

Sedlář, Jaroslav

Les motifs musicaux dans l'œuvre [i.e. l'oeuvre] de Bohdan Lacina

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1972, vol. 21, iss. F16, pp. [187]-196

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110469>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

Brno

LES MOTIFS MUSICAUX DANS L'ŒUVRE DE BOHDAN LACINA

Oto Bihalji-Merin dans son livre *Aventures de l'art moderne* émet l'opinion que les courants principaux de la peinture contemporaine s'approchent par leur méthode de la musique et c'est pourquoi la désagrégation de la régularité rigoureuse et le principe de la liberté totale, dans le cadre de la discipline totale, sont caractéristiques pour les deux arts. Il l'atteste par la thèse de Vasil Kandinski: «La peinture et la musique présentent une tendance toujours grandissante à créer des œuvres absolues, c'est-à-dire une réalité objective indépendante . . .»¹ Bihalji-Merin cherche des analogies entre les compositions de Schönberg ou Webern et les tableaux de Vasil Kandinski ou Piet Mondrian, ou bien entre les sonates pour piano de Pierre Boulez ou les études électroniques de Stockhausen et la peinture «structurale» instinctive de Pollock, Wolls et Tapiés. Cependant, il existe aussi des tentatives de réaliser des unions directes. Du reste, le surréalisme qui constituait, dans une certaine mesure, le point de départ aussi pour Bohdan Lacina, s'efforçait de «faire disparaître les limites entre les différentes activités et domaines.» Mais même cette tentative n'est pas isolée dans l'histoire de l'art. La psychologie désigne ce phénomène sous le terme de synesthésie ou, en un langage plus moderne, d'hallucinations réflectologiques. Il s'agit d'un fait physiologique par lequel l'excitation d'un organe sensoriel (la vue, par exemple) suggère l'excitation dans un autre organe sensoriel (l'ouïe, par exemple), sans que ce dernier soit excité et sans qu'intervienne l'acte volontaire et même la concentration de l'attention. On connaît très bien, par exemple, la sensation indéfinie éprouvée dans les dents au cours de la perception des tons aigus. La psychologie ne connaît que partiellement le fondement de ces phénomènes expliquant que dans les cas individuels, il s'agit probablement d'un isolement insuffisant de deux nerfs périphériques parallèles. Si la sensation secondaire est optique, on parle alors de synopsis ou de photisme, si la sensation est acoustique, on l'appelle phonisme. Dans beaucoup de cas, c'est l'excitation acoustique (la soi-disante audition colorée).² Mais cette sensation n'est que très rarement assez distincte pour qu'apparaissent toujours les mêmes couleurs évoquées par certains sons. Ce phénomène joue un rôle important dans l'art surtout toujours s'il s'agit d'une périphrase, d'un message indirect. A ce qu'on sait, l'art s'est servi de la synesthésie trois fois: pour la première fois dans le maniérisme

¹ O. Bihalji-Merin, *Abenteuer der modernen Kunst*. Köln 1962, p. 66 et suiv.

² *Der Grosse Brockhaus*, 1934, p. 384.

et dans la première période du baroque quand on s'occupait aussi théoriquement de synesthésie. On utilisa la synesthésie dans les images allégoriques, surtout dans les «images de cinq sens» (Fünf-Sinne-Bilder). Sa mission était la drasticité la plus grande possible de la description motivique. Telles images cherchaient à suggérer à l'observateur des sensations auditives et même olfactives; pour la deuxième fois, la synesthésie fut utilisée par le romantisme et le symbolisme.³ On exigeait de la part du percepteur la compréhension des images du point de vue pictural et auditif. Pour la troisième fois, enfin, on rencontre ce phénomène dans l'art contemporain, surtout dans l'art abstrait. L'art abstrait, ayant abandonné l'objet qui par sa valeur commémorative conditionnait le message, facilita la corrélation de la forme, de la couleur et du ton, comme «valeurs absolues». Cependant, cela ne veut pas dire que le romantisme dans les beaux-arts, le symbolisme ou l'art moderne puissent être conçus comme illustration de la synesthésie ou comme manifestation suprême de la «Gesamtkunst» wagnerienne. On sait que déjà Paul Klee, par exemple, dont la carrière s'ouvrit par la musique et qui ne vécut que pour la synesthésie, manifesta: «L'analogie de la musique avec les beaux-arts s'impose constamment dans mon esprit, mais toute analyse reste sans succès.»⁴ En quoi consiste alors ce rapport intime entre la peinture et la musique si on ne veut pas le chercher dans un sentimentalisme vague dont se contentaient les romantiques et les symbolistes? C'était Paul Gauguin qui se prononça déjà avec une clairvoyance sur le fond de la question en mettant dans son cahier d'esquisses la note suivante concernant la peinture: «La peinture agit sur l'âme au moyen des sens de même que la musique; les tons colorés correspondent aux sons. Cependant, dans la peinture il est possible d'atteindre une image sonore homogène, ce qui n'est pas possible dans la musique où les accords se succèdent. L'ouïe comme organe sensoriel est plus limitée que la vue; l'oreille ne peut capter qu'un seul son du total dans chaque moment, tandis que l'œil peut embrasser l'ensemble d'un seul coup d'œil.»⁵ Ce sont des considérations semblables que formule de nos jours par exemple la psychologie des formes. Gauguin écrivit dans une lettre à son ami Daniel les mots suivants: «La peinture doit suggérer et ne pas décrire, comme le fait aussi la musique d'ailleurs.»⁶

La proximité de la peinture et de la musique, de même que les tentatives de les unir dans une seule œuvre artistique, tout cela découle de la substance psychique de l'homme. Les sensations tactiles, gustatives et olfactives ne rendent possible aucune distance. L'objet est devant nous et il est presque une partie intégrante de notre corps. Les sensations ne peuvent pas être évoquées en forme d'idées; il en résulte qu'elles ne sont pas une source de la pensée. Elles sont liées aux réactions instinctives du corps. Par contre, l'action humaine propre se rattache aux sensations auditives et visuelles qui facilement deviennent des idées. Le psychologue français Maurice Pradines affirme que ces dernières sensations sont elles-mêmes des idées, constatant que seulement celles-ci sont capables d'évoquer des idées d'objets et rapports absents. Cela signifie alors que les sensations auditives et visuelles nous indiquent la distance. Notre adaptation à la

³ H. H. Hoffstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965, p. 141 et suiv.

⁴ *Ibid.* p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

situation que ces sensations nous désignent d'avance, peut perdre tous les signes de chair. L'idée apparaît au sein de la même sensation avec une liberté et distance absolues pour se séparer entièrement de la perception fondée sur l'observation. De l'idée dérive la cognition scientifique et l'action méthodique. L'acoustique et l'optique sont nées au moment où l'homme, après avoir cessé de mesurer l'objet par ses qualités; comme le fait l'animal, sépara, du point de vue des idées, les sons et les couleurs.⁷ M. Pradines découvre ce qu'il appelle l'affectivité secondaire désignant par ce terme la sensibilité esthétique qui est caractérisée précisément par le «recul» ou la distance. La vue et l'ouïe, inactives en substance, procurent des impulsions aux «délices» d'un nouveau genre; celles-ci ne dépendent d'aucune nécessité. Et les couleurs et sons purs sont propres à être goûtés esthétiquement par l'homme. Dans ce sens, le rapport entre la musique et la peinture est incontestablement très étroit. Dans le célèbre livre *Art and art critics*, ouvrage polémique à l'adresse de Ruskin, Whistler se moque, par exemple, de la reproduction réaliste du modèle et de la thèse que la nature offre une beauté parfaite. La nature dans sa conception est plutôt une dissonance, comme il le souligne souvent: «Probablement la nature cache dans la couleur et la forme le contenu de toutes les images possibles, de même que la clef cache toute la musique. La mission de l'artiste consiste dans la découverte intelligente de ce contenu; il doit choisir et unir créant ainsi la beauté, de même que le musicien combine les tons et forme les accords pour découvrir dans la dissonance les parfaites harmonies.»⁸ Cependant, le problème de la perception, comme le fait entrevoir la synesthésie mentionnée au passage, est une autre question. Il y a aussi des différences dans la structure de la composition musicale et picturale, dans les méthodes de travail et dans le matériel employé. Il est remarquable que la peinture incline aux motifs musicaux toujours dans les périodes de transition cherchant en eux plutôt la spiritualité et la liberté d'expression, donc certaines valeurs «absolues».

Bien que la peinture moderne incline naturellement à la musique, Bohdan Lacina ne parvint pas par hasard à des motifs musicaux. Son amour de la musique est bien connu. Son rapport à la musique date déjà de son enfance. Son père gardait à la maison des chansonniers de chansons populaires et chantait régulièrement avec toute sa famille des airs nationaux et patriotiques. Le rythme de ces «chants» familiaux était déterminé par l'année ecclésiastique. Outre cela, Bohdan Lacina commença à jouer du violon déjà à l'école primaire, tout d'abord en amateur, puis sous la direction d'un précepteur, après que son frère aîné eut décidé de ses futures études. Son intérêt intense pour la musique devint plus profond après la Deuxième Guerre mondiale, au temps de la formation du groupe Ra, quand il commença à fréquenter Ludvík Kundera, Tomeš, Zykmond, etc., qui se réunissaient chez le photographe Miloš Koreček qui jouait en professionnel du piano et dont le père avait été jadis le premier interprète du *Carnet* d'un disparu de Leoš Janáček. Au cours de ses études à Prague, Lacina avait connu aussi Schönberg, Liné et Bořkovec lors de leurs concerts à Mánes. Chez les Koreček, il se familiarisa intimement avec la composition en *Symphonie ré-mineur* de César Franck qui lui inspira le tableau *Fifres I*. Si l'on ne prend pas en considération le tableau *Luth baillant* de 1937, dans lequel prédomine

⁷ F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*. Paris 1955, p. 183.

⁸ H. H. Hoffstätter, *ibid.*, p. 95.

encore la symbolique et le grotesque surréaliste, les Fifres I, de 1945, peinture à la colle, sont le premier tableau à sujet musical. Le peintre rythma la surface de la toile par les verticales des fifres et par les surfaces libres colorées à la manière des pauses. Il donna aux fifres la forme des troncs de cône se rétrécissant alternativement en haut et en bas, balancés horizontalement par les petits trous et interrompus par le rythme du dessin et de la couleur. Il semble qu'il développe les contrepoints qui s'approchent successivement de gauche à droite jusqu'à la fusion dans le dernier fivre en un seul élément «accentué». C'est comme cela qu'on pourrait développer l'explication du tableau. Cependant, il paraît que si l'on cherche de pareils parallèles on procède d'une façon un peu forcée. C'est qu'on saisit le tableau aussitôt comme un tout sans la sensation de succession temporelle des motifs ou leur continuité et sans la sensation du mouvement. Outre cela, un rôle important est joué aussi dans la perception de ce tableau par la concrétisation d'objet dont la valeur évocatrice conditionne le message. Une reminiscence suggestive qui se rattache à l'objet, offre une reproduction vivante des perceptions antérieures. Cependant, la reproduction de passé de la reminiscence du peintre à l'impression vécue lors de l'audition d'une composition musicale se compénètre avec les reminiscences visuelles admettant aussi une indétermination et c'est pourquoi tout a le caractère de reproduction.⁹ Cette indétermination est évident aussi par le fait que les fifres pourraient être identifiés pendant la perception — si l'on ne connaissait pas le nom du tableau — comme les arbres d'un bois ou comme les chaumes d'une herbe gigantesques, etc. En plus, ils sont anthropomorphisés parce que le peintre ajouta des yeux à deux fifres. C'est le peintre lui-même qui confirme le mieux l'indétermination, la spiritualité et la libre fantaisie du jeu des formes et des couleurs. La même année, il créa au pastel une variante des Fifres; on y trouve de nouveau des bandes verticales en couleurs et des formations semblables aux fifres. Mais cette fois-ci, les fifres nous rappellent aussi des cheminées d'usine. Ce caractère du tableau est accentué encore par des souillures horizontales vaguement ébauchées sur les cimes des cheminées qui rappellent vivement des nids de cigognes. Si l'on fait la comparaison de ce tableau avec un autre pastel dénommé Paysage (datant de 1947), le rôle joué par la dénomination dans les tableaux de Lacina devient alors manifeste; dans ses premières œuvres, elle a même la mission de concrétiser le tableau. Bohdan Lacina la considère comme l'une des coordonnées du tableau. Le paysage est décomposé en bandes de couleurs et formations verticales dont deux représentent les cheminées d'usine et deux autres les arbres. Cependant, le spectateur ne doit pas identifier unanimement les éléments du paysage; c'est la dénomination du tableau qui précise l'orientation de la reminiscence suggestive. Autrement, on pourrait concevoir aussi ce tableau à travers le prisme «musical», si proche des Fifres sont sa structure formelle et sa composition. Cette structure incita J. Tomeš et L. Kundera à considérer les tableaux de Bohdan Lacina, nés sous l'influence de la musique, comme une allégorie des années de souffrances de la guerre. Kundera l'exprima de la manière suivante: «Les Fifres ne sont pas des natures mortes musicales harmonieuses... ce n'est pas la profondeur de sécurité et le calme de douce mélancolie, mais les sirènes vibrantes à toute volée, les transpositions plastiques des sons alarmants et stri-

⁹ Cfr. E. Husserl, *Conférences concernant la phénoménologie de la conscience temporelle interne*. Prague 1970, pp. 5—77.

dents qui retentissaient dans nos oreilles encore longtemps après la guerre.» Kundera avait en vue la toile nommée *Sirène* (de 1947) qu'il interprétait seulement de l'extérieur. Cependant, sur le plan général, on pourrait dire plutôt que les premiers tableaux de Lacina, inspirés par la musique, ne sont pas une illustration des impressions musicales ni des souffrances de Lacina, mais une élaboration picturale tout à fait autonome des impulsions qui surgissent d'un rapport intime avec la musique. Cette indétermination de l'inspiration est justifiée d'une manière encore plus convaincante par la toile *Clavier* de 1946—47. Les formations de bandes abstraites en couleur, percées et pénétrées par les lignes noires et les raclures négatives faites par l'autre bout du pinceau dans les couleurs épaisses, tout cela démontre comme le peintre «joue» avec la technique. Il se sert des traces que laissent les gros poils du pinceau (ce qui rappelle vaguement la technique du grattage d'Ernst) pour rythmer la composition. Le tableau n'a de commun avec la musique (outre le nom) qu'un certain rythme des lignes verticales et diagonales et des éléments qui ordonnent la surface. Cela évoque au maximum la représentation d'un mouvement balancé. Par la rigueur de la composition, au contraire, le *Clavier* nous rappelle les *Sommes mathématiques* ou les *Rythmes postérieures* de Lacina. Cependant, les *Rythmes* ne s'inspirent pas de la musique mais des toiles de Giorgio Morandi. Dans ces toiles, Lacina fait vibrer rythmiquement la composition de masses colorées, qu'il ressent purement sous l'aspect visuel, d'un point de vue simultanément. Une «rythmisation» formelle de la surface est présente aussi dans la toile tout à fait amusicale nommée *le Corso des oiseaux* (1947).

Après la guerre, Bohdan Lacina créa encore les *Fifres II*, les *Claviers*, les *Chalumeaux* de Brno et les *Chalumeaux*. On pourrait constater que, sauf les *Claviers*, ce sont des variations sur le sujet des *Fifres*. Sans doute, elles sont plus élaborées dans la structure des formes et de la composition; le rythme des surfaces, des bandes colorées et des lignes est plus richement différencié. Tandis que dans les *Fifres II* la concrétisation occupe le premier plan — on y voit des instruments à vent de bois représentés illusoirement — dans les *Chalumeaux* de Brno et dans les *Chalumeaux*, le peintre passe presque à une abstraction; aux instruments de musique sont substituées des bandes colorées non concrètes et nuancées toniquement, des lignes interrompues et de petites surfaces triangulaires; sur celles-là, il répandit des points obscurs dont quelques uns nous rappellent des yeux. De même, les *Claviers* conservent aussi certain rapport sensoriel avec la réalité, mais en même temps ils en font abstraction. La suggestivité de la reminiscence se transforme ici, à la base des sensations visuelles passées, en une concrétisation indéfinie, presque insaisissable.¹ On voit sur la toile une sorte de cadre qui représente de toute évidence la «charpente» du piano; sur elle, le peintre dispersa une gamme colorée de bandes esquissées par de brefs coups de pinceau et dont la disposition diagonale rappelle les touches du clavier. Dans la toile les *Chalumeaux*, le peintre aboutit d'une façon tout à fait univoque à l'abstraction; les traits colorés superficiels du pinceau s'agglomèrent autour de l'axe central du tableau, formant une épaisse masse de couleurs nettement différenciées. Tous ces tableaux sont réalisés avec l'intention d'exprimer par la peinture une vague inspiration musicale. A cette époque-là, Bohdan Lacina était convaincu qu'on pouvait établir le parallèle entre la musique et la peinture. Il

¹⁰ E. Husserl, *ibid.*, pp. 5—77.

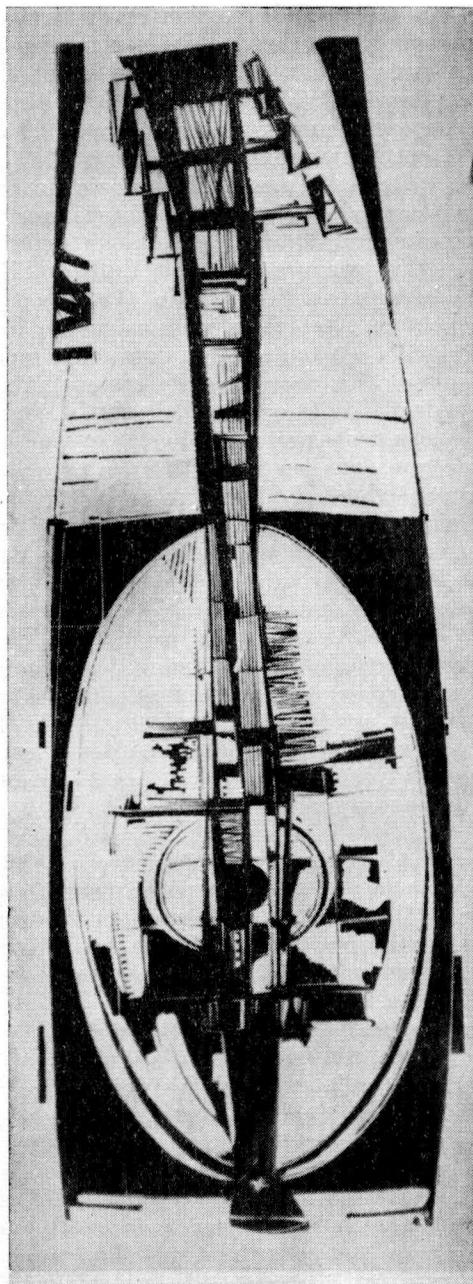
le croyait surtout dans le cas des Chalumeaux de Brno créés encore sous l'influence des soirées musicales chez les Koreček. Il commençait aussi à se constituer sa propre discothèque. Quand il envoya quelques uns de ces tableaux à l'exposition à Lucerne (1947), la critique parlait unanimement de la musicalité du peintre. Mais Lacina, qui ne souffre pas de synesthésie, comprit bientôt que ce parallèle n'est pas possible et il commença à concevoir les tableaux à thème musical comme un prétexte pour la création de compositions pictorales libres (du point de vue de la forme et la couleur). Sa foi en la possibilité d'un parallèle entre la musique et la peinture fut ébranlée déjà par Miloš Koreček qui jugeait que les Fifres I ne correspondaient pas à la musique de Franck; il était persuadé que dans le cas de la recherche des analogies, le tableau est plus moderne. Ce jugement allait sans doute au cœur du sujet. On avait déjà remarqué que la dépendance de motivation du tableau à la composition en ré-mineur de Franck est purement extérieure par le fait qu'il se rattache à l'objet (les fifres). C'est que la peinture ne peut pas exprimer le son ou le ton par la forme; tout au plus, elle peut employer une série de formes identiques ou modifiées produisant ainsi un certain «rythme», proche plutôt de la stylisation ornementale où règne le principe de la répétition «infini» d'un ou de plusieurs éléments identiques. Alors le seul lien entre la musique et la peinture sera la couleur. Mais on n'«entend» pas la couleur, on la «voit». Si les couleurs «pures» ou les tons «purs» sont capables d'évoquer une sensation esthétique, on pourrait constater au plus que, sur le plan de la «sensibilité», ce sont les couleurs dites froides ou mieux dit négatives qui correspondent aux modes mineurs. Ces couleurs dominent toute l'œuvre de Lacina de la période de guerre et d'après guerre, pas seulement les tableaux à sujet musical. Dans cette œuvre prédominent en général les couleurs «obscurcs», bleues et violettes, parfois noires et brunes. Ce sont donc les couleurs employées aussi fréquemment par les peintres du romantisme et du symbolisme; leur signification fut déterminée littérairement et conceptuellement. Le rapport entre la peinture de Lacina et la littérature, surtout la poésie, est intime et on ne peut nullement le négliger, notamment dans la première période de sa création. Dans ce sens, son œuvre est en relation étroite avec la tradition dans laquelle Lacina voit la continuité de la vie.¹¹ Il est bien naturel qu'au moment imminent du danger de la guerre, Lacina se retourne vers cette tradition. Dans la tradition, enfin, on retrouve la sécurité du pays natal. C'était le romantisme qui exploita le plus la couleur bleue en lui attribuant un sens fondamental encore valable aujourd'hui. La couleur bleue, perspective, est toujours en relation avec l'obscurité, la non-lumière, l'irréel. Cette couleur n'est pas pénétrante, elle attire au loin. Le bleu et le vert sont des couleurs transcendantes, spirituelles, non sensorielles. On les désigne aussi comme couleurs fantastiques, monothéistes. Elles symbolisent la solitude, le souci, le rapport du moment avec le passé et aussi avec le futur, le destin comme régime existant dans l'univers. Selon Goethe, le bleu nous donne la sensation du froid qui rappelle l'ombre. Dans cet ordre d'idées, il faut mentionner les tableaux de solitude de Lacina dans lesquels prédominent le bleu et le vert. Le violet est le mélange de bleu et de rouge. Il ne vivifie pas, comme on le croirait, mais il paraît qu'il impatient. Il porte quelque chose de vivant, mais sans sensation de joie réelle. Cette couleur pro-

¹¹ Au sens de la caractéristique présentée par S. Gidion dans le livre *Die ewige Gegenwart — Die Entstehung der Kunst*. Köln 1964, pp. 18—19.

voque des états de mélancolie. Elle est aussi la couleur des Pâques. On la considère souvent comme un mélange de passion et de raison; c'est ainsi qu'on pourrait caractériser presque toute l'œuvre de Lacina. Ses toiles *Ballades*, *Lidice*, *Protovisages*, *Une seule*, etc., sont peintes en violet. Du reste, la plupart des toiles à sujet musical après 1947 et plus tard, qui se rattachent aux objets concrets, on peut les concevoir comme natures mortes ou allégories. Dans les natures mortes il y a des combinaisons d'instruments de musique peints avec un goût pour la grâce de leurs formes et l'harmonie de couleurs; citons, par exemple, *Nature morte à cordes pincées* (1962), *Nature morte avec fifres* (1963), *Nature morte avec instruments*, *Nature morte pour deux instruments*, *Viole triste* (1964), *Scherzo* (1965), gravures sur bois *Luth et Fifre* (1964), etc. Les tableaux d'allégories, comme p.ex., *Tambourin* (1949) ou *Paysage aux tambours* (1964) se rattachent aux tableaux «musicaux» de la première période, à leur sens métaphorique. Ils ont toujours un sous-texte qu'on peut interpréter au point de vue du contenu. La chose illustrée est en même temps une chose différente. La *Petite en deuil* (1964) ou *En deuil* (1965) sont peints en couleurs grasses et obscures avec des traits presque robustes et leur naturel principal est la mélancolie, de même que dans les tableaux *Fifre des champs de printemps* (1965) ou dans la toile très élaborée *Solitude cloche* (1967).

L'exemple le plus typique de l'allégorie est la *Coquille* (1965), tableau au nom amusical mais au sujet musical. A la silhouette du violon dans la moitié droite de la toile s'oppose une formation ronde indéfinie, qui peut être cocon ou germe de substance vivante, mais aussi crâne. Sa fragilité est caractérisée par le blanc prédominant qui signifie aussi l'absence de couleur, le caractère incolore, le néant. Le violon est bleu obscur, le fond est jaune. Le jaune est la couleur de la matière, de la proximité, la couleur du corps. Le violon est traversé par la ligne d'une seule «corde». La toile est donc structurée sur la signification métaphorique de la couleur. C'est une variante plus abstraite des sujets analogues, comme p.ex., du célèbre autoportrait de Böcklin avec la mort qui joue du violon à une seule corde. Du point de vue rationnel, le crâne et le violon à une corde symbolisent «vanitas».

On a déjà remarqué que plusieurs toiles postérieures à sujet musical, de même que les allégories, servirent de prétexte au peintre pour la création de compositions libres. Il s'en occupe déjà dès le commencement des années 60. Ces toiles se caractérisent par les compositions de couleurs «pures» qui dominent aussi plusieurs toiles amusicales de cette période, comme par exemple la *Petite horloge*, *Spectralecorde*, *Horloge spectrale*, *Le Coup des dés*, etc. Toute son œuvre récente est infiltrée par ces compositions, depuis la *Boîte de musique* de 1950, d'une précision mathématique, plusieurs *Accords*, *Figurations musicales*, *Jeu de la timbale*, *Jeu de l'harpe*, jusqu'aux pastels *Musicalités I—IV*, d'une pureté de couleurs extraordinaire. Par cette évolution vers les couleurs pures, Bohdan Lacina parvient au centre même des problèmes de la peinture moderne dont une des branches donne le premier rang à la couleur. Les fondements furent jetés déjà par van Gogh, Emile Bernard et Paul Gauguin qui, sous l'influence de l'impressionnisme, développaient le coloris des surfaces. Ils mettaient en opposition, sur les grandes surfaces continues, les tons colorés purs qui devaient faire l'impression de l'accord et du contrepoint dans la musique. En 1888, van Gogh écrivit à son frère Théo: «La peinture, dans sa conception d'aujourd'hui deviendra plus subtile, plus musicale et moins sculpturale, pour se vouer à la



XIII Bohdan Lacina, Luth Gravure sur bois, 1964.

couleur.»¹² Ces paroles prophétiques qui ne mentionnent pas le parallèle entre la musique et la peinture, nous pose le problème de la simultanéité. Sous ce terme on désigne au fond l'influence mutuelle des couleurs. Au cours de la perception, la même couleur produit dans une configuration donnée un effet différent que dans une autre, bien que sa longueur d'onde, du point de vue de la physique, reste identique. Dans ce cas, la couleur se transforme toujours (les recherches scientifiques récentes enregistrent des millions de nuances) tandis que chaque ton noté ne change ni en nombre de vibrations ni en efficacité. Il s'agit peut-être de différences dans la perception visuelle et auditive et de différences dans les moyens appliqués et la méthode du travail. La couleur «sonne» d'une façon différente dans le glacis, le pastel, la peinture, la stratification, etc. Dans la peinture existent aussi certains principes de composition ou simultanéité, mais ils sont imprécis et vagues, tandis que dans la musique ces principes sont bien définis par l'ordre presque mathématique de l'harmonie ou l'inharmonie. «Le peintre est le premier interprète de son œuvre», c'était l'expression bien trouvée de Bohdan Lacina. Cela veut dire qu'il réagit toujours à chaque couleur, à chaque nuance. Sous l'influence de la perception d'une configuration d'ensemble, il doit changer fréquemment le ton, la nuance ou l'épaisseur de la couleur de sorte que l'ensemble coloré qui en résulte diffère de son idée originale. En somme, outre la décomposition de la régularité et l'influence réciproque dont parle Oto Bihalji-Merin, c'est l'affectivité secondaire, désignée par M. Pradines comme sensibilité esthétique, qui est commune à la musique et à la peinture.¹³ Le meilleur témoignage de l'œuvre de Lacina en est le tableau de la dernière période nommé le Carré polyphonique. Lacina examine ici «l'harmonie» des tons colorés et du noir. Il est persuadé que le noir fera briller les autres couleurs. L'émancipation de la couleur noire, de même que la recherche des analogies entre la musique et la peinture, est le reflet de l'atmosphère de la fin du 19^e siècle. Oscar Wilde manifeste que «les dernières années du 19^e siècle furent dominées par la découverte de la beauté du noir qui procura aux hommes la coloration de leurs meubles et vêtements. C'est la couleur noire qui par son contraste fournit la pleine splendeur au soleil.»¹⁴ Redon l'appelle «la lumière de la spiritualité... Le noir ne plaît pas à l'œil, ne réveille pas la sensualité. Il est messager de l'esprit davantage que la couleur la plus belle de la palette ou du prisme.»

Traduit par L. Bartoš

HUDEBNÍ MOTIVY V DÍLE BOHDANA LACINY

Naše doba, podobně jako kolem zlomu století, hledá analogie mezi hudebním a výtvarným dílem, ba existují pokusy o přímá spojení obou. V historii to není ovšem nic ojedinělého. Podobné pokusy, dokonce teoreticky podložené, známe z období evropského manýrismu 16. a 17. století, z raného baroka, z romantiky a symbolismu 19. století. Psychologie v takovém případě hovoří o synestézii, nejnověji o reflektologických halucinacích. Je nesporné, že blízkost hudby a malířství a pokusy o jejich sblížení vyplývají z psychické podstaty člověka. Víme např., že tzv. „tělové počítky“ jsou vázány na instinktivní reakce těla a nemohou vyvolávat žádné představy. Naproti tomu vlastní lidská akce je vázána na auditivní a vizuální počítky, které francouzský psycholog Maurice Pradines považuje přímo za

¹² J. E. Muller — F. Elgar, *Un siècle de peinture moderne*. Paris 1966, p. 58.

¹³ Cfr. F. Alquié, *ibid.*, pp. 183—4.

¹⁴ Cfr. H. H. Hoffstätter, *ibid.*, p. 136.

představy. Jedině tyto počítky nám naznačují vzdálenost a z ní vyplývající sekundární afektivitu (M. Pradines), již se rozumí estetická senzibilita.

V duchu doby byl i Bohdan Lacina zpočátku přesvědčen, že je možné přímé spojení hudby s malířstvím. Teprve po vzniku obrazu *Píšťaly I*, který byl inspirován skladbou Symfonie d-moll Césara Francka, pochopil, že to možné není. Přesto maloval i nadále obrazy s hudebními motivy. Ty se mu ovšem staly pouhou záminkou k reprodukci neurčitých vnitřních představ vyvolaných poslechem hudby; záminkou k tvorbě volných malířských improvizací, kde rozhodující úlohu dostala barva, její metaforický význam a její proměny. I v této tvorbě dbal Bohdan Lacina kompozičních zásad a tzv. barevné simultaneity jako malokdo. Byl si však dobře vědom, do jaké míry jsou nepřesné a neurčité v protikladu k hudbě, kde jsou dány téměř matematickým řádem harmonie nebo disharmonie. A tak jeho dílo názorně předvádí společného jmenovatele obou uměleckých druhů, kterým může být toliko sekundární afektivita, již M. Pradines míní estetickou senzibilitu.