

Hommage de Bernard Noël à François Lunven pour l'exposition de son œuvre au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne du 18 décembre 1971 au 28 février 1972.

D'un moment à l'autre

Il était vivant. Il est mort. La vie devient du passé ; la mort reste perpétuellement au présent. Il savait que la seule durée est de ce côté-là, et que l'homme, à la fin, tombe dans l'histoire. Ce mouvement -dont il ne parlait guère qu'en employant le mot « entropie » - anime toutes ses images. Qu'il représente la danse, le combat, le « carnaval », c'est toujours la même force qui l'intéresse : celle qui décompose la vie. Mais, étant un créateur, il ne l'exprime que pour en renverser le sens : l'instant de la décomposition, si on le fixe, est aussi bien celui de la recomposition. L'œuvre, de par son immobilité, est en effet le champ ambigu d'une tension réversible, tout pouvant s'y lire autant comme un avant que comme un après. Il utilisait cette équivoque systématiquement, non pour produire de l'art, mais pour développer une « méthode de connaissance » qui, à force de combiner les contraires ou d'établir entre eux un jeu de bascule, devait conduire à la perception de leur identité. Pour lui, la transgression fondamentale était la prise de conscience de cette identité des contraires, et il n'avait qu'un souci : la formaliser. Son travail de graveur, de dessinateur et de peintre se confond, à la limite, avec cette recherche, et il le voyait orienté vers l'élaboration d'un nouvel « art sacré ». Ce travail a connu, entre 1963 et 1970, trois périodes, qui ont chacune leur vocabulaire, leur syntaxe et leur technique.

Sa première période, il la qualifiait lui-même de « zoomorphe ». On y voit surtout des figures de crustacés, d'insectes, de cactées, et les éléments qui reviennent sans cesse, comme autant de mots de base, sont la carapace, les lobes, les ventouses, les pinces, les dards, les ocelles, le sexe et l'anus. Chaque œuvre s'efforce d'articuler tous ces éléments de façon, disait-il, « à rivaliser avec la nature naturante pour produire de la nature naturée ». La technique vise au maximum de précision, avec une espèce d'opiniâtreté dans l'accumulation des détails microscopiques, et cela aussi bien quand l'image met en gloire un seul « monstre » que quand elle décrit un « carnaval », où une foule de monstres s'enchevêtre dans la profusion et le grouillement – s'enchevêtre, mais vers le centre, comme si toute l'image y était projetée dans un mouvement d'implosion.

La seconde période est à prédominance anthropomorphe. Les éléments principaux du vocabulaire sont cette fois l'os, le muscle et les viscères, mais ils sont moins articulés que déboîtés ou giclés comme s'ils étaient en proie à une explosion. Ce que la plupart des œuvres de cette période tend à saisir, c'est d'ailleurs l'instantané d'une explosion, soit en montrant un monceau d'entrailles en convulsion, soit en décrivant une sorte de maëlstrom, où les organes se désintègrent et s'envolent à partir d'un noyau obscur. L'obsession de la torture, qui est une connaissance de l'autre par l'agression, hante ces images où la propreté et la sécheresse de l'os s'oppose à la saleté glauque et

grouillante des viscères. Techniquement, le trait est plus libre, plus lyrique : il transforme l'ancienne précision en foisonnement baroque pour créer ce théâtre de l'entropie au travers duquel Eros et Thanatos jouent à se renvoyer le même rôle.

La troisième période combine l'organe et l'objet, qui en est le prolongement historique. L'homme y apparaît comme une machine dont les rouages organiques se greffent sur des rouages mécaniques pour donner un hybride fait de chair et d'acier. Dans l'image, la tension s'accroît encore, mais l'on ne sait plus s'il faut l'interpréter comme une implosion ou une explosion, une désintégration ou une intégration. Pas d'intérieur ni d'extérieur : tout est là – tout est dans la déchirure qui exhibe le fond. La vie du dedans s'écoule dehors, ou l'inverse, ou les deux également. Tout va vite. Tout est spasme. Mais la violence reste froide, comme les couleurs qui préfèrent l'acidité à la profondeur. Entre elles s'élabore une apothéose du périssable, qui n'était sans doute tellement excessive qu'en manière de conjuration, et pour nous renvoyer à son contraire. La mort, cette vieille machine nickelée, a une carapace plaquée chair.

La période actuelle (1970-1971) se voulait « religieuse ». Qu'est-ce à dire ? Simplement qu'elle tentait la synthèse des précédentes pour en exprimer le *sens*. Dès lors, à travers toutes les images déjà créées, apparut l'importance de la volonté d'hybridation. Toujours, entre l'insecte et le cactus, comme entre l'organe et l'objet, il y avait eu tentative de greffe afin de créer un MONSTRE. Non point un monstre anecdotique propre à illustrer quelque fiction, mais le représentant d'une espèce résolument nouvelle. Pourquoi ? Parce que créer une espèce, c'est vaincre l'entropie générale. Mais l'invention du monstre conduit directement au sacré, le sacré étant l'hybride même – l'hybride né du croisement de notre désir d'absolu et de notre conscience du relatif et du périssable. Ainsi François Lunven fermait-il un cercle en peignant (ou en repeignant *Donnez-moi le 8 et je vous créerai un monde*, et c'est dès lors en toute connaissance qu'il a précipité son œuvre dans le même présent perpétuel que lui-même. Il disait : A la limite, l'image infinie égale l'image nulle. Il disait aussi : Un maximum de connaissance tue la connaissance, et il n'y a plus qu'à poser le pinceau.