

# LUKA HAIR

## LE DEFI PICTURAL

Mathilde BRUNET

L'air calme, la condition tranquille. Sous le crâne de ce jeune homme à l'apparente sérénité tourbillonne pourtant une tempête, une tempête de formes et de couleurs, d'histoires et de conceptions, de critiques et d'observations. La peinture, songe sans doute même de ses nuits, semble l'avoir accaparée tout entier. Indispensable aujourd'hui, ce n'était pourtant pas une pratique pressentie à la fleur de l'âge. Né de parents artistes, Luka Hair a développé une sensibilité artistique à leur contact mais qui se gardait bien encore de toutes prédilections, ne manquant pas néanmoins de faire poindre en son esprit toutes sortes d'idées, lesquelles ont fini par se constituer en foule. Et c'est le parcours étudiantin entrepris au départ sans grande conviction aux Beaux-Arts du Mans qui, en lui conférant des compétences techniques solides, lui a donné les moyens de pouvoir exploiter ses idées pleinement. La peinture, de tout son poids, s'est alors imposée, l'artiste la considérant avec la sculpture comme l'un des médiums demandant le plus d'exigence, faisant ainsi d'elle un défi à relever. C'est un travail de longue haleine au regard soutenu et à la main scrupuleuse dont la première initiation ne peut être que le premier échec qu'il nous faut continuellement dépasser. Luka Hair aime cette forme d'art qui met en jeu sa perfectibilité, s'évertuant toujours et encore à apprivoiser les caprices du subjectile pour en faire les vecteurs de sa sensibilité. Une discipline sourcilleuse donc mais qui permet surtout selon lui d'intégrer la manière dont le peintre perçoit. Voyeur insatiable, il entend transmettre la vision physique et subjective qu'il se fait des êtres et des choses qui l'environnent au quotidien et ce, toujours dans une pleine connaissance de l'histoire du médium qu'il emploie. Sa peinture se veut colorée, texturée, discursive et critique, des caractéristiques qui s'observent depuis ses premiers travaux.

En 2014, Luka Hair réalise un ensemble de dix portes peintes sur lesquelles sont représentées des figures en pied à échelle humaine, chacune d'elles tenant un objet particulier entre les mains. Difficile pourtant de le constater à première vue tant la peinture semble vouloir les retenir dans sa matière. Nébuleuses sont ces couleurs qui produisent des effets atmosphériques et moirés, œuvrant ainsi à la suggestion des corps plutôt qu'à leur monstration. Sens dessus dessous, capharnaüm coloré, on ne sait pas où la peinture a commencé ni où elle s'est arrêtée. Les figures sont en captivité, comme emmurées dans ces portes qui permettent normalement de passer. Support/Surface et en particulier Claude Rutault l'a influencé. L'artiste voulait en effet que ce soit une image à l'intérieur de l'objet. Les portes n'ont donc pas seulement la fonction opératoire de supporter la peinture, elles sont envisagées surtout comme des volumes à creuser picturalement. On dénote là une intention sculpturale de la peinture, laquelle se confirme à travers la mise en espace de ces volumes et leur désignation. Ces figures en pied touchent en effet littéralement le sol en plus d'être désignées non par leur identité mais par l'objet qu'ils soutiennent. De tels éléments nous renvoient inmanquablement aux statuaires gréco-latines et à leur dimension allégorique. Mais à la différence de celles-ci, aucune mythologie ne semble dicter la représentation de ces « statues picturales ». A l'exception de leur posture hiératique, ces figures ne subissent aucune idéalisation et ne bénéficient encore moins d'attributs signifiants : les *Boîte*, *Foulard*, *Compas*, *Bilboquet*, *Bol*, *Dictionnaires*, *Hache* et autres, sont dépourvus de toute fonction symbolique, ne renvoyant à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Luka Hair s'approprie donc certains codes traditionnels de la culture classique à des fins subversives. Il met en place un jeu un peu absurde où les codes ne sont ici connus de personne, rappelant finalement qu'ils ne sont pas plus connus de nos contemporains face aux statues antiques. Et ce n'est pas tout. A l'arrière de ces portes aux représentations fantomatiques rayonne un orange criard. Les portes étant disposées obliquement face à la verticalité du mur, cela crée un espace réduit propice à la réverbération : la franchise du ton orange est telle qu'elle produit un effet de projection lumineuse colorée sur le mur attenant. En s'étalant au-delà de son support pour en contaminer un autre, la peinture colorée s'exerce à la spatialité. Ainsi donc dans ce travail, la couleur retient tout autant qu'elle déploie, jouant finalement la double fonctionnalité d'une porte qui est celle d'ouvrir et de fermer. Mais pour ce qui est du orange, là n'était pas son intention première. La présence du orange ici est une réponse ironique à l'utilisation qu'en ont fait certains peintres allemands. Selon l'artiste, lorsque Neo Rauch a commencé à mettre du orange dans ses toiles, la pratique a fait légion un temps, un peu à l'image d'une mode vestimentaire éphémère et rien n'a été dit dans la critique sur ce point. Sans réfuter la qualité de la peinture allemande, il considère malgré leur approche très intellectualisée et politisée qu'ils n'émettent finalement aucun regard critique sur des choses assez simples. D'un geste railleur, Luka Hair a donc recouvert d'un orange rauchien le dos de ses portes.

Ce premier travail porte en lui une valeur cataphorique en ce qu'il augure les choix plastiques et esthétiques que l'artiste va développer et défendre par la suite, notamment celui de la peinture envisagée à travers le prisme sculptural. A l'instar de la sculpture, en effet, la peinture de Luka Hair fait montre de

son épaisseur et s'installe. Des artistes comme Thomas Huber l'ont beaucoup inspiré quant à l'intérêt de la mise en espace. Mais cette volonté d'investir picturalement le vide lui vient surtout d'un désaveu quant au type d'accrochage allemand dont il a été témoin lors de ces séjours à Leipzig et qu'il juge rétrograde. Espace vide, grandes peintures disposées à 155 cm du sol, cette posture frontale l'irrite. Animé alors par un vif désir d'opposition, il décide pour quelques travaux d'occuper l'espace afin de dynamiser l'expérience du regardeur.

Ainsi, en 2017 en Allemagne, Luka Hair compose des *Portraits de pieds* peints sur des étagères, lesquelles sont posées à même le sol de façon tout à fait arbitraire. Loin d'être frontale, ni même circumambulatoire, la relation à l'œuvre se fait intrusive. Les pieds des regardeurs sont appelés à déambuler au milieu de leurs avatars picturaux. Il y a foule tout à coup. De styles et de peintures différents, en marche, à l'arrêt, en plein échange, ces portraits de pieds habitent l'espace d'une rumeur silencieuse. Ils agissent comme des figures métonymiques, véritables pied de nez à la tradition picturale du portrait, et suggèrent un hors-champ qu'on prend plaisir à compléter imaginativement. De là, des rencontres insolites naissent entre les pieds des regardeurs et ceux qui font déjà *acte de présence*. Appréciant l'idée d'une peinture conquérante, Luka Hair cherche à produire quelque chose qui existe déjà mais qu'on ignore : instaurer la conversation, briser le morne face-à-face pour nous rendre conscient de nous-mêmes et susciter la réciprocité d'une discussion.

La même année et toujours en réaction à l'approche allemande, Luka Hair produit deux diptyques intitulés *Mis de côté 1* et *2*, soit une double paire de caissons en bois dont la partie frontale est recouverte d'un monochrome et dont les côtés sont peints. L'idée de peindre la tranche lui vient d'une mode des châssis allemands qu'il estime assez aberrante. Pour les grandes toiles, il constate en effet que la surface des tranches est parfois supérieure à celle de la face. Pour Luka Hair, de telles superficies latérales ne saurait rester vierge de toute peinture. A l'image d'un bloc dans lequel le sculpteur viendrait tailler, les quatre volumes en bois de Luka Hair sont, par la maîtrise d'un dégradé de couleur, creusés d'une profondeur sur les flancs, dégagant ainsi un espace fictif secret dont il va faire profiter ses deux couples de personnage. Mariage du figuré et du littéral, ces derniers sont adossés au mur comme le sont les blocs. Ils apparaissent donc comme ramassés derrière ces monochromes frontaux, comme pour se soustraire aux regards indiscrets qui pourraient venir les surprendre dans leur échange visuel confidentiel. C'est pourtant ce que nous sommes invités à faire. Le regardeur peut intervenir dans cet échange, il peut le rompre, prendre à la volée ce qui semble être partagé, entrer lui aussi dans la confiance. Pour ce faire, il s'appuie alors contre le mur duquel il se distancie habituellement, se voyant contraint comme le sont ces personnages à se mettre de côté. La distance entre le sujet et l'objet est presque abolie, la mesure du recul ne dépendant plus de lui. Enserré par la peinture, il subit alors les assauts d'un voyeurisme à ses dépens. Voici que le regardeur est à son tour regardé, pris à son propre jeu. Mais rien de claustrophobique là dedans. D'amour sont ces regards qui le prennent pour témoin.

Illusoires aussi car l'intrusion ponctuelle du regardeur ne peut que provisoirement s'approprier la complicité qui les sous-tend. Nous avons beau vouloir nous immiscer entre eux, ces couples font bloc, front commun dans une harmonie des couleurs partagée (*Mis de côté 2*), et ils continueront bien après notre passage à se mirer amoureusement.

Ces peintures en haut relief témoignent là encore de l'attachement de l'artiste à l'idée d'une peinture-sculpture. Mais Luka Hair ne se déprend pas pour autant d'une approche plus traditionnelle de la peinture en tant qu'art à deux dimensions. Il aime à peindre sur du bois mais cultive une préférence pour le papier qui lui offre texture et dureté, ce que la mollesse de la toile tendue sur châssis ne lui procure pas. Et ses productions bidimensionnelles puisent à l'occasion dans l'abondante richesse de l'Histoire de l'art et non sans dessein.

C'est ainsi qu'en 2018, il revisite une toile de Balthus, le *Nue devant un miroir* devenant un *Nue devant l'ordinateur*. De l'originale, il reconduit l'intimité d'un intérieur habité par une jeune fille au corps nu s'étirant au devant d'une cheminée. Seulement, la pièce est désormais pourvue d'un mobilier, les cheveux de la jeune fille ont raccourci et la cheminée n'accueille plus en son dessus un miroir mais un ordinateur portable face auquel le corps de cette dernière se dresse. Le dispositif visuel triangulaire mis en place par Balthus n'est ici plus du même ordre. Une œilleton technologique vient se substituer à la surface réfléchissante du miroir, et quand bien même il en revêt la même capacité, il est aussi et surtout le parfait canal des propensions voyeuristes anonymes. Ce corps miroité a donc perdu de sa confidentialité, les regardeurs pouvant à présent se détourner du point de vue du peintre, contenus tout entier qu'ils sont dans cet oiseau de Junon informatisé. En apportant pareils changements, on pourrait dire d'une certaine manière que Luka Hair s'empare de la polémique qui a assailli l'œuvre de ce grand peintre et riposte : c'est bien vous qui la sexualiser, pas moi ! Autrement dit, une différence fondamentale réside entre un peintre reproduisant singulièrement une physionomie féminine juvénile dont le corps n'appartient de ce fait qu'à la peinture et, des regardeurs faisant abstraction de la dimension picturale au seul profit du jugement moralisateur qu'ils peuvent faire de la représentation, prenant donc ce qu'ils perçoivent pour un corps réel. Cette réédition contemporaine de la toile balthusienne est en ce sens un hommage rendu au peintre. Mais c'est aussi plus largement une critique de la perception des corps à l'heure contemporaine. L'avancée fulgurante des technologies a substantiellement transformée notre rapport à notre nudité, et il apparaît que bien loin de se confier aux soins de ses propres yeux, elle se donne aveuglément aux regards des autres, s'envisageant et s'évaluant anonymement. Un corps qui se regarde être regardé par des observateurs indéterminés.

En 2018 toujours, Luka Hair actualise de nouveau une référence majeure de l'Histoire de l'art en représentant une descente d'escalier, renvoyant immanquablement au *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp. Seulement, plutôt que de s'inscrire dans la monstration du mouvement d'un corps nu à

la dimension géométrique reporté selon les différentes étapes de sa locomotion, Luka Hair opte pour la suggestion du mouvement en devenir entrepris par une figure vêtue à l'aspect naturaliste. En effet, c'est au pied droit en équilibre fragile sur l'arrête d'une des marches et à cette veste bientôt repliée sur l'avant-bras gauche que tient ici la sensation de déplacement. Du procédé chronophotographique, Marcel Duchamp s'était jadis inspiré. De la photographie s'inspire encore aujourd'hui Luka Hair, sans sa capacité répétitive néanmoins. Il ne s'agit ici que d'une seule photographie qu'il a ensuite projetée au moyen d'un vidéoprojecteur sur ces deux panneaux de bois constituant le support de cette peinture, jouant ainsi le principe de la *camera obscura*. N'y voyez pas là une facilité d'exécution qui pallierait à un manque d'aptitude à reproduire. La photographie est un outil servant ici d'image matricielle à partir de laquelle l'artiste va déployer des éléments nouveaux. Ainsi, la table basse à double plateau située dans l'angle inférieur droit de l'œuvre se fait le dépositaire d'un crâne d'origine animale, lequel pourrait être celui d'un veau, et d'une forme abstraite au bleu outremer, laquelle est directement tirée des peintures de John Berry, devenant à présent un objet de décoration. De plus, la bibliothèque se trouvant au dos du personnage est elle aussi assiégée par de nouvelles venues. La tête de ce dernier, situées en son axe, se voit désormais auréolée d'un rectangle jaune suspendu au mur, d'une bouteille verte occupant l'étagère, laquelle est un clin d'oeil à celles de Giorgio Morandi, d'une sphère bleue à la disposition spatiale incertaine, d'un profil d'homme semblant susurré à l'oreille du personnage à travers elle, et d'un aplat de rouge expressif encadré. Ces couleurs ne sont autres que celles qui ont présidé à l'élaboration de cette œuvre. A travers la représentation de sa palette chromatique et les références qu'elle permet de reconduire, l'artiste montre donc combien la peinture est l'objet d'une construction.

Luka Hair fait donc preuve d'une vision transhistorique de l'art. Mais en dehors de ses reconductions référentielles contemporaines, il produit également des peintures dont les compositions n'appartiennent qu'à lui, lesquelles sont obtenues à la faveur du médium photographique, l'artiste ne peignant pas, comme nous avons pu le voir précédemment, sur le motif. Et ce recours photographique n'est pas négligeable au regard des conséquences représentationnelles que cela engendre. Depuis son invention en effet, la photographie a provoqué un bouleversement radical dans l'histoire des représentations. S'exerçant mécaniquement à une pratique biopsique sur le réel, cette découpe irréfutable du visible a occasionné une véritable rupture historique quant au processus mimétique au service de notre appréhension du monde, inaugurant ainsi le passage à la Modernité, « moderne » voulant alors dire d'après Jérôme Thélot : « travaillé par la photographie, et, plus précisément, surdéterminé par les traits fondamentaux dont la photographie est faite »<sup>1</sup>. Face à cette mutation sans précédent, il n'est plus possible de peindre de la même façon, la peinture se voyant ainsi, au même titre que les autres arts, dans l'obligation de réinventer ses potentialités heuristiques. Loin de pronostiquer la mort de la peinture, l'apparition de la photographie lui a donc au contraire ouvert de nouvelles voies plastiques et esthétiques à explorer. Pensée à travers la photographie, la peinture figurative de Luka Hair en adopte donc certains

---

1 Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009, p. 17.

codes, la *Mère à l'enfant* peinte en 2018 – année manifestement prolifique – en témoignant. Le choix du cadrage est ici proprement photographique, la photo étant sans doute plus à même qu'une peinture entreprise sur le vif de capter ce moment de relâchement si délicat. Bien loin de suggérer un hors-champ, cette découpe opérée en plongée permet d'entrer pleinement dans l'intimité cotonneuse de cet assoupissement, le cadre obéissant finalement à la nature du sujet, soit celui du sommeil évacuant tout contexte alentour. Ce corps maternel qui paraît si imposant face à la petitesse du nouveau-né fait barrage. A son tour il cadre et fixe l'enfant, lequel a la bouche portée vers le sein. Mais l'heure est à la sieste et non à l'allaitement. Pas de pose qui vaille. L'œil du peintre-photographe n'est pas soupçonné, pour le plus grand bonheur de son travail.

La même année encore, Luka Hair réalise deux acryliques sur papier qu'il intitule *Regard d'amour 1 et 2*. Encore bien plus resserré qu'il ne l'était dans la peinture précédente, le cadrage ici met à l'honneur deux vues rapprochées d'un haut de corps féminin partant de la base du cou jusqu'au dessous de la poitrine, et un entre-jambe masculin partant du bas-ventre jusqu'au commencement des cuisses, lesquels sont donnés à voir habillés. Tous deux surgissent d'un fond noir profond et sont frappés d'une lumière latérale puissante. Il est à remarquer le soin minutieux apporté aux pliures des vêtements dues à leur tombé ou à leur cintrage, faisant ainsi s'alterner des zones d'ombres et de lumière, offrant par là même une vision des plus vibrantes. Ces deux peintures à la logique fragmentaire résultent bien d'un regard d'amour, soit ce regard qui se plaît à détailler, qui prend chaque partie de l'objet aimé pour une totalité, pour ce qu'elle est en elle-même, indépendamment du reste. Ici règne le désir, à savoir ce vers quoi l'on tend mais qu'il ne faut surtout pas « dé-couvrir » sous peine de devoir disparaître. Une convoitise naît de cette insinuation corporelle, de ces formes que les vêtements prennent au contact du corps, suggérant subrepticement ici la pointe des seins d'une femme et là, le galbe d'un sexe d'homme. La vue masculine n'est d'ailleurs pas sans rappeler la pochette du célèbre album des Rolling Stones, *Sticky fingers*, la braguette en moins. Mais en ce lieu-ci, seul le plaisir du regard compte, tout amoureux qu'il est.

Luka Hair se focalise également sur d'autres détails, lesquels ne sont plus cette fois une région localisée d'une figure, mais sont des objets constellant son quotidien et dont il s'affaire un par un à dresser le portrait. Constitués d'après une logique sérielle, ces *Portraits en creux (recherche d'une anthologie)* comptent pour le moment une vingtaine de petites peintures, lesquelles donnent à voir aussi bien une agrafeuse qu'un presse-citron, un jeu de dés ou un portefeuille, une fiole ou encore une lampe, etc. Ces objets, pour la plupart fonctionnels, se trouvent isolés de tout contexte référentiel, émergeant seulement et simplement d'aplats pour le moins bigarrés. Le choix de ces fonds unis colorés est au service d'un travail sur les rapports de ton s'engageant souvent sur le terrain des complémentaires, lesquelles sont connues pour produire des effets particulièrement frappants pour l'œil, afin d'encourager une interaction entre le fond et la forme. L'artiste ne trouve pas d'intérêt à contextualiser ses objets car il apprécie ce contraste complètement brut, sans détour. Ainsi représentés, les objets sont alors comme en lévitation,

suspendus au beau milieu d'un néant coloré. Bien qu'ils puissent s'observer individuellement, tout l'enjeu est de les envisager ensemble telle une large grille qui, par l'uniformité des différentes couleurs, provoque un jeu visuel presque spatial. Mais une pareille combinaison suscite surtout une dimension photographique d'ordre archivistique, comme si l'artiste s'était employé à dresser un inventaire de tous les objets qui l'entourent. Le titre attribué à cet ensemble en confirme effectivement l'idée, l'artiste s'évertuant manifestement d'après son indication à l'édification d'une anthologie. Projet pour le moins ambitieux mais dont l'artiste ne sait que trop bien qu'il est impossible. Alors en recourant à cette désignation, il cherche finalement à souligner d'après ses propres termes « l'héroïsme pathétique » qui anime et caractérise selon lui la figure de l'artiste. Un travail pictural qui ne connaîtra pas de fin.

Enfin, en dehors de ces *Portraits en creux* qui s'apparentent davantage à des études de natures mortes pour le moins vivaces, Luka Hair réalise des portraits d'individus. Mais l'artiste ne cherche pas à représenter des personnes dans la littéralité de leur apparence. C'est une recherche obsédante de la vérité des sujets qu'il poursuit, tels qu'ont pu le faire selon lui des peintres comme Franz Hals, Alice Neel et Francis Bacon, le premier traitant d'une question similaire à travers le mouvement, la seconde se réclamant d'une peinture psychologique cherchant à faire ressortir l'intériorité de ses modèles, et le dernier proposant, d'après une critique dont Luka Hair trouve l'approche pertinente, une peinture réaliste. Chez lui, c'est par une touche tremblante que sa peinture obéit à un principe d'individuation, comme si elle se voulait palpitante à l'image des pulsations délivrées par un cardiogramme. Il aspire à ce que ses portraits soient représentatifs des individus comme ils sont dans le temps et non en fonction d'un moment. A travers leurs aspects physiques, Luka Hair a la volonté de faire surgir la singularité des êtres, il désire trouver leur synthèse existentielle. Mais pour ce faire, cela demande une observation comportementale détectant les originalités physiologiques de chacun qui traduisent les façons d'être. Luka Hair ne peut donc peindre une personne que s'il la connaît, pouvant ainsi apporter une attention particulière sur un point qu'il considère significatif quant à elle. Il ne cesse de penser à elles lorsqu'il peint, se remémorant les pincements de lèvres répétées de celle-ci ou le regard aux yeux écarquillés de celle-là. Il ne sait donc pas s'il est pertinent de révéler qui sont ces portraits par rapport à lui, mais il est important pour la peinture que lui sache qui ils sont. Ainsi, propose-t-il *Nous sommes actifs* et *La peinture ne parle pas « B, H, L ... »*, deux séries de portraits placées sous les régimes du geste et de la pose. La première représente en effet des individus en plein agissement, qu'ils boivent, se rasent, fument, consultent ou s'essuient les mains. La seconde donne à voir des individus statiques qui se livrent volontiers au regard du peintre. Son titre qui pourrait être intrigant pour les non-avertis est évocateur quand on connaît le peintre. Luka Hair s'agace en effet de voir qu'on fait souvent dire ce que l'on veut à un tableau. Et pour lui, le moment où il sait qu'un tableau est infini est précisément le moment où celui-ci arrête de lui parler. Dépassez la rationalité du dire pour se faire prendre par la puissance proprement plastique et esthétique du tableau, voilà donc son ambition. Mais il subsiste tout de même une contradiction puisque les guillemets qui isolent la première lettre de chacun des patronymes des individus représentés et qui suivent ce titre ont valeur d'énonciation. Alors quand bien même on ne

pourrait parler à la place du tableau, ce dernier émet toujours quelque chose que nous tentons de traduire par nos mots, et ce d'autant plus quand ces portraits de femmes et d'hommes se veulent véridiques pour ne pas dire parlants.

Avec Luka Hair, on n'en finirait pas d'écrire tant sa production picturale est foisonnante. Et comme un Caravage à qui il « [...]coût[ait] autant de soin de faire un tableau de fleurs qu'un tableau de figures », l'artiste va à l'encontre des genres en peinture et représente avec la même attention autant d'objets, d'hommes et de femmes. Il y a l'idée chez lui que, dans la peinture, tous les sujets s'égalisent. On peut tout peindre, mais il le fait en sachant que dans l'histoire, cela n'a pas toujours été possible. Luka Hair poursuit donc d'infatigables recherches plastiques et esthétiques. Sa peinture montre autant qu'elle se montre. Et quand bien même elle ne présente pas forcément de cohésion formelle, il n'en demeure pas moins qu'une corrélation conceptuelle la sous-tend, l'artiste concevant la peinture comme une matière colorée dynamisante. Se considérant en tant qu'artiste comme une figure de « l'héroïsme pathétique », il entretient ce fantasme ultime de réaliser *Le tableau* tout en sachant que la concrétisation de chaque peinture fera l'objet d'un éternel recommencement. Son investissement est total, et même s'il se garde du mot passion de peur d'être assimilé à la connotation récréative qu'on lui prête aujourd'hui, on affirme en invoquant le sens étymologique du terme, lequel implique la souffrance, que sa pratique picturale n'est pas autre chose qu'un corps à corps avec la matière colorée, faisant de ses portes, de ses étagères, de ses blocs et de ses tableaux les réceptacles d'une lutte opiniâtre et passionnée.