15.



Annette Messenger, *Mes trophées [les mains]*, 1986-1988. Acrylique, fusain et pastels sur photographie. 206×170 cm. Fonds national d'art contemporain. © Adagp, Paris 2016.



Jean-Luc Verna, *Dans mes bras*, 2012. Gants, sérigraphie sur deux gants en cuir couleur chair, 50×17 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © D. R.

Les signes du corps

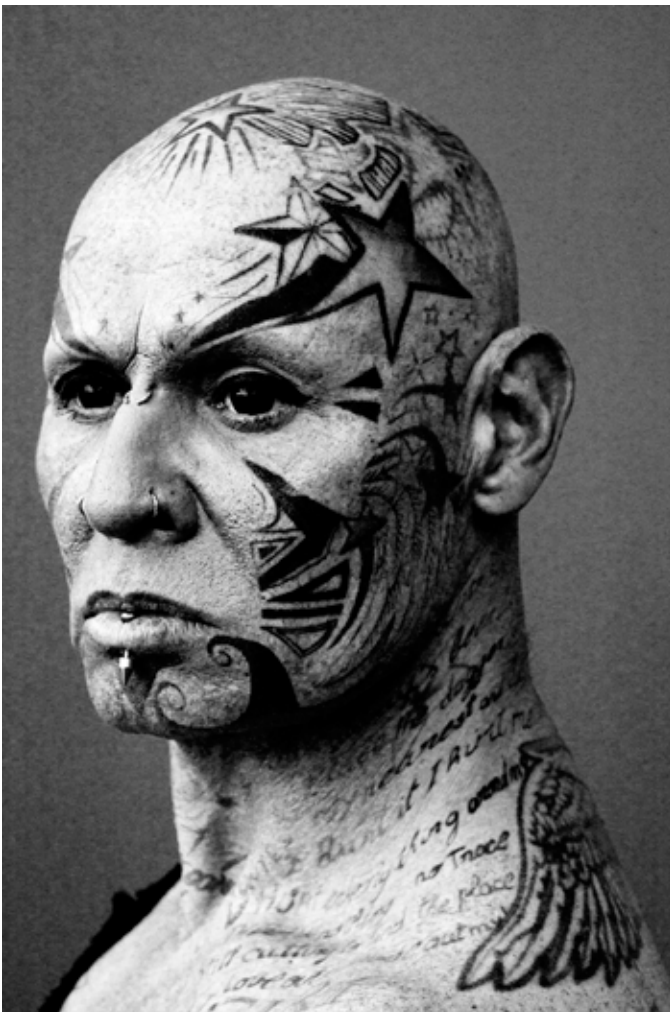
Une grande partie du travail philosophique de Michel Foucault a consisté à analyser le corps humain à travers les lois, les règles, mais également les discours; qu'il s'agisse du corps idéal ou du corps stigmatisé. Selon lui, on peut lire la société, ses rapports de pouvoir, son imaginaire d'autant mieux dans sa périphérie et en particulier dans tout ce qui semble « naturel »: le corps de chacun. Dans *Le Corps utopique*, une conférence radiophonique donnée en 1966, Michel Foucault interroge la séparation entre le corps, espace physique et individuel, et la notion d'utopie, un lieu idéal sans frontières ni assignation dans l'espace. Le philosophe arpente le corps comme un territoire saturé de signes et de significations.

En tout cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies. Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontées à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde? C'est la vieille utopie de géants, qu'on

trouve au cœur de tant de légendes, en Europe, en Afrique, en Océanie, en Asie; cette vieille légende qui a si longtemps nourri l'imagination occidentale, de Prométhée à Gulliver.

Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard dépose sur le corps tout un langage: tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace.

Michel Foucault, *Le Corps utopique*, conférence radiophonique, France Culture, 1966; publiée dans *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.



Marian Adreani, *Jean-Luc Verna, artiste, Paris #2*, 2016.
© Marian Adreani.



Marcel Duchamp, *Tonsure*, 1921 (photographié par Man Ray).
Tirage aux sels d'argent sur carte.
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.
© Centre Pompidou. © RMN-Grand Palais.



Jean-Luc Verna, *Oncle Paul*, 1995. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. 18,5×14 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Le corps maquillé

Dans sa pratique corporelle, Jean-Luc Verna a recours pour se parer aussi bien au tatouage qu'au maquillage. Des expressions que l'on retrouve dans sa pratique graphique. L'artiste souligne notamment l'analogie entre la peau et le papier, renforcée chez lui par l'emploi du fard, du crayon et d'autres instruments de maquillage en complément du crayon et de l'encre.

Jean-Luc Verna

Je n'aime que les couleurs mortes. Je n'applique de la couleur que sur les zones déjà noircies. Elles ne sont jamais vives, toujours des fantômes de couleurs en adéquation avec cette fausse archéologie du dessin retrouvé. Avec de vieux papiers, que je n'utilise pas pour cette histoire d'archéologie, mais parce que les vieux papiers ont une couleur proche de celle d'une vieille peau, il y a ainsi une analogie sympathique avec le tatouage qui me travaille beaucoup en tant que personne.

Ce sont des papiers qui ont vécu, qui en ont vu, comme moi. Je les trouve à la poubelle, dans des brocantes, chez des amis ou dans des vieux stocks. C'est un papier qui est en train de mourir aussi; qui est déjà malade de sa propre acidité. J'aime l'analogie entre le papier et l'expérience humaine, cette manière qu'ils ont de vieillir et de s'oxyder comme des humeurs humaines: transpiration, salive ou lymph.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne: <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>).

Yann Levy, *Jean-Luc Verna*, 2011. Photographie couleur. © Yann Levy.



La Dame blanche ou *Déesse à cornes*, 7000-6000 av. J.-C. Peinture rupestre, site d'Inaouanrhat, Algérie. Photo © Jean-Dominique Lajoux.

La recherche paléolithique indique l'existence de peintures corporelles. *La Dame blanche* représente une figure vraisemblablement en train de danser ou de courir. Des points de couleur sont répartis en dessins sinueux sur ses membres.

Dans leur introduction au n°3 de la revue *Corps*, Hélène Claudot-Hawad et Bernard Lafargue soulignent l'universalité du corps peint et, mieux encore, du corps « coloré ». Synthétisant les différentes recherches, ils montrent que chaque culture énonce des rapports idéaux au monde à travers les modifications du corps naturel, actes par lesquels on parvient à « rendre les hommes plus humains ».

Les liens complexes élaborés entre corps et couleurs sont souvent incrustés au cœur du lexique : l'analogie sémantique entre « peau », « couleur » et « chair » est fréquente dans beaucoup de langues, comme le soulignent plusieurs auteurs, de même que la parenté instaurée entre « couleur », « émotion », « humeur », « intériorité », « spiritualité ». Le corps est alors envisagé comme producteur de signes colorés à déchiffrer selon des trames de sens dont l'effcience joue à plusieurs niveaux de réalité, permettant d'agir sur son fonctionnement et sa nature par la mise en œuvre de techniques différentes (alimentation, soins, maquillage, parure, musique, parfums...). La posture aristotélicienne qui met en correspondance microcosme et macrocosme se retrouve dans une variété de typologies utilisées en des lieux et temps diversifiés, de la Grèce antique à nos jours. Ces schèmes de mise en ordre du monde s'épanouissent souvent en un art graphique inspiré, comme les diagrammes soufis médiévaux par exemple, ou encore la passion géométrique du décor berbère. Ainsi sont reliés selon des combinatoires multiples les éléments (terre, air, eau, feu), les qualités (chaud et froid, sec et humide...), les saisons, les couleurs. Couleurs des humeurs du corps et des remèdes pour les médecins hippocratiques qui soignent les corps malades, en développant des soins en thermothérapie et chromothérapie. La blancheur en Grèce antique signale le corps vulnérable, corps de femme associé à la beauté et à la fragilité, et corps de vieillard, dont la décoloration marque la perte de vitalité. Dans les couvents de carmélites du 16^e siècle, en revanche, la blancheur manifeste l'idéal de pureté et de proximité avec le divin. Jeûne, prière et flagellations sont destinés à fabriquer un corps de sainte à la chair pâle, diaphane et transparente, qui le dématérialise et le spiritualise. La proximité avec le sacré peut être recherchée à l'aide d'autres techniques, comme les peintures corporelles des Aborigènes d'Australie, étudiées par Jessica De Healy Largy : les motifs, empreintes des êtres ancestraux, pénètrent le corps pour l'orienter et le relier à l'ensemble du cosmos, contribuant ainsi « à rendre les hommes plus humains ».

Hélène Claudot-Hawad et Bernard Lafargue, « "Kaleidoscorps" : entre polychromie et chromophobie », *Corps* 2007/2, n° 3 : *Corps et couleurs*, Paris, Dilecta, 2007, p. 13-15.

Les corps colorés de Natacha Lesueur

Natacha Lesueur, artiste de la collection du MAC VAL et ancienne élève, comme Jean-Luc Verna, de la Villa Arson, travaille le corps simultanément comme objet de désir, surface d'inscription et symptôme des tabous et des normes. Ses photographies relisent l'histoire de la peinture et en particulier les genres du portrait et du nu. La série « Carmen Miranda », représentée dans l'exposition de la collection « L'Effet Vertigo », lui permet de poursuivre ces thèmes en reprenant la figure de la célèbre actrice brésilienne. Le maquillage, déjà présent dans les œuvres de l'artiste, est ici exacerbé par le rôle érotique des stars hollywoodiennes et la question, brûlante, de la couleur de la peau dans le contexte américain.



Natacha Lesueur, *Sans titre*, 2003. Épreuve lambda, duratrans dans un caisson lumineux, 40×50 cm © Adagp, Paris 2016.



Natacha Lesueur, *Sans titre*, 1998. Épreuves chromogène brillante ou ilfochrome 80×80 cm. Collection Mamco, Genève. © Adagp, Paris, 2016.



Natacha Lesueur, *Sans titre*, série « Carmen Miranda », 2009. Impression pigmentaire sur papier contre-collée sur aluminium. 185×145 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2016.

Habillée, maquillée, accessoirisée, Carmen est mise en scène dans des poses et des expressions figées. Loin d'être une réplique de l'actrice, star des années 1940 aux États-Unis, alors que le thème de l'exotisme était en vogue, le modèle choisi par l'artiste conserve sa personnalité sous le masque. La série interroge la question du simulacre et les enjeux de la représentation du corps.

Un regard qui se pose et effleure leur forme et la peau mise à nu. Pour s'apercevoir que la surface épidermique a reçu un étrange traitement. Des empreintes la marquent, des légumes la parent. Un « maquillage » énigmatique qui masque et démasque le corps. Depuis ses tout premiers travaux en 1994, Natacha Lesueur s'est attachée à montrer des images déroutantes, soit par leur contenu même, soit par leur cadrage et leur mise en scène. [...] S'il fallait inscrire le travail de Natacha Lesueur dans une histoire artistique, ce n'est pas tant dans la lignée des artistes du Body Art des années soixante-soixante-dix que celui-ci trouverait sa place, mais plutôt du côté de Cindy Sherman et du simulacre. Le corps comme objet, sujet et instrument du monde a perdu sa « vérité » d'expression ; l'épiderme meurtri, blessé n'est plus un langage libertaire, soumettant à la question les déterminismes collectifs, les institutions, les codes, les mythes et le poids des rituels.

Il y a toujours, dans la manière dont elle se saisit des corps, quelque chose de « décalé » en regard du « corps-image » comme du « corps-vécu ». La pose de ses modèles, leur cadrage et le décor qui les entoure sont légèrement grinçants – « un mélange de luxe et de sale » –, juste ce qu'il faut pour que leur rendu photographique, aussi parfait que les clichés de mode sur papier glacé, s'évanouisse dans ce détournement du glamour standardisé des magazines féminins. Sans dissimuler les subterfuges dont elle se sert – qui ne requièrent que le regard pour

être découverts, même si le procédé précis et méticuleux est laissé à l'imagination –, Natacha Lesueur marque les corps d'empreintes qui narguent l'irréversibilité. Comme les dessins d'une chaise cannelée sur des cuisses estivales, les scarifications temporaires des corps photographiés s'effaceront bientôt. Ils portent les traces de boutons, de dentelles, de rubans, d'ajourés, de lettres d'un alphabet ophtalmologique incrustés par un pansement élastique ou un cataplasme irritant, mimant le vêtement qui le met en valeur (pour, parfois, mieux le cacher). Fine gastronome, N. Lesueur destine (en partie) ses recettes culinaires au regard plutôt qu'aux papilles gustatives : concombres, choux-fleurs, brocolis ou crépines de porc ont aussi leur rôle à jouer dans les manipulations corporelles décoratives...

Notice d'artiste disponible en ligne sur http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/L/lesueur.html.



Zhang Huan, *Family Tree*, 2000. Neuf photographies couleur. 106 x 132 cm chaque. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian. © Zhang Huan.

Zhang Huan réalise des photographies performatives sans public. Pour *Family Tree*, il invite trois peintres calligraphes recouvrir son visage jusqu'à le rendre méconnaissable.

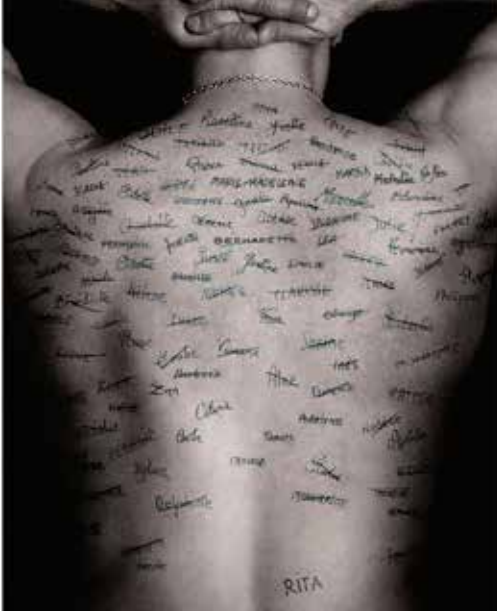
Dessiner sa vie : le corps comme récit de soi

Les tatouages de Jean-Luc Verna sont liés à des épisodes de sa vie, à ses rencontres personnelles et artistiques. Ce rapport intime et biographique est l'une des constantes du tatouage. Un propos qui évoque également un motif littéraire bien connu : la métaphore du corps comme livre. Le harponneur Queequeg, personnage charismatique de *Moby Dick*, en est l'un des exemples emblématiques. En adaptant à l'écran *Les Notes de chevet* de Sei Shōnagon, Peter Greenaway reprend et amplifie cette métaphore jusqu'à en faire l'intrigue principale de son film *The Pillow Book* (1997).

Ces tatouages avaient été l'œuvre d'un prophète et voyant décédé dans son île natale. Par le moyen de ses hiéroglyphes, il avait tracé sur le corps de Queequeg une théorie complète des cieux et de la terre et

une sorte de ruse mystérieuse sur l'art d'atteindre la vérité. Le corps de Queequeg était donc une énigme à résoudre, une œuvre merveilleuse en un volume, mais il ne pouvait se lire lui-même, bien que son cœur vivant batte sous la page. Ces mystérieuses sciences étaient donc destinées à pourrir finalement avec le vivant parchemin sur lequel elles figuraient et à s'éteindre à jamais. Peut-être est-ce à cette pensée qu'Achab, un matin, s'exclama follement en se détournant du pauvre Queequeg: « Oh diabolique tentation des dieux! »

Herman Melville, *Moby Dick*, 1851, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2010, p. 588.



Philippe Perrin, *Rita*, 2010. Photographie noir et blanc. 160 x 120 cm. Collection Maison européenne de la photographie © Philippe Perrin © Adagp, Paris 2016.

Peter Greenaway, cinéaste et metteur en scène, ne cesse dans ses films de faire des références à l'histoire de la peinture. Dans *The Pillow Book*, la relation amoureuse entre Nagiko et Jérôme lui permet une exploration de l'analogie corps-texte. La peau de Jérôme devient l'équivalent d'une tablette d'argile sur laquelle Nagiko inscrit le texte de neuf livres successifs, le dernier étant le *Livre de la mort*. Marion Poirson a analysé l'importance accordée à la matière par le cinéaste.



Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1997. Film 35 mm, couleur, 126'.

Les références littéraires sont très présentes dans le film de Peter Greenaway. *The Pillow Book* est librement inspiré du classique japonais *Notes de chevet* de Sei Shōnagon (9^e-12^e siècles), dont le titre est la traduction littérale du japonais: « notes sur l'oreiller ». Par ailleurs, une version de la Genèse, dans laquelle le dessin devient puissance vitale, revient comme une ritournelle, symbolisant la quête de Nagiko: « Quand Dieu modela dans la glaise le premier être humain, il y traça les yeux, les lèvres et le sexe. Et puis il peignit le nom de chaque personne pour que celle-ci ne puisse jamais l'oublier. Si Dieu était satisfait de sa création, il donnait la vie à la figurine d'argile peinte en la signant de son nom. »

Barthes a noté, dans *L'Empire des signes* l'importance pour l'écriture japonaise des matières, des surfaces, de l'instrument traceur. Tout au long du film de Greenaway, l'écrit s'incorpore à l'image par le biais de multiples supports. Geste du pinceau ou application du tampon impressionnent diverses surfaces, parmi lesquelles le tissu. Nagiko l'évoque lorsqu'elle retrace son travail auprès du styliste: "le tulle type b, à petites mailles", dit la narratrice, faisant allusion à celui dont on couvre les objectifs pour adoucir les visages. Ce terme, ambigu, peut métaphoriser le texte ou renvoyer à la fabrication du film. D'autre part, Greenaway filme des images récurrentes de tissu, comme cette soierie damassée sur laquelle Jérôme jette la fiole de cachets (le gros plan accentue le détail du tramage) ou cette taie d'oreiller qu'il achète, dans un geste d'amour fétichiste, parce que les inscriptions du corps de Nagiko s'y sont décalquées. En effet, le tissu apparaît comme une surface d'autant plus apte à recevoir des signes qu'il est utilisé par la peinture comme par le cinéma. Le terme toile, polysémique, renvoie à ces deux arts. Ainsi, dans le film, de nombreuses banderoles se couvrent de mystérieuses calligraphies. Toutefois, les signes affectionnent d'autres types de supports. Certains sont peints, ou projetés sur les murs comme sur un écran, d'autres s'inscrivent sur des feuilles de papier. Mais c'est le corps, masculin ou féminin, qui devient réceptacle privilégié du texte.

Marion Poirson, *Idéogramme, signe, texte: The Pillow Book de Peter Greenaway*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 49-61.



Jean-Luc Verna, *J'étais*, 1996.
Transfert et crayon sur voile
Tergal. 463 × 230 cm. Courtesy
de l'artiste et Air de Paris
© Jean-Luc Verna. Photo
© Marc Domage.



Jean-Luc Verna, *L'Ange*, 1996.
Transfert et crayon sur voile
Tergal. 463 x 230 cm. Collection
Fonds national d'art contemporain.
Courtesy de l'artiste et Air
de Paris © Jean-Luc Verna. Photo
© Marc Damage.

J'étais et *L'Ange* forment une sorte d'autoportrait en diptyque traduisant la métamorphose physique et psychique de Jean-Luc Verna: d'un côté, un nu dans une pose académique traité dans les tons d'une grisaille; de l'autre, un ange de cabaret, cabotin et ponctué de couleur. Les voiles, sur lesquels se déploient en grandeur nature les figures, sont fixés au mur avec de savants drapés, entre réminiscence baroque et kitsch assumé.

(Notice d'œuvre disponible en ligne sur <http://ge.ch/culture/oeuvres-du-mois/2014-05/jean-luc-verna>.)

Entretien avec Loïc Gignoud, tatoueur de Jean-Luc Verna

Tatoueur de Jean-Luc Verna depuis huit ans, Loïc travaille dans un salon de tatouage, Abraxas, situé en plein de cœur de Paris. Il nous raconte son expérience en tant que tatoueur ainsi que sa relation avec l'artiste.

MAC VAL : Depuis combien de temps êtes-vous le tatoueur de Jean-Luc Verna ? A quand remonte votre premier tatouage sur Jean-Luc Verna ?

Loïc Gignoud : Je l'avais déjà aperçu avant de le rencontrer et j'ai attendu patiemment qu'il franchisse la porte de mon salon [il rit]. C'était le moment où Jean-Luc venait d'arriver sur Paris. Nous avons pas mal d'amis communs que j'avais déjà tatoués. Notre rencontre s'est alors faite naturellement. Jean-Luc est très différent de comment je l'avais imaginé en le voyant. Quand tu lui parles, tu passes au-delà du personnage qu'il incarne. C'était un vrai plaisir de le rencontrer. Aujourd'hui je tatoue Jean-Luc environ quatre, cinq fois par an.

MAC VAL : Avez-vous travaillé sur la majorité des tatouages de Jean-Luc Verna ?

L. G. : Oui, je crois que j'ai dû faire la moitié de ses tatouages. En ce moment nous sommes en train de tatouer l'intérieur de ses cuisses : c'est un gros chantier.

MAC VAL : Entre Flash¹ et commandes, comment travaillez-vous sur les sujets de Jean-Luc Verna ? Dessinez-vous ensemble ou bien lui faites-vous des propositions ?

L. G. : Pour Jean-Luc je n'ai jamais utilisé de Flash, il s'agit toujours d'une commande. Généralement, les gens aiment regarder des modèles avant de se faire tatouer. Parfois j'ai des clients qui ne savent pas quoi se faire tatouer : cela n'est pas dérangeant, au contraire. Nous prenons un temps pour échanger. La question cruciale est : « qu'est-ce que j'ai envie de porter sur mon corps ? » Un tatouage doit pouvoir se justifier dans la vie de tous les jours, autrement je n'y vois pas d'intérêt. Porter un tatouage n'est pas facile. Puis il y a l'endroit du corps qui va être tatoué : les parties visibles ne se font pas à la légère. Il y a vingt ans, si une personne investissait le visage, c'est qu'elle avait déjà tatoué tout le corps. Pour Jean-Luc, en revanche, ses parties du corps visibles, comme cou et visage, ont été tatouées en premier. Quand Jean-Luc arrive dans mon salon, il a déjà une idée, une envie personnelle que je vais donc mettre en œuvre. Sur son visage nous travaillons ensemble. Parfois il se fait des coups de crayons sur le visage, puis on regarde ensemble ses expressions. Le visage est une partie compliquée du corps : ça bouge et ça évolue vite. Pour y travailler, nous mettons ensemble nos idées.

MAC VAL : Y-a-t-il des parties du corps de Jean-Luc Verna que vous avez trouvées plus compliquées que d'autres à tatouer ?

L. G. : Le visage n'est pas évident à tatouer. En général, marquer le visage des gens n'est pas évident : c'est une grosse responsabilité. Depuis que je tatoue je l'ai fait que sur huit personnes. Un visage demande environ six heures de travail donc il s'agit d'une grosse implication. Pour Jean-Luc, quand j'ai commencé, il avait déjà quelques tatouages sur son visage, et le travail a été très agréable car je ne l'ai jamais senti en détresse. Je sais que ses tatouages font parties d'un personnage et qu'il va très bien les vivre. Ses tatouages sont aussi son armure.

MAC VAL : Dans une interview vidéo Jean-Luc affirme ne jamais préparer de dessins avant de se faire un tatouage...

L. G. : Jean-Luc me dit ce qu'il souhaite faire. Il me fait des propositions qui, dans certains cas, ont besoin de préparation. Nous faisons alors une séance de dessin, sur le corps, où je dessine au feutre. Par exemple, actuellement, je lui fais un tatouage sur l'intérieur de cuisses : ces sont des ailes. Je les ai d'abord dessinées sur la peau, puis j'ai repris le motif sur papier pour travailler la symétrie. A la séance suivante, nous avons commencé à tatouer sur la peau.

MAC VAL : Jean-Luc Verna partage-t-il avec vous les motivations qui le poussent à se faire tatouer certains motifs ?

L. G. : Oui souvent. Il y a des gens dont tu as envie de connaître les motivations, et d'autres fois pas du tout. Pour moi, cela dépend du feeling que j'ai avec la personne. Je ne suis pas psychiatre [il rit] : pour moi tatouer va avec l'intérêt que je porte à la personne. Un tatouage est souvent un moment de sa propre vie qu'on veut marquer sur sa peau : parfois cela peut être triste.

MAC VAL : «... le mauvais goût et la maladresse de certain tatoueurs, je trouve cela délicieux... », dit Jean-Luc Verna. Pouvez-vous commenter cette affirmation ?

L. G. : Il faut pouvoir rigoler d'un tatouage. Jean-Luc s'est déjà tatoué tout seul : il a acheté une machine pour le faire. Il y a des tatouages qui sont marrants, mais en général je n'aime pas juger le goût des gens. J'évite, car derrière chaque tatouage, il y a un investissement de la part de la personne qui se fait tatouer... Je crois aussi que dans le tatouage il ne faut pas se limiter : il n'y a pas ni du bon ni du mauvais goût.

MAC VAL : Les tatouages de Jean-Luc Verna sont souvent très peu remplis. Il s'agit surtout de contours, de formes inscrites sur le corps de l'artiste. Jean Luc Verna affirme « mes tatouages, on peut toujours voir à travers ». Qu'en pensez-vous ?

L. G. : Effectivement, au niveau technique, les tatouages de Jean-Luc sont très rarement très remplis. Toutefois, il ne parle pas seulement du côté graphique, mais plutôt du côté symbolique : je crois que Jean-Luc parle d'être révélé par ses tatouages. Si les tatouages de Jean-Luc transforment son corps, ils mettent aussi en avant sa personne. Jean-Luc n'essaye pas de se cacher derrière ses tatouages. Ce qui est frappant avec Jean-Luc est que ses tatouages nous transmettent une image de lui qui est loin de la réalité de sa personne : très timide et gentille.

MAC VAL : Cette collaboration est-elle exclusive ? Si oui, que veut dire pour vous travailler toujours sur (avec) le même corps ?

L. G. : Je travaille beaucoup sur lui mais notre relation n'est pas exclusive. Jean-Luc est propriétaire de son corps. Nous travaillons beaucoup ensemble sur de grosses pièces, puis parfois, il arrive avec des nouveaux petits tatouages : ces sont souvent des souvenirs. Il est vrai que dans certains cas travailler sur un corps déjà tatoué peut être compliqué, mais pas dans le cas de Jean-Luc. Tout dépend de la disposition des tatouages sur le corps. Pour Jean-Luc il s'agit de néo-punk : ce style supporte bien les mélanges. Il arrive aussi qu'il fasse faire un dessin sur la partie gauche de son corps et que je reprenne à l'identique l'autre côté. Je ne trouve pas cela dérangeant. Dans le cas de Jean-Luc l'esthétique de ses tatouages est dépassée par le symbolique.

MAC VAL : Aujourd'hui le corps de Jean-Luc Verna est déjà bien couvert de tatouages. Quelle stratégie développez-vous pour tatouer les parties encore disponibles ?

L. G. : Il y a des endroits où Jean-Luc est en train de faire une deuxième couche par recouvrement. Et ça marche bien. Il a quand même encore des espaces vides sur son corps. Il faut dire aussi que Jean-Luc est dans une démarche de symétrie : quand je le tatoue je dois prendre en compte cet aspect.

MAC VAL : Y-a-il un tatouage, parmi tous ceux que vous avez fait sur Jean-Luc Verna, auquel vous êtes attaché particulièrement ?

L. G. : Celui que je suis en train de faire : c'est toujours le dernier que je préfère. En réalité, je les aime bien tous parce que les tatouages représentent souvent des moments de notre vie. Parmi tous ses tatouages, j'adore son petit moineau sur ses côtes. D'ailleurs, je crois, que c'est l'un de ses dessins.

MAC VAL : Suivez-vous le travail de Jean-Luc Verna ?

L. G. : Oui, j'aime beaucoup ce qu'il fait. Je suis allé à certaines de ses expositions, et je l'adore. Surtout sur scène, quand il chante. Son corps est pour moi sa toile. La modification de son corps ne passe pas que par le tatouage, mais aussi par le sport qu'il s'inflige. Certaines modifications qu'il a apportées à son corps, par exemple avec la musculation, je les trouve même plus violentes et invasives que les tatouages. Son corps fait partie de son œuvre.

MAC VAL : Dans votre métier le rapport à l'image est très fort. Pourriez-vous nous parler de vos références ?

L. G. : J'aime beaucoup les vieilles estampes japonaises. Dans le tatouage l'art tribal est très important, par exemple pour tous les motifs avec une spirale. Je suis surtout attiré par des sujets de l'art brut. En revanche, je suis moins attiré par les portraits en couleur. Les motifs un peu plus bruts vieillissent mieux et bougent moins dans le temps. Faire des costumes complets, comme des dos ou des bras, est aussi quelque chose qui me plaît bien : c'est une vraie implication des deux côtés, le tatoueur et le client.

MAC VAL : Avez-vous l'habitude de reproduire des images déjà existantes ?

L. G. : Oui, dans ces cas je vais prendre les traits du dessin qui m'intéressent, je les passe au carbone et puis je les transfère sur la peau. Je fais attention à bien tendre la peau pour garder les bonnes proportions et enfin je reproduis le dessin. Il y a des endroits comme les côtes où la peau bouge beaucoup, alors, ici, nous pouvons aller beaucoup dans les détails. En tant que tatoueur, il faut connaître le corps et savoir chercher la bonne tension pour reproduire l'image avec les justes proportions. Mes approches, mes techniques, changent par rapport aux parties du corps que je suis en train de tatouer.

MAC VAL : Dans le tatouage, il y a aussi la question de la douleur. En quoi celle-ci fait-elle partie de la valeur du tatouage ?

L. G. : Je pense que cela fait partie intégrante de cette démarche et que nous avons besoin de dépasser (ou bien de passer) par cette douleur pour avoir un tatouage. Cela t'apprend à maîtriser mieux ton corps. Comme une épreuve initiatique. Heureusement, se faire tatouer fait mal, sinon il y aurait beaucoup plus de gens qui feraient n'importe quoi... Ça fait mal, ça ne part pas, ça fait un peu vulgaire et ça coûte cher ! La douleur physique est aussi expiatoire pour la douleur mentale.

MAC VAL : Jean-Luc Verna affirme « On habite dans ce corps qu'on n'a pas choisi. C'est comme d'être enfermé dans une petite pièce qui vous est attribuée, alors le tatouer consiste pour moi à se le rendre supportable ». A la lumière de vos relations avec Jean-Luc Verna, pourriez-vous commenter cette affirmation ?

L. G. : Sa démarche est pour moi une vraie réappropriation du corps. Celle-ci passe par la souffrance, par la patience. Le tatouage, tout comme le sport, contribuent à cette recherche.

**Propos recueillis par l'équipe des publics du MAC VAL,
le 12 septembre 2016**

¹ Flash : le tatouage *flash* consiste à réaliser un motif déjà dessiné par le tatoueur et présenté dans son artbook ou dans un magazine spécialisé.

Jean-Luc Verna et l'ornement: de la marge vers le cœur



Jean-Luc Verna, *Good Mourning*, 2011. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon de couleur et stickers, 41,6×50,2 cm
Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.
Photo © Marc Damage

Les images de Jean-Luc Verna se rejouent à différentes échelles et sur différents supports (le papier, le mur, la peau, le tissu, le bois...). Son imagerie est d'une variété luxuriante et généreuse (chimères, squelettes, icônes rock, autoportraits, paysages, corps...). Peut-on faire l'hypothèse que cette prolifération est une dynamique autour de laquelle s'ordonne son travail? Que son geste plastique, souple et foisonnant, d'une part, et sa curiosité pour toutes sortes d'espaces d'expression (réputés majeurs ou mineurs), d'autre part, procèdent à égalité d'une logique ornementale.

On peut parler d'une démarche excentrique – au sens où les marges, les accessoires, le style, ne sont pas les faire-valoir d'une structure ou d'une pensée, mais sont eux-mêmes le cœur de l'œuvre: l'affirmation d'un débordement de vie.

Occuper l'espace: un rite de vie et de mort?

[...] toujours l'ornement offre l'aspect éclatant, varié, joyeux, en rapport avec l'activité vivante, et de l'autre, en dépit de cet appareil brillant, il ne peut empêcher de laisser transparaître le rictus de la mort. De cette inextricable et fondamentale complicité de la vie et de la mort dans l'ornement, résulte le fait que même la chambre d'un adolescent décorée de posters de rock stars prend déjà des allures de mausolée, à l'insu même de son occupant. Ainsi n'y a-t-il pas de solution de continuité entre cette chambre modestement parée aux armoiries de rêves de jeunesse, et le tombeau richement orné qu'édifie un prince de son vivant pour y être enterré. Toute décoration intérieure organisée au bénéfice d'un individu peut être indifféremment interprétée soit comme hommage rendu à la vie et aux énergies qui y sont liées, soit comme travail d'anticipation de sa propre mort – le soin apporté par beaucoup d'individus à décorer leur intérieur constituant une forme profane de cette préparation, la chambre mortuaire de la pyramide faisant ici figure d'accomplissement suprême.

Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003, p. 92 (entrée « Mort/Vie »).



Bruno Pélassy, *Sans titre / Figlio di puttana*, 1994. Velours, perles, parfum. 125×190 cm. Collection particulière, Castres. © Bruno Pélassy. Photo © D.R.

À la fois dépouille, trophée et tenture sophistiquée, cette œuvre concilie exubérance, vitalité et destruction, le velours ayant été attaqué à l'eau de Javel. C'est cette même technique que Jean-Luc Verna emploie pour la réalisation du rideau de scène présenté dans l'exposition, qui est la « re-création » d'une œuvre réalisée en commun en 1996, *Half Past Knight*.

Proche de Jean-Luc Verna, qui lui dédie *Past Knight*, le rideau de scène réalisé en 2016 pour son exposition au MAC VAL, l'artiste niçois Bruno Pélassy (1966-2002) avait une pratique « débordante », pluridisciplinaire, touche-à-tout. Il investissait autant l'objet et le décor que les catégories traditionnelles liées à l'image. À propos des *Bestioles*, petites sculptures animées en fourrure, le critique Éric Troncy écrit :

[...] elles ne camouflent pas leur nature même d'élément d'un spectacle global que Pélassy a situé à la lisière du cabaret, du music-hall – une dimension qui se retrouve d'ailleurs dans d'autres œuvres en forme de tenture de velours (*Sans titre / Figlio di puttana*, 1994) ou de rideaux de perles de verre (*Viva la Muerte*, 1995) –, un cabaret dont le casting aurait été fait du côté des *Freaks* de Tod Browning ou de la descendance illégitime des *Gremlins* et de Leigh Bowery.

Éric Troncy, in *Bruno Pélassy*, musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice, Nice Musées, 2003, p. 20.

Faire corps avec le mur

L'œuvre de Jean-Luc Verna n'est pas régie par une hiérarchie entre les supports, n'est pas gouvernée par le primat de l'« original », au contraire : ses images sont dupliquées, mutantes, elles s'excentrent et changent de format. Si ses dessins s'inscrivent souvent en premier lieu sur le papier, ils se déposent couramment sur les murs blancs du musée ou de la galerie. Ils seront dans ce cas volontiers en périphérie, en surplomb, au sol ou à cheval sur un coin.



Jean-Luc Verna, deux vues de l'exposition « Midway », Saint-Paul, Minnesota, États-Unis, 2003. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.

Le rapport qu'entretiennent alors les images vis-à-vis du mur est ambigu : elles sont à la fois très visibles, car grandes et expressives, mais légères et fragiles. En effet, elles procèdent de très peu de matière : à peine un dépôt d'encre, éventuellement accentué à la pierre noire, rehaussé de fards de couleur parfois. Elles semblent flotter à la surface du mur, sans épaisseur, sans le couvrir, ni en être solidaires.

C'était la façon de faire des artistes maniéristes qui, au 15^e siècle, en Italie puis en France, sous l'influence de la redécouverte des fresques antiques combinée à celle des enluminures de manuscrits, ont inventé le style grotesque (initialement *grottesque*, car lié aux sous-sols des palais romains retrouvés enterrés).

La peinture est légère, les motifs petits, et l'ensemble n'est pas soumis à la perspective en vigueur dans la peinture de la même époque. Il évolue plutôt comme parallèle au mur, proliférant dans les deux dimensions, encadrant parfois de petits tableaux.



Jacopo Zucchi, décoration du *studiolo* du cardinal Ferdinand de Médicis, Villa Médicis, Rome, 1576-1577.



Antonio Tempesta, plafonds de la galerie du musée des Offices, Florence, 1579-1581.



Richard Wright, *Sans titre (05.10.09)*, 2009. Feuille d'or sur mur, dimensions variables. Vue d'installation à la Tate Britain (Londres) dans le cadre du Turner Prize, 2009. © Richard Wright.

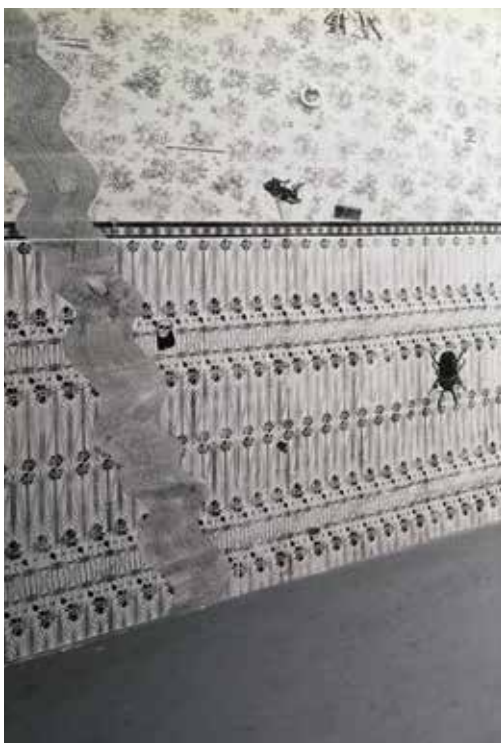
Monumentales, inspirées de l'héraldique, de dos de cartes à jouer, de tapisseries ou d'ex-libris, les peintures murales éphémères de Richard Wright sont précieuses et légères. Ici, le dessin foisonnant est à la feuille d'or.

Dans son répertoire décoratif, on trouve également des dessins inspirés du style motard, ou de tatouages, comme cette affiche appartenant à un portfolio de six sérigraphies.



Richard Wright, *Sans titre (Figure 3)*, de la série « Gagosian Gallery Poster Edition », 2002. Sérigraphie sur papier, 59,5×77,2 cm. Collection de la Tate Gallery, Londres. © Richard Wright.

Didier Rittener manipule des éléments visuels qu'il copie, scanne, décalque, sur absolument tous les supports imprimés – du prospectus au catalogue d'exposition. Isolés, ils peuvent être transposés sur papier ou reportés au mur, directement au crayon gris ou par transfert au trichloréthylène sur de grands lés de papier. Parfois les motifs sont éparpillés, parfois associés, voire, comme ici, pris dans une trame-résille graphique.



Didier Rittener, *Tapisserie*, 2002. Dessins transférés sur papier encollés au mur, dimensions variables. Vue d'installation, Circuit, Lausanne, 2002. Photo © Virginie Otth.

Par ailleurs, chez Jean-Luc Verna, les figures murales ne sont pas disposées de manière régulière, pas intégrées à un schéma décoratif global qui les cimenterait, ni soulignant l'espace qui les accueille. Cette approche apparemment déstructurée peut évoquer la surface de la peau de Verna lui-même. Les « sujets » qui ornent son

corps sont apparus au gré des événements de sa vie, sans unité stylistique ni technique, espacés et de tailles diverses. Peu à peu, ils se rejoignent, trouvent un ancrage dans un ensemble, certains s'ajoutent pour équilibrer la composition.

Pour Loïc Gignoud, qui tatoue et connaît Verna depuis environ huit ans, celui-ci est en effet « dans une démarche de symétrie », cherchant à faire pendant aux marques existantes pour que son corps offre la vision d'un ensemble. Selon Loïc Gignoud, cette récente préoccupation correspond à la place grandissante prise par la danse dans les activités de Jean-Luc Verna.

L'essentiel est dans l'accessoire

Chez Jean-Luc Verna, l'usage de motifs ornementaux, le traitement luxueux des encadrements, le travail sur les textiles ou les bijoux, la façon même d'orner et d'embellir son propre corps, révèlent une « préoccupation décorative ». Mais jamais ce qui s'ajoute n'est chez lui superflu : il participe à l'expressivité de l'œuvre ou à son contenu allégorique. Dans cette façon anachronique de rendre essentiel l'accessoire, de revendiquer l'importance du style, il y a aussi la revendication d'une esthétique débordante et généreuse.

Il existe de longue date dans la pensée occidentale une méfiance à l'égard du décoratif, réputé inutile et trompeur quand il s'ajoute à un bâtiment ou un objet, qui sont supposés beaux car purs et soumis à un concept et une fonction. Pour le philosophe Emmanuel Kant, par exemple, la beauté d'un édifice est nécessairement régulière et ordonnée. Cependant, il reconnaît que cette exigence de symétrie et d'unité peut paraître monotone et ennuyeuse, et « aménage » ces critères quand il parle d'autres supports (ceux que nous appelons aujourd'hui les « arts appliqués »).

Dans une chose qui n'est possible que par une fin, comme un édifice, même un animal, la régularité qui consiste dans la symétrie, doit exprimer l'unité de l'intuition qui accompagne le concept de la fin, et elle appartient à la connaissance. Mais là où il ne doit y avoir qu'un libre jeu des facultés représentatives (sous la condition, toutefois, que l'entendement n'en souffre aucune atteinte), dans les jardins de plaisance, les ornements de chambre, les meubles élégants, etc., on évite autant que possible la régularité qui révèle une contrainte. Aussi le goût des jardins anglais, celui des meubles gothiques pousse-t-il la liberté de l'imagination jusqu'aux limites du grotesque, et c'est précisément dans cette absence de toute contrainte, de toute règle, que le goût, rappliquant aux fantaisies de l'imagination, peut montrer toute sa perfection.

Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, 1790, traduction française Jules Barni, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1846, p.134-135 (ouvrage consulté en ligne http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Kant_Critique_du_jugement.pdf).

Ainsi, la décoration d'intérieurs, le mobilier, l'art des jardins pourraient bénéficier d'une plus grande liberté : à eux sont permis les volutes, le baroque, l'hybride, la bigarrure.

Certains dessins de Jean-Luc Verna reprennent ce principe dual : le sujet principal, impliquant une ou des figures humaines, se détache sur un fond strictement décoratif – une frise, une planche, un cartouche plus ou moins végétal. Ces volutes ou palmettes élégantes ne sont pas inoffensives : tirant l'ensemble vers une esthétique néomédiévale ou Arts and Crafts, elles accentuent par contraste l'ironie ou la violence de la scène.



Jean-Luc Verna, *Cannibal Roses*, 2011. Sérigraphie en deux couleurs sur papier vélin BFK Rives crème 280 g. 50,4×76,4 cm. Atelier Arcay, Paris. Collection MAC VAL, Vitry-sur-Seine. © Jean-Luc Verna. Photo © André Morin.

Le titre de l'estampe est celui d'une chanson de Siouxsie and the Banshees datant de 1982, le visage est celui de la chanteuse. Pour cette commande du Conseil départemental du Val-de-Marne, Verna a métamorphosé le plan de la Rose-raie de L'Hajÿ-les-Roses en coiffe simili-chinoise.



Jean-Luc Verna, *Le Choix*, 2013. Transfert sur papier gris rehaussé de crayons de couleur et de fards. 70×50 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Cet usage d'ornements en apparence contradictoires avec le programme de l'image principale, qui en orienteront la lecture en installant à ses contours une atmosphère, une coloration expressive, peut rappeler les *marginalia* des manuscrits médiévaux, faire-valoir colorés à la portée parfois satirique.

C'est aussi une conception dynamique, généreuse, profuse, du rapport entre l'image et ses marges, l'image et son cadre, qui est à l'opposé du dogme moderne. Pour les défenseurs d'un certain « purisme » moderne, le cadre doit s'effacer jusqu'à n'être qu'une baguette, les bâtiments se dépouiller de leurs frises et corniches... le décoratif est frivole.



Jean-Luc Verna, *Rends!*, 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayons de couleur. 56×45 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.

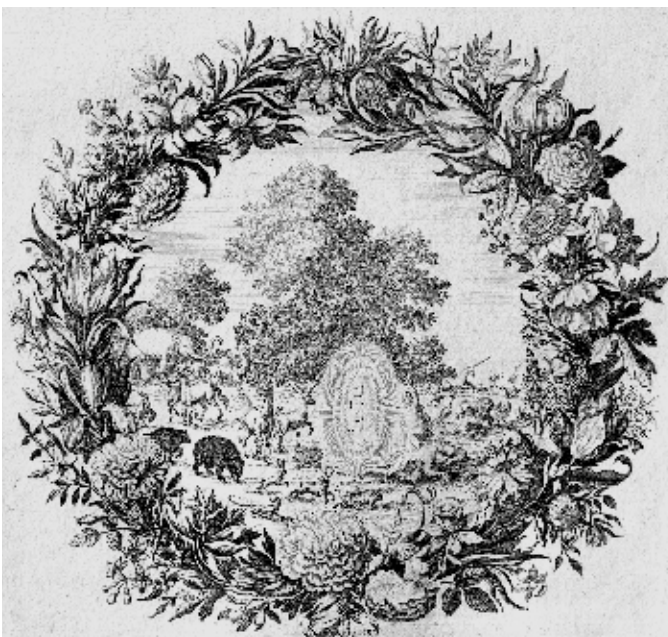


Jean Froissart, *Chroniques*, vol. IV. Parchemin, 42×32 cm. Bruges, fin du XV^e siècle. Collection British Library, Londres. © The British Library Board.

Page manuscrite racontant une joute entre Pierre de Courtenay et le sire de Clary. Dans la marge à gauche, un cerf ailé et une truie montée sur des échasses et coiffée d'un chapeau conique.

Pour bien comprendre le statut du décoratif, il convient d'examiner un des lieux où il apparaît fréquemment : la marge, le cadre. Alors le décoratif se définit comme ce qui entoure, enferme, met en valeur un centre radicalement différent de lui. On trouvera un exemple privilégié de ce phénomène dans les 136 images de l'*Historische Bilder-Bibel* (1698-1700) de Johann Ulrich Kraus. Sous l'arche de Noé, deux tritons. Lorsque la colombe revient vers l'arche, des êtres humains à ailes variées (de chauve-souris, de papillon) crachent de l'eau. Des femmes ailées à la queue en pinceaux encadrent la visite du seigneur à Abraham. La gueule d'un être monstrueux sert de cadre à la scène de Joseph dans sa prison. [...] On constatera que le monstre se plaît dans les marges ; qu'il n'y est pas seul, mais entre en concurrence avec les trophées, les feuillages, les médaillons, les animaux, etc. Ne pas négliger ces marges, ces à-côtés de l'œuvre, ces figures éloignées du centre, et proprement excentriques, est l'une des tâches actuelles de l'esthétique.

Gilbert Lascaut, « Petite récréation décorative », in *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1974 ; cité in *L'Envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art du xx^e siècle*, Lille, musée d'Art moderne de Lille Métropole - Villeneuve-d'Ascq, 1998, p. 150.



Johann Ulrich Kraus, « La création d'Eve » et « Joseph et la femme de Putiphar », deux planches de l'*Historische Bilder-Bibel*, 1705. Gravures sur plaque de cuivre.



Jean-Luc Verna, *Ophélie au paradis fantôme*, 2011. Transfert sur bois rehaussé de pastel sec et relief acrylique, cheveux synthétiques. 110×110×15 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.



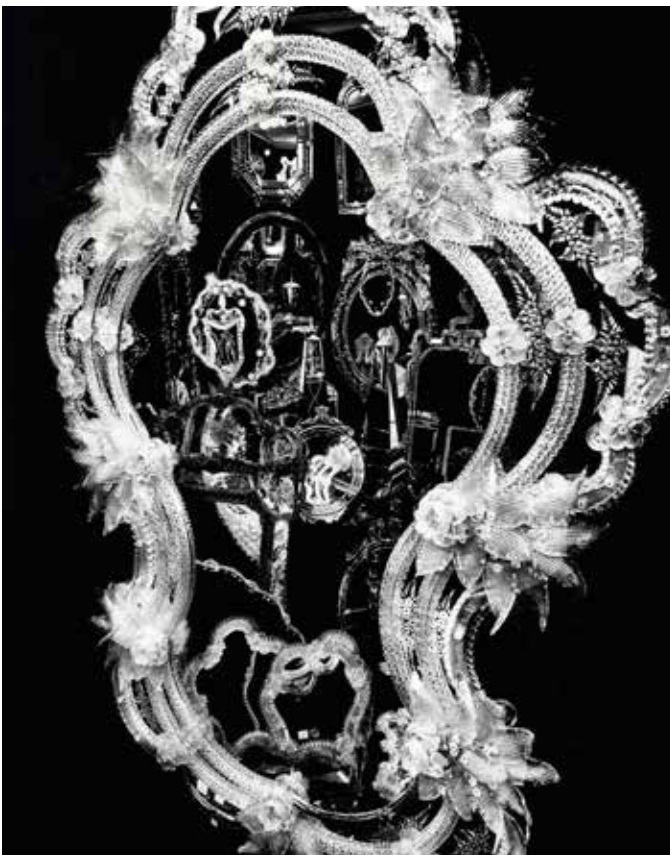
Jean-Luc Verna, *Perfectos*, 2011. Transfert sur bois rehaussé de pierre noire, cuir, cheveux synthétiques, guirlande électrique, acier, silicone, couteau, os, résine, métal, strass. 123×130×30 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.



Jean-Luc Verna, *Suzanne-Janet Préault, black widow*, 2011. Transfert sur panneau de bois rehaussé de pierre noire, crayon noir, voiles de coton et de soie, plumes de coq, de dinde et d'autruche. 190×150×35 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Domage.



Valérie Belin, *Sans titre*, 1997.
Photographies noir et blanc,
tirages gélatino-argentiques sur
papier baryté. 100×80 cm.
Collection Fonds national d'art
contemporain, Paris. © Adagp,
Paris 2016.



À propos de cette série de cinq images, réalisée dans les boutiques de Murano, sur la lagune de Venise, le critique et historien d'art Javier San Martín parle d'une « hypertrophie décorative ».

La série des miroirs est caractéristique de l'attitude de Valérie Belin face à la représentation : d'un côté, une jungle impénétrable d'objets et de reflets, d'espaces et d'intervalles, un lieu étrange dans lequel le délire surréaliste paraît se rapprocher de l'infection *kitsch*, de la beauté obsessionnelle de la décoration, de l'autre, des images à la limite du représentable, dans lesquelles des miroirs reflètent des miroirs dans un énoncé strictement tautologique.

Javier San Martín, « Noir », in catalogue d'exposition
Valérie Belin, Donostia – San Sebastian, Koldo Mitxelena Kulturunea,
2003, p. 117.

La plasticité du motif

Dès la Renaissance, des graveurs et des dessinateurs publient des recueils imprimés de panneaux, de frises, de médaillons, destinés à être employés par les artisans. Disponibles, flottant à la surface du papier et non plus inscrits dans l'épaisseur d'une matière ou résultant de l'évolution d'une technique, ces motifs (étymologiquement « mobile, qui est en mouvement » et « moteur, qui donne le mouvement ») peuvent être apposés sur différents supports pour assurer la cohérence décorative d'un ensemble.

Évoquant le faste grandissant des cours d'Europe à partir du XV^e siècle, l'historien de l'art Claude Mignot décrit des intérieurs au style cohérent.

La reprise du même vocabulaire à des échelles différentes assure l'unité de ce cadre de vie, en même temps qu'il donne sans doute le plaisir de la métaphore : la même colonne cannelée corinthienne, qui orne une façade et encadre une porte, sert de montant à un lit ou un cabinet, de pied à une table ou de manche à un miroir. Les mêmes histoires se développent sur les murs tendus de tapisserie ou peints à fresque, les armures de parade et les assiettes du dressoir.

Dans la préface de son *Livre de grotesques* (1566), Jacques Androuet du Cerceau indique bien la polyvalence de ses modèles « destinés à servir aux orfèvres, peintres, tailleurs de pierre, menuisiers et autres artisans, pour éveiller leurs esprits, et appliquer chacun en son art ce qu'il y trouvera propre pour le contentement des Seigneurs, pour lesquels ils seront employés ».

Claude Mignot, *Temps modernes, XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1996, p. 239.



Jacques Androuet du Cerceau, *Planche de grotesques*, série « Petites Grotesques », 1550. Gravure sur cuivre, 10,5×6,7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Ce par quoi l'ornement apparaît, son ressort, c'est le motif. Cet élément discernable circonscrit et objectivable serait cette « unité discrète », pour reprendre un terme emprunté au champ linguistique qui par ailleurs a influencé nombre de théories sur l'ornement. Pensé en termes de grammaire ou de vocabulaire, il est ce qui circule, se répète et qui assure une cohérence générale à ce qui s'énonce. Qu'il soit géométrique, arabesque ou écriture, l'ornement est soumis à des règles récurrentes, comme la répétition, la démultiplication, les enroulements, les combinatoires algorithmiques, pour offrir une expérience vertigineuse du motif. [...] L'autonomie perceptible du motif le libère pour créer des agencements toujours différents. Cette mobilité intrinsèque le confronte au risque d'une capture irréversible ou d'une perte de sa raison d'être et de sa motivation. La circulation généralisée des signes, facilitée à l'heure actuelle par les technologies numériques, implique une attention renouvelée à leur déplacement et à leur combinatoire. C'est dans ce qui le tient et ce à quoi il se réfère que la force symbolique du motif est maintenue. Cela nécessite une prise en compte de son adresse et du cadre de son inscription.

Jeanne Quéheillard, « Ce qui fait ornement », in *Ever Living Ornement*, Sophie Auger et Valérie Knochel (dir.), Vélizy-Villacoublay, L'Onde / Versailles, La Maréchalerie, Paris, éditions B42, 2012, p. 27-28.

Deux motifs en particulier traversent, dans tous leurs états, l'œuvre de Jean-Luc Verna. Résistant à leur transposition d'un support à l'autre, parfois à la limite de la visibilité, ils sont toujours chargés de sens et d'affects.



Jean-Luc Verna, *Paramour*, 2011. Transfert sur medium rehaussé de pastel sec, 150 ampoules rouges, système électrique, diamètre 500 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © D.R.

Paramour toujours

Jean-Luc Verna

Valérie Da Costa : Le *Paramour* en tondo est peut-être l'œuvre que tu as le plus déclinée, avec des variantes de couleurs et de langues.

– Jean-Luc Verna : C'est un motif qui tient tellement du logo que cela résiste. Je pourrais en faire des façades entières en le jouant sans qu'il se dilue. Cela a été ma seule récréation du corps humain depuis vingt ans. Il se trouve que cette œuvre parle vraiment de l'amour, elle peut résonner de différentes façons durant la vie et donc

Jean-Luc Verna

appelle à la répétition. C'est « par amour », « pur amour », « pire amour » et sans doute bientôt « pas d'amour »... Ce sont toutes les saisons de l'amour.

Cela peut autant être un format carte postale qu'une pièce de dix mètres sur dix. Cela dit la même chose. Je ne crois pas en l'emphase de la taille pour donner plus de sens.

Valérie Da Costa, « Toutes les vies », entretien avec Jean-Luc Verna, in *Jean-Luc Verna. Rétrospective*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2016, pp. 305-306.



Jean-Luc Verna, *Paramour Picture*, 1996. Transfert mural rehaussé de crayon et de fard, dimensions variables. Collection du Centre d'art de l'espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Jean-Luc Verna, *Piramour 1*, 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayons de couleur et de fards. 42,5 x 45 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Une œuvre comme une constellation

Jean-Luc Verna

Julie Crenn : Encreées sur votre corps, incrustées dans vos dessins et *wall drawings*, les étoiles sont omniprésentes. Vous leur vouez un véritable culte. L'étoile est-elle un alter ego symbolique ?

– Jean-Luc Verna. : Oui, un truc comme ça. L'étoile traverse toutes les couches de représentation, tous les supports, toutes les époques. Elle veut à la fois traduire des choses de grand luxe, de grande noblesse, elle est en même temps le packaging le plus vulgaire : on met une étoile, c'est un truc de pauvre, le truc des enfants, le truc en plastique. C'est tout à fait ce que j'aime et ce que je tends à être, quelque chose qui traverse et qui possède plusieurs niveaux de lectures. Par exemple, l'étoile est le corps humain, la tête, les bras, les jambes, c'est une évidence. C'est le corps humain renversé qui devient maléfique, une évidence pour moi aussi. C'est un des motifs à cinq branches les plus vieux de l'humanité, cette façon de tracer en noir ce qui est censé représenter la lumière m'intéresse, le côté négatif/positif est parfait.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>)



Jean-Luc Verna, *Dans mes bras*, 2012. Sérigraphie sur gant en cuir couleur peau Causse. 50×17 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © D.R.



Jean-Luc Verna, *Trop de joie...*, 2007. Transfert sur papier rehaussé de crayon et de pastel sec. 70,3×39,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Estelle Hanania, portrait de Jean-Luc Verna, 2010, accompagnant l'interview de Jean-Luc Verna par Valéria Costa-Kostritsky, 6 décembre 2010, pour la revue en ligne *vice.com*. <http://www.vice.com/fr/read/jean-luc-verna-592-v4n12>



Jean-Luc Verna, *Fée mâle*, 2016.
Fonte en bronze et argenture,
40×7 cm. Édition Semiose.
Courtesy Semiose Éditions /
photo © Jean-Luc Verna.

Le mélange des genres pour une œuvre d'art totale ?



Jean-Luc Verna interprète dans le spectacle *! Apologize* de Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Peter Rehberg & Patrick Riou. Créé en 2004 en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, Anja Rottgerkamp ou Katia Petrowick & Jean-Luc Verna. Photographie Maarten Vanden Abeele.

Ce spectacle sera joué le 5 février 2017 au MAC VAL dans le cadre de la programmation culturelle accompagnant l'exposition.

Pour cette rétrospective de Jean-Luc Verna au MAC VAL, une vaste scène est aménagée au cœur de la salle principale, évoquant l'univers du théâtre, de la chorégraphie, du cabaret ou encore des boîtes de nuit.

Transdisciplinaire, pluridisciplinaire ou interdisciplinaire ? Jean-Luc Verna se définit dans un entretien comme polydisciplinaire. La diversité des champs artistiques occupés par l'artiste fait écho à la notion d'œuvre d'art totale (concept esthétique lié à l'opéra allemand au 19^e siècle). En effet, les pratiques de Jean-Luc Verna traversent les arts plastiques – entre dessin proliférant, sculpture et performance –, les arts vivants – par exemple dans le champ du théâtre et de la danse lorsqu'il collabore avec la compagnie de la chorégraphe-metteur en scène Gisèle Vienne mais aussi dans celui de la musique dans le cadre de son groupe de rock *I Apologize* – et l'art vidéo – tout particulièrement avec Brice Dellsperger, réalisateur de la série des *Body Double* pour lesquels Jean-Luc Verna incarne des personnages du cinéma sur le mode du *remake*.

Les extraits de textes à suivre éclairent comment la notion de synthèse des arts se redéfinit aujourd'hui autour d'une explosion de la hiérarchie des genres puis comment l'idée d'impureté permet une analyse de pratiques artistiques au sein desquelles l'art remet en question ses valeurs et se mesure à la réalité même.



Jean-Luc Verna, *Victoire temporaire de la ratapignata*, 2007. Transfert sur mur rehaussé de crayons et de fards, 350 x 740 cm, production pour l'exposition « Nice to meet you » (10 mars – 3 juin 2007) au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice. Photographie extraite du catalogue de l'exposition, éditions NICE MUSEES, Nice 2007. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.





PLV (publicité sur lieu de vente) à l'effigie de Jean-Luc Verna, produite par Brice Dellsperger pour l'exposition « Ne pas jouer avec les choses mortes » à la Villa Arson de Nice, à l'occasion de la présentation de ses films *Body Double* dont Jean-Luc Verna est un des acteurs fétiches (ici *Body Double 23*). Photographie © Jean Brasille/Villa Arson, extraite du catalogue de l'exposition, éditions Les Presses du Réel. Courtesy des artistes et Air de Paris © Jean-Luc Verna © Brice Dellsperger.



Brice Dellsperger, vitrine de présentation des accessoires utilisés dans les films *Body Double*, mise en scène dans le cadre de l'exposition « Ne pas jouer avec les choses mortes » à la Villa Arson de Nice, à l'occasion de la présentation de ses films *Body Double* dont Jean-Luc Verna est un des acteurs fétiches. Photographie © Jean Brasille/Villa Arson, extraite du catalogue de l'exposition, éditions Les Presses du Réel. Courtesy des artistes et Air de Paris © Jean-Luc Verna © Brice Dellsperger.

L'utopie de la synthèse des arts

L'héritage du 19^e siècle

Reliée à l'univers esthétique et intellectuel du 19^e siècle (entre romantisme, symbolisme et réalisme), à l'instar de nombreux aspects de l'œuvre de Jean-Luc Verna, la notion d'œuvre d'art totale pose de manière théorique la question des relations entre disciplines artistiques, de leur potentielle fusion mais aussi, plus largement, entre l'art et la vie.

Dans un ouvrage collectif consacré à la synthèse des arts, Glenn W. Most, professeur spécialiste de littérature classique et de littérature comparée, explore le contexte intellectuel et culturel dans lequel la notion d'œuvre d'art totale a été théorisée, en Allemagne, au 19^e siècle. Donnant une définition critique de cette notion à partir de la pensée de la philosophie allemande, plus particulièrement de l'étude de Wagner et de Nietzsche, il en évoque également l'actualisation dans la culture d'aujourd'hui.

« C'est à la discothèque Dionysus de Philadelphie que je fis, en pleine adolescence, ma première rencontre avec l'œuvre d'art totale. On était en 1968, et il y avait de la révolution dans l'air. Le sang de mes seize ans coulait ardent dans mes veines. [...]

La plupart des habitués de la discothèque ignoraient sans doute l'existence de Richard Wagner et bien peu auraient su prononcer le

mot *Gesamtkunstwerk*, même sans en comprendre le sens. [...] Nous étions pourtant très concrètement ses héritiers spirituels, fût-ce à notre insu et à la sienne. [...]

Si l'on entend par *Gesamtkunstwerk* une œuvre d'art synesthésique réelle ou supposée, où autant d'espèces possibles d'activités artistiques, sinon toutes, fusionnent pour concourir à la production d'un seul et unique effet global, il est évident que cette notion repose au moins sur deux postulats [...]: tout d'abord, que toutes les formes d'activités artistiques constituent des variantes d'un même élan créateur fondamental [...]; et ensuite, que les œuvres d'art qui violent les frontières entre les diverses disciplines surpassent celles qui les respectent. [...]

Bien sûr, tout cela était très loin de nos pensées en 1968 sur la piste de la discothèque où nous dansions à perdre haleine. Pourtant, sans le savoir, nous ne faisons que suivre Nietzsche à la lettre. Que lit-on en effet vers la fin de *La Naissance de la tragédie* ?

« Oui, les amis, croyez avec moi à la vie dionysiaque et à la renaissance de la tragédie. Le temps de l'homme socratique est passé. Le thyrses à la main, couronnez-vous de lierre, et ne soyez pas étonnés si le tigre ou la panthère viennent se coucher caressants à vos pieds. Osez maintenant être des hommes tragiques, car vous devez être délivrés. Il vous faut escorter le cortège dionysien de l'Inde jusqu'à la Grèce. Armez-vous pour de rudes combats, mais croyez aux miracles de votre dieu ! »

Glenn W. Most, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », in *L'Œuvre d'art totale*, Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), Paris, Gallimard/musée du Louvre, coll. « Art et Artistes », 2003.

La critique de la fusion des arts

L'analyse de Glenn W. Most fait écho à la porosité de l'œuvre de Jean-Luc Verna à la réalité culturelle et sociale: un univers fort, onirique et clos mais construit comme une caisse de résonance aux échos du réel, à sa violence et à ses ruptures. Cependant, l'expérience proposée demeure fidèle à un principe. Dans une forme de bon usage de l'illusion, elle montre toujours d'une manière ou d'une autre les ficelles du décor et du costume. Elle met en perspective la question de l'illusion. Que le spectateur savoure un dessin ou une expérience multisensorielle, sous la forme d'une performance ou d'un spectacle par exemple, c'est en pleine connaissance de cause. Il jouit d'un artefact symbolique qui met soigneusement à distance toute volonté de trompe-l'œil.



Jean-Luc Verna, *Tim*, 2016. Transfert sur papier rehaussé de crayons et de fards, 24 x 31 cm. © Photo Marc Damage. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.

Charlotte Bomy est chercheuse en arts du spectacle, dramaturge et traductrice de théâtre. Dans une étude relative au théâtre musical du metteur en scène allemand Heiner Goebbels, elle éclaire la façon dont la notion d'œuvre d'art totale est aujourd'hui remise en question par des pratiques artistiques contemporaines. On trouve ainsi chez des artistes issus des arts de la scène une même esthétique du mélange des genres qu'au sein de l'œuvre de Jean-Luc Verna.

Utopie et anti-œuvre d'art totale

[...] On rassemble généralement la pensée utopiste de Wagner dans la notion d'«œuvre d'art de l'avenir»¹. Le point de départ de son projet est en effet une utopie sociale, une projection dans l'avenir: comme Fourier et Proudhon, Wagner part de la représentation d'une cité idéale, c'est la *polis* grecque qu'il idéalise – une communauté dans laquelle se trouve réalisée la communion sociale permettant le dépassement des rapports de classe et des égoïsmes individuels. [...]

Celle-ci (l'utopie wagnérienne) a acquis au fil des époques (du romantisme allemand jusqu'au Bauhaus en passant par le symbolisme français) un sens débordant largement le cadre du drame lyrique wagnérien².

Au paradigme de l'œuvre d'art totale et à la pulsion totalisante, le théâtre musical contemporain semble opposer le paradigme de la dissociation, de l'affirmation de la différence des arts. Le processus compositionnel part de la réunion de différents matériaux, mais ne postule pas une union des arts, au sens de fusion, ni même une alternance. [...] Contrairement à l'idéal wagnérien qui postule une hiérarchie des arts, une superstructure au sommet de laquelle trônerait la musique – force supérieure, à la fois immatérielle et empirique –, l'approche musicale de la scène que propose Heiner Goebbels n'obéit pas à une véritable hiérarchie ni à un système figé. C'est plutôt un processus de dé-hiérarchisation qui est à l'œuvre, c'est-à-dire une construction par juxtaposition et croisement, dans laquelle tous les moyens sont utilisés avec une même importance.

1 C'est également le titre de son essai le plus important: Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Moers, Steiger, 1976; *L'Œuvre d'art de l'avenir*, traduction française de J.-G. Prod'homme et F. Holl, Paris, Édition d'aujourd'hui, 1982.

2 Voir à ce sujet Christian Godin, «L'œuvre d'art totale, le sens d'une utopie», conférence donnée le 5 février 2004 dans le cadre du colloque *L'Œuvre d'art totale, un simple décor?* organisé par Thierry Chabanne et Jean-François Poirier à l'Ensad, disponible en ligne: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=131>.

Charlotte Bomy, «“Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent.” Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical», *Agôn* [en ligne], Dossiers, n°3: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines*, mis à jour le 4 mars 2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384>.

Dans le champ de l'art contemporain, les prestations scéniques du groupe de rock I Apologize (chant: Jean-Luc Verna; clavier, programmation: Gauthier Tassart; batterie: Julien Tibéri) donnent corps à une logique d'hétérogénéité et de juxtaposition des formes artistiques. Culture populaire et d'élite, mais aussi bon et mauvais goûts y perdent leurs valeurs. Les notions d'originalité de l'œuvre et d'auteur y sont brouillées au fil des reprises de chansons, ainsi que dans le collectif du groupe.



Concert du groupe I Apologize à la Villa Arson à Nice en 2012, extrait de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=kV4n1vkAAwQ>



Concert du groupe I Apologize au MAC VAL à Vitry-sur-Seine en 2015, extrait de la vidéo : <http://www.macval.fr/francais/expositions-temporaires/chercher-le-garcon/performances/article/concert-de-i-apologize-groupe-cree>

Ces événements ont lieu dans des musées et des centres d'art, le plus souvent en écho à une exposition. On trouve un même recours à l'impureté des pratiques dans l'œuvre de Mike Kelley et Tony Oursler intitulée *The Poetics Project*. Ces deux artistes américains ont inventé un espace dominé par une esthétique de l'hétérogénéité, afin de rendre compte de réflexions artistiques et philosophiques communes, mais aussi de leur collaboration au sein d'un groupe de rock.



Mike Kelley, Tony Oursler, *The Poetics Project*, 1977-1997. Installation, quatorze peintures à l'acrylique sur bois, trois objets-sculptures, onze projecteurs, six haut-parleurs, un orgue de son, un CD audio, onze bandes vidéo de 5 à 226 min, couleur, son. Vue de l'exposition, Centre Pompidou, 2013. Collection du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne avec le soutien de la Clarence Westbury Foundation, Houston en 1999. © Photo Georges Meguerditchian – Centre Pompidou. © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

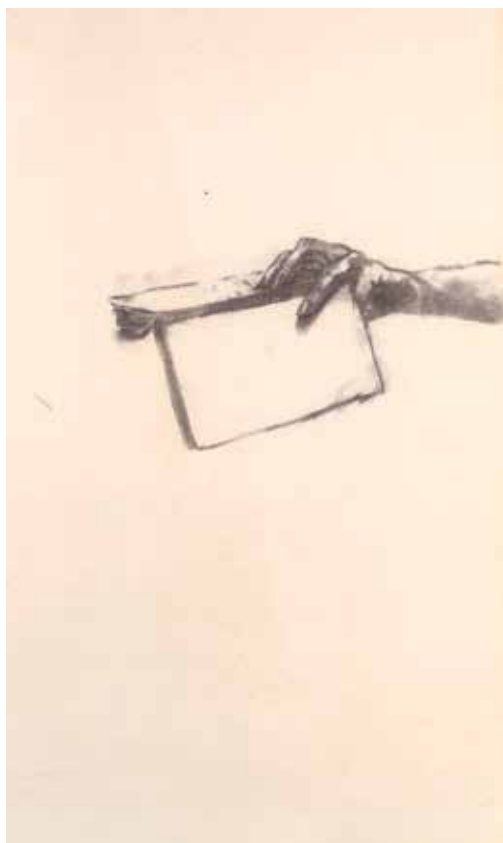
L'art et la vie

L'artiste et l'impur

Jean-Luc Verna

Dans la boîte à chaussures dans laquelle je vis, je suis entouré du très peu de livres que je garde. Je vis tout le temps avec mes images, mes livres, mes musiques. Tout cela flotte autour de moi comme dans une boule à neige. Ce n'est pas une sphère fermée, heureusement, mais j'ai toujours tout avec moi. Je ne suis pas dans la rupture, mais à la croisée de plusieurs chemins qui ont démarré avant moi et ne s'arrêteront pas avec moi. Je n'invente rien.

Jean-Luc Verna cité par Valérie Da Costa, « Jean-Luc Verna, œuvre d'art totale », *Mouvement*, n° 45, octobre-décembre 2007, p. 98-101.



Jean-Luc Verna, *Anatomie artistique de l'homme*, 2006. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard, deux clous. 81,5 × 39,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

L'art de Jean-Luc Verna n'a pas de limite, et les frontières entre sa pratique et sa vie sont régulièrement interrogées. Le premier aspect de cette porosité est la multiplication des formes artistiques qu'il convoque, ainsi que le passage de l'une à l'autre. Si Jean-Luc Verna parle du dessin comme de sa colonne vertébrale, autour d'elle, ou à partir d'elle, se développent d'autres pratiques et d'autres supports qui se multiplient et communiquent les uns avec les autres : papiers, voiles, disques, tee-shirts, bijoux.

Les théories postmodernes ont, depuis la fin des années 1970, analysé la pluridisciplinarité dans l'art. C'est dans ce contexte intellectuel que Guy Scarpetta élabore un concept d'« impureté » qui semble pertinent lorsqu'il s'agit de regarder la pratique protéiforme de Jean-Luc Verna. En premier lieu, il met en place un contexte général de l'histoire de l'art à travers un axe postmoderne.

Autre définition possible de l'axe postmoderne : la crise des spécificités. Le modernisme du début du siècle visait, lui, à isoler la spécificité et la « pureté » des différents codes : peinture sans représentation, poésie sans anecdote, cinéma sans théâtralité, musique sans narration latente, architecture sans ornements, etc. Aujourd'hui, au contraire, période de confrontations, de contaminations, d'interrogations réciproques.

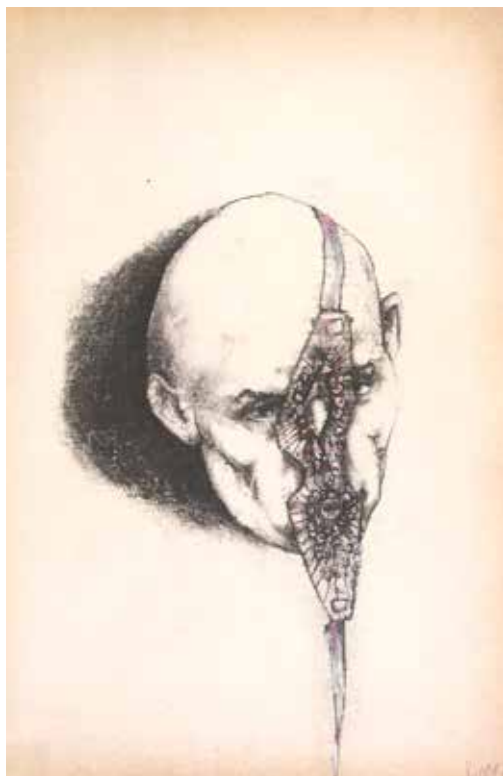
Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 34.

Dans cette continuité, il remet en question des oppositions stériles entre modernité et passé d'une part et entre haute et basse culture d'autre part.

Le refus de cette alternative, la volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les deux cultures, de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés (autrement dit, de traiter esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté), c'est la voie postmoderne, celle de l'impureté.

Par exemple : il ne s'agirait pas d'opposer la perception audiovisuelle (livrée à la passivité, à l'emprise des processus primaires) à la lecture (qui implique les processus secondaires, et l'activité mentale); pas plus que de distinguer radicalement l'illusion de la représentation; mais il ne s'agirait pas non plus de résister, de façon "réactionnaire", à cette prolifération. Ce qui serait intéressant, au contraire, ce serait d'en exaspérer le mouvement, de le pousser au paroxysme – jusqu'à ce que ça puisse se renverser, jusqu'à ce que le comble du jeu avec les simulacres puisse produire des effets de vérité. Une stratégie esthétique, en somme, qui consisterait à traiter le mal par le mal: une stratégie baroque.

Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 54.



Jean-Luc Verna, *Le Loup*, 2002.
Transfert sur papier rehaussé
de crayon et de fard. 30×20 cm.
Collection particulière, Genève.
Courtesy de l'artiste et Air
de Paris © Jean-Luc Verna. Photo
© Marc Damage.

Claude-Hubert Tatot développe une analyse similaire de l'œuvre de Jean-Luc Verna dans son texte « Contre culture, contre nature ».

Plutôt que de s'affilier à un clan, il a opté pour l'alliance des contraires, qu'il résume encore par l'expression triviale "c'est pas fromage ou dessert". Ce mélange devient alors son arme pour déjouer les attendus, rester singulier et inclassable et n'appartenir à aucune communauté. Ne pas se cantonner à une discipline, passer du dessin à la photographie et à la scène participe finalement d'un profond désir de mélange, d'impureté et de désordre.

Claude-Hubert Tatot, « Contre culture, contre nature »,
in *Jean-Luc Verna*, Paris, Flammarion, 2014, p. 211.

Tout est art

Un des aspects protéiformes de l'art de Jean-Luc Verna consiste à brouiller les frontières entre sa pratique artistique et sa vie, entre la production d'œuvres et l'expérience du monde.

Il utilise et nourrit abondamment les réseaux sociaux, il coproduit des multiples de ses œuvres et développe un travail musical avec son groupe I Apologize, qu'il enregistre et presse sur disque vinyle.



Jean-Luc Verna, *Paramour*, 2015. Édition exclusive sérigraphiée, encre blanche sur tee-shirt en coton noir. Tailles S, M, L, XL. Une édition Optical Sound. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.

La série *Paramour*, constituée d'un motif transféré sur différents supports, devient ici le logo d'un tee-shirt. L'œuvre se fait symbole du travail de l'artiste et peut s'arborer sur le vêtement, telle une seconde peau. Il s'agit aussi d'un multiple qui contribue à la prolifération de l'œuvre de Jean-Luc Verna hors du cadre institutionnalisé de la salle d'exposition. Ainsi, au même titre qu'il multiplie les supports, il multiplie les audiences de son travail, questionnant à nouveau les limites entre l'art et la vie.

Le collectif d'artistes General Idea, composé de AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal, a forgé une pratique conceptuelle unique utilisant la parodie et l'ironie pour critiquer le monde de l'art et le monde médiatique. Le recours à de multiples supports, proliférants, a contribué à les placer au cœur d'une pratique brouillant les frontières entre l'art et la vie. À travers performances, installations, vidéos, photographies, impressions et éditions, ils ont exploré des phénomènes sociaux tels que la production, la distribution et la consommation d'images médiatiques, l'identité gay ou la crise du sida. General Idea a été actif de 1969 jusqu'à la disparition de Partz et de Zontal en 1994.

En 1972, ils ont publié le premier numéro du magazine *FILE*; vingt-six autres ont suivi jusqu'en 1989. Plagiant celui du magazine américain *LIFE*, son titre constitue un jeu de mot en miroir: l'art imite la vie et inversement.

FILE est un parasite culturel qui est transporté par le sang des systèmes de distribution commerciaux dominants et qui altère subtilement le corps de l'hôte.

General Idea, « Editorial: Stretch That Social Fabric », *FILE Magazine*, vol. 29, 1989, p. 3.



General Idea, *FILE Magazine*, « Glamour Issue », vol. 3, n° 1, 1975. © General Idea. Photo © Peter MacCallum.

Ceci est l'histoire de General Idea et l'histoire de ce que nous voulions. Nous voulions être célèbres, séduisants et riches. Ce qui veut dire que nous voulions être artistes, et nous savions que si nous étions célèbres et séduisants, nous pourrions dire que nous sommes artistes, et nous le serions.

Nous n'avons jamais eu le sentiment que nous avions à produire du grand art pour être de grands artistes. Nous savions que le grand art n'apportait pas le charme et la célébrité. [...] Nous savions que si nous étions célèbres et séduisants, nous pourrions dire que nous sommes des artistes et que nous le serions. Nous l'avons fait et nous le sommes. Nous sommes des artistes célèbres et séduisants. Ceci est l'histoire du Glamour et de la part qu'il a jouée dans notre art.

General Idea, *FILE Magazine*, « Glamour Issue », vol. 3, n° 1, 1975, p. 21.



General Idea, *FILE Magazine*, « Glamour Issue », vol. 3, n° 1, 1975. © General Idea. Photo © Peter MacCallum.

Le programme de General Idea, transporté par l'idée de glamour, n'est qu'un jeu infini de miroir entre la pratique de l'art et la vie de l'artiste. La prolifération et la multiplication des supports chez Jean-Luc Verna ont la même tendance à brouiller la frontière entre l'art et la vie. Les produits dérivés prolongent ainsi sa pratique protéiforme en développant l'idée que tout support peut devenir art ou expérience de l'art.



I Apologize, OS.060 10" Picture Disc. Graphisme: Huz & Bosshard. Dessin: *Paramour* de Jean-Luc Verna. Courtesy of Air de Paris et Optical Sound. Photo © Anastasia Bosio.

I Apologize, OS.063 7" Picture Disc. Face A, dessin: Jean-Luc Verna, *BABY SYL3*. Courtesy of Air de Paris et Optical Sound.



Beauty and the Beat, *MUSTER TO CUSTER OR ELSE* (Olivier Millagou's exhibition O. S. T.). Double vinyle 7" + poster - 45 t. © Les Disques en Rotin Réunis.



Jean-Luc Verna, *Witchcraft*, 2013. Bague en argent 925. Production de la bijouterie Le Buisson. Photo © Gilles Vidal.



Jean-Luc Verna, *Nightshift*, 2013. Boucles d'oreilles, onyx noir taillé en étoile (13 carats), monté sur argent. Production de la bijouterie Le Buisson. Photo © Gilles Vidal.

L'image devient objet

La baguette magique est un autre motif qui circule d'un médium à un autre en se métamorphosant. Présente dans de nombreux dessins, elle est l'attribut de ses chimères ou de ses personnages fantastiques.



Jean-Luc Verna, *Fi!* 2000. Encre sur tissu rehaussée de crayon, de fard et de peinture, clous de ferronnerie. 117×153 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Jean-Luc Verna, *High Camp*, 2004. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon et de fard. 65,5×25 cm. Collection particulière, Paris. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

En 2010, Jean-Luc Verna crée l'œuvre *Réenchantement* dans le cadre de « Vent des forêts », un parcours de sculptures *in situ* dans des régions rurales de Lorraine. Il s'agit d'une baguette magique en acier de 5 mètres de haut, plantée au cœur d'une sapinière. Le titre de l'œuvre annonce sa dimension magique mais amorce aussi l'idée d'un surgissement monumental de cette image au sein du réel. D'une certaine manière, la baguette magique dessinée change d'échelle et se matérialise. L'irruption de la baguette magique en sculpture ainsi que la série qui suivra fonctionneront comme des ponctuations de l'œuvre dessinée de Verna dans le réel.



Jean-Luc Verna, *Réenchantement*, 2010. Acier inoxydable, verre. Hauteur 500 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Vent des forêts, Meuse/Sébastien Agnetti, 2010.

J'ai été invité au Vent des forêts par un artiste suisse, Vincent Kohler, qui avait participé à l'édition précédente. Au départ j'étais invité pour chanter, je ne connaissais ni le Vent des forêts, ni les gens qui l'organisaient, ni cette région de la Meuse. La région est très belle mais sinistree parce qu'elle est confite dans cette espèce de conservatoire de la Première Guerre mondiale, Verdun, les tranchées, etc. J'ai visité Verdun, le mémorial, cette forêt de croix et évidemment, propagande catho oblige, il y a à chaque croisée de chemin des croix, des calvaires. J'étais sensible à ces forêts gorgées de sang de la jeunesse française. On m'a d'ailleurs raconté un truc sublime sur ces forêts : après la guerre, il n'y avait plus d'arbres, tout avait été tranché, bombardé, etc. Les premières fleurs qui sont apparues étaient des fleurs sauvages : des coquelicots, des marguerites et des bleuets, incroyable ! Les gens ont dû ressentir une émotion terrible, un choc bleu, blanc, rouge à la place de tous ces morts.

J'ai alors eu envie de planter une grosse baguette magique qui viendrait mettre fin aux larmes, aux croix et à la fiction. Une baguette qui dirait stop et qui réenchanterait la forêt pour revenir vers un univers proche de celui de Brocéliande. J'avais déjà fait des baguettes magiques en soudure de petites dimensions. Il s'agissait de baguettes magiques homicides, elles se terminaient par des poignards.

Julie Crenn, « Sous le maquillage », entretien avec Jean-Luc Verna, revue *Inferno*, décembre 2012 (consultable en ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>)

Par la suite, il exposera d'autres baguettes magiques monumentales dans différents contextes.



Jean-Luc Verna, *Baguette magique*, 2013. Bronze patiné. 500 x 170 cm (tube Ø 22 cm). Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.



Jean-Luc Verna, *Baguette magique*, 2013. Acier inoxydable. Hauteur 500 cm. Œuvre produite pour « Pièces d'été 2013 », Malbuisson. Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna. Photo © Malbuissonart/ Paul Chevallier.

L'équipe des publics

Responsable des publics

et de l'action culturelle
Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovic
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovic@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

Marie Dubus
T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeurrelais de la DAAC du
rectorat de l'Académie de Créteil
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Jean-Luc Verna
— Vous n'êtes pas un peu
beaucoup maquillé ?
— Non
Rétrospective »

Textes de Valérie Da Costa,
Laurent Devèze, Alexia Fabre,
Frank Lamy, Emmanuelle
Lequeux, Philippe Liotard,
Corinne Rondeau, Claude-Hubert
Tatot, Bernard Vouilloux

Édition du MAC VAL

328 pages, 317 reproductions,
bilingue français / anglais
Format : 16 x 24 cm
Prix de vente : 25 euros
Design graphique : Laurent Fétis
et Sarah Martinon

MAC VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

Place de la Libération 94400
Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr



MIAO VAL



Jean-Luc Verna, *Degas, Ballerine de 14 ans, Harry (Blondie), live à Paris, 1999* © JLV/Michel Cohen / Balleor. — Tatouages: *Expérience Interdite, Nice.* Courtesy de l'artiste et Air de Paris © Jean-Luc Verna.



I Apologize, OS.060 10" Picture Disc. Graphisme: Huz & Bosshard. Dessin: *Paramour* de Jean-Luc Verna. Courtesy of Air de Paris et Optical Sound. Photo © Anastasia Bosio.