

François Lunven était de taille moyenne, assez mince mais bien charpenté d'ossature. Les articulations chez lui étaient bien marquées, bien déliées. La main était ainsi bien dégagée du bras, la tête des épaules et de la face, aux bosses frontales plantées haut, le nez, assez fin, pointait un peu en l'air donnant une allure légère à la silhouette avec un rien d'impertinence et de volonté dominatrice. Intelligence et dextérité seront des qualités lisibles en permanence dans son œuvre.

Les yeux, au regard perdu, étaient enfoncés dans les orbites avec une expression d'angoisse que renforçaient les sourcils chavirés. Il travaillait le "nez sur sa feuille" dans l'exclusion du monde extérieur. C'est l'angoisse qui sera suscitatrice et informatrice dans l'œuvre de F. Lunven; angoisse talonnée, parfois exacerbée, par une grande ambition qui lui faisait admirer la force sous toutes ses formes — peut-être avec un sentiment d'infériorité —.

Dernier trait de la personne en rapport avec l'œuvre et son évolution, il envoyait (en compensation ?) les gens confiants dans la vie et les gens de foi. (Je crois qu'il les jugeait bien téméraires !) Il devait se considérer, quant à lui, exclu, comme par fatalité, de la démarche de foi et s'estimait en conséquence légitimement autorisé à toutes les effractions et à tous les désespoirs.

L'œuvre présentée ici vient donc d'un être angoissé, intelligent, au sens critique développé et d'une grande dextérité manuelle.

L'intelligence était d'une qualité universelle. Elle permettait ainsi à F. Lunven d'aborder avec facilité tous les domaines aussi bien scientifique que poétique et philosophique. Son esprit, aiguillonné par une perception angoissée de la vie, s'est naturellement tourné vers le sens du monde, de la création, de la vie, vers les propositions religieuses, la connaissance des expressions symboliques mais aussi vers la psychanalyse (et notamment la psychanalyse freudienne), vers les philosophies pessimistes, les exposés d'une fatalité biologique dont l'aboutissement est la mort et le recyclage de la matière.

Sens critique développé et spécialement dans le domaine de la "production" artistique : en tout artiste le sens critique est le filtre qui permet de trier les réalités environnantes, de sélectionner les éléments positifs, propres à une expression pour soi efficace. Il est l'instinct qui contourne les pièges, évite de se fourvoyer dans des voies qui feront perdre une énergie et un temps précieux, de gâter une œuvre.

Intelligence et sens critique au service de dons artistiques aigües expliquent une particulière précocité et une grande unité dans la production d'un artiste, il faut le souligner, mort avant 30 ans. C'est ainsi que très tôt la voie avait été trouvée, un stock de formes était entreposé dans des dessins, dans la mémoire, dans la main. (Il aimait à parler de "vocabulaire" de formes). Ce "vocabulaire" était traqué avec une avidité que ne tempérerait que la rigueur de la sélection.

L'organisation efficace du travail et de la recherche a commencé par une étude méthodique, quasi scientifique, de la nature, des formes, de leur fonctionnement. Pour les plantes, les insectes, les oiseaux il avait l'œil objectif du botaniste, de l'entomologiste, de l'ornithologue...

Toujours dans le domaine de la formation, n'oublions pas que F. Lunven n'a pas négligé (peut-être aussi pour assurer éventuellement son avenir matériel d'artiste) de passer, entre autres, des certificats universitaires, lesquels demandaient que l'on étudiât de manière approfondie certains domaines, celui notamment des "sciences annexes" : sciences naturelles, anatomie humaine, science de la perspective. Il entendait ne laisser derrière soi aucune lacune qui eût été un handicap à l'expression de son œuvre ultérieure. Il affrontait tout cela avec appétit et facilité. Je me rappelle certains comptes rendus enthousiastes de séances au Museum d'histoire naturelle.

Parallèlement à ces études de haut niveau il poursuivait la connaissance des techniques et leur maîtrise. C'est ainsi qu'il suivit les cours de l'école des Métiers d'Art.

Je me souviens aussi qu'à l'époque où nous travaillions ensemble, parmi tous les systèmes d'organisation (y compris les nombres symboliques) il avait retenu, pour sa part, la suprématie du Nombre d'Or. Il en admirait la diversité des modes d'application dans l'art et la nature : loi mécanique pour la création naturelle et loi esthétique.

Dès lors la section d'or a été le canon de toute élaboration des formes plastiques. Et elle a été systématiquement appliquée dans son œuvre où on la voit régir toute forme. Elle en est la "raison" au sens mathématique. On sait que ce système d'organisation implique la notion de hiérarchie. Les créatures de F. Lunven seront toujours formées d'un tronc ou corps principal, de membres porteurs, de membres secondaires, appendices, etc... Chaque ensemble et sous-ensemble est ainsi organisé et conditionné. De même seront proportionnées les surfaces d'une forme avec le fond délimité du support. De même les rapports de valeurs, les galbes d'un "S", la flèche d'une courbe, le bossement d'une forme ovoïde, les angles des formes avec leurs propres contours ou avec les autres formes et même les angles des traits des hachures entrecroisées (à ce sujet il se moquait des graveurs qui "grattent à angle droit").

L'étude des éléments naturels (et des maîtres qu'il connaissait très bien) lui avait par ailleurs montré la nécessité de la symétrie en elle-même et en rapport avec le mouvement. Il avait bien observé que le mouvement a tendance à tordre en huit ou en hélice les formes dans l'espace. Le développement de l'œuvre montrera une préoccupation de plus en plus grande du rapport de la facialité et du mouvement : formes symétriques statiques et formes dynamiques.

Cette recherche est un développement toujours "logique" vers la perfection naturelle de la forme et peut-être vers l'absolu. D'où plus tard l'intérêt pour les formes industrielles usinées au micron, pour les cercles "parfaits" tracés au compas, les angles droits stricts et même la puissance contenue dans "l'absolu" de lettres, de signes alpha-

bétiques transcrits avec la précision de la machine.

Toutefois, sentant le décalage qui existe entre le vivant et l'objet industriel "inhumain", il en parlait, avec moi, toujours d'un sourire ironique mais, devant des étrangers, avec un aplomb des plus sérieux et volontairement provocant.

Quant à la technique, elle est celle d'un graveur et dessinateur classique ou traditionnel (mis à part l'usage du stylo-bille contemporain).

Pour F. Lunven tout était compris dans la forme elle-même qui devait être définie avec le plus de précision possible — et cela demeure vrai lorsque la forme reste délimitée par un simple trait ou quelques hachures : le premier trait est juste. Il peut être complété. Il n'est jamais un trait faux rectifié. Le trait tremblotté "à l'artiste", le cercle cabossé, les formes floues étaient pour lui la marque d'un flottement dans la conception, d'une défaillance. L'art n'a pas besoin de camouflage ou d'éléments extérieurs à la forme une fois conçue. Et certaines formes doivent être poussées jusqu'à leur expression ultime c'est-à-dire jusqu'au volume — lequel n'est pas que prétexte à un simple jeu de valeurs posées à plat — ce qu'était la conception de la "peinture moderne" en vigueur pendant la période créatrice de F. Lunven.

Par contre le choix "d'une" lumière venant de telle ou telle direction me semble beaucoup plus contestable parce que sans raison intrinsèque aux formes elle-mêmes. Ces lumières restent arbitraires et ne servent qu'à "mettre en valeur" les formes, à les mettre en scène de l'extérieur.

Hormis ce point particulier l'ensemble de la recherche apparaît dominée par une remarquable "logique" sous-tendue d'une grande exigence. Elle rappelle la "probité" de l'art d'Ingres.

Pour ce qui est de la réalisation elle-même on voit qu'il ne s'agit pas du travail à la fois sec et laborieux d'un théoricien. De cette tête, de cet œil, de cette main part d'un coup, en une seule bordée de hachures, l'ombre du volume, la zone séparatrice plus sombre de l'ombre et de la lumière, le passage dégradé à la lumière : vingt traits à la juste pression et tout y est. On sait que le travail en hachures exige des reprises. Eh bien ici pas de retouche ! La reprise bout à bout de 2 séries de hachures ne crée pas un hiatus dans le continuum de la forme, inconvénient dont le praticien ordinaire essaie de se tirer comme il peut par divers artifices. L'obligation du raccord a été prise en considération au cours des études précédentes. Elle est prévue. Elle sera exploitée et deviendra comme un nœud, par exemple, dans une tige de bambou ou l'articulation d'une patte chez un insecte. Et naturellement ce nœud, cette reprise obligatoire aura la forme linéaire qui convient, sera cadencée à un endroit harmonique et stratégique de la forme.

Il est à remarquer que des perfectionnistes comme Dürer lui-même ne se tireront pas toujours parfaitement de ces embarras. (Picasso tournera la difficulté par le gribouil-

lis qui permet toujours un rajout et a l'avantage que le problème de la perfection ne se pose pas).

L'œuvre de F. Lunven ne se dérobe pas à de tels redoutables défis. On peut en admirer les victoires par une riche variété de procédés. Une telle élégance et une telle constance dans la réussite graphique de ces accords d'éléments plastiques qu'est l'établissement de formes en volume, montre à quel point il avait vu juste dans toute la théorie échafaudée pourtant en un temps extrêmement court, et combien cela était intimement lié à son être même : dessiner comme on respire.

L'époque contemporaine a utilisé le mot "gestuel". Chez F. Lunven cette tendance instinctive est intégrée naturellement dans l'exécution et cela en toute conscience et maîtrise. Le geste du reste ne se trouvait pas, pour ainsi dire, en aval, pour exécuter, comme en manière de démonstration une forme préalablement conçue. Il est au commencement de tout. C'est des linéaments résultant du geste que se tissent les constituants de la forme. Cette "méthode" est manifeste dans une grande quantité de dessins et gravures où l'on voit des embryons linéaires se transformer, sous nos yeux, en arrangements plus évolués et complexes puis en volumes complets selon une volonté de plus en plus déterminée de synthèse.

Il faut insister sur cet aspect de l'art de F. Lunven qui tend vers la synthèse car la majorité de la création plastique du XX^e siècle est marquée par l'analyse, le décortiquage parfois maniaque, le démontage, l'éclatement hystérique, l'exploitation bien souvent lourdement pédagogique d'une facette isolée de la réalité plastique. C'est ainsi qu'on est (ou qu'on a été) minimaliste ou tachiste, cubiste ou géométrique ou optique ou gestuel... Le résultat, la plupart du temps, reste un exposé primaire pour semi déficients mentaux et ceci de New-York à Tokyo.

Je me rappelle le désappointement, sinon la rage, de F. Lunven au retour de présentations de son travail vers 1965 lorsqu'il était incompris de responsables publics ou privés; il lui était reproché une vision trop classique (traduisez : vieillotte). Les imbéciles ne voyaient rien de particulier à ce travail parce qu'il leur était donné des "Tout" à voir, c'est-à-dire des synthèses où une réalité complète était présente avec son ossature, ses muscles, sa chair, sa matière, son espace, sa lumière, son volume.

Qu'on excuse cette ruade contre la modernité. Mais ce n'est pas qu'un trait d'humour : après tout un cheval ne saurait ruer qu'en arrière. Cela explique la place de l'œuvre de F. Lunven par rapport à ces "avant-gardes" : il arrive que ce qui paraît retardé est, en fait, au-delà.

Pierre Magré, août 86.