

RESUMÉ

La biologie classe les systèmes vivants parmi les systèmes ouverts, susceptibles d'autoreproduction et d'adaptation aux conditions extérieures; ils recueillent les renseignements du milieu extérieur pour pouvoir créer son modèle ou reflet. Ils disposent d'une certaine stabilité qui leur permet de conserver et de transmettre les renseignements aux générations suivantes. Cependant, ils se caractérisent par un certain degré d'instabilité qui les rend susceptibles de mutations et, par conséquent, de changements des renseignements acquis. Cette conception correspond à la notion qui suppose la détermination historique de l'homme, celui-ci, étant le point d'intersection des relations historiques. Ce n'est pas seulement le présent qui détermine la structure de sa vie, mais aussi le passé et l'attente de l'avenir. L'aspiration à une continuité constitue un élément de dignité humaine. Evidemment, la continuité ne représente pas pour nous une simple succession, mais aussi une qualité de l'esprit humain d'évoquer à la vie les choses qui avaient été oubliées au cours des siècles ou repoussées au „subconscient“. C'est la lutte entre „l'éphémère et l'éternel“ qui donne naissance à l'évolution – substance de la vie. Il s'agit alors du problème de la constante et du changement. Dans l'art du XX^e siècle, la question du rapport entre les données constantes et variables revêt une importance primordiale. Au lieu d'un style, il surgit le tourbillon des tendances et d'ismes, apparemment contradictoires, dans lequel gouverne le principe de changement. Cela correspond aux transformations de civilisations qui créent de nouveaux stéréotypes intellectuels et visuels. Dans une telle situation, une branche de l'art se tourne vers la nature, vers l'individu et ses sentiments, vers le monde utopique des désirs et aspirations. Il cherche son appui dans le passé pour faire entrevoir l'avenir tout en considérant la continuité comme l'une des certitudes; il devient correctif du monde technique d'où il adopte des données variables dictées par le principe d'expérimentation. L'importance de cette orientation se base sur l'effort de trouver un équilibre entre des données constantes et variables représentant la richesse de la vie. Cet effort constitue la base de l'art dès ses débuts.

LES DONNÉES CONSTANTES

La donnée constante de l'oeuvre de Lacina est tout ce qui peut être englobé dans le concept de continuité, c'est-à-dire la signification métaphorique de l'oeuvre. La métaphore était une locution figurée ou une parabole qui au sens figuré prenait la signification d'une autre chose. Dans l'oeuvre de Lacina, cette „autre chose“ acquit le caractère d'une validité générale par le fait qu'elle renvoie en dehors de l'objet figuré. Cela exprime en même temps une conception de vie qui dépend de tradition et qui naît des moments vécus et des sensations personnelles, des sentiments particulière où le peintre donna la priorité à la forme ouverte, au fragment, à l'aphorisme, au torse et des rêves. Le monde de la fantaisie s'y unit au monde sensible, voire matériel, dans une symbiose

Ses tableaux maintiennent, au niveau significatif, une continuité avec l'expérience humaine passée et correspondent grosso modo aux genres traditionnels, bien que transmutés d'une façon non

traditionnelle. Ce sont: 1^o les figures (portraits, têtes, visages), 2^o les paysages, 3^o les natures mortes, 4^o les images abstraites. Dans les trois premiers, la figure humaine se confond avec des oiseaux ou bien les figures et les objets se confondent avec les paysages. Ils ne définissent rien avec précision. L'individuel qui y est représenté n'est pas un but, mais un moyen. Leur sens est essentiellement humain. La quatrième catégorie englobe les images d'origine non sensuelle, les images des représentations spatiales, les toiles aux thèmes musicaux et les ouvrages inspirés par la géométrie. Cependant, même dans ce cas, les images servent la métaphore figurée, très souvent seulement par l'intermédiaire de ligne et de forme, mais surtout moyennant la couleur et sa variation.

Parmi les figures c'est la figure humaine qui occupe la première place ou bien un substitut de celle-ci-les mains, les têtes, les visages et surtout le torse, la caryatide et les structures hybrides. Ces dernières nous introduisent dans un monde équivoque des imprécisions de même que la musique.

Le torse représente la création de l'imparfait. Il tend à la dématérialisation constituant ainsi une abstraction de l'intégrité naturelle. C'est pourquoi il est un moyen typique de camouflage de la forme. Il représente le scepticisme face à la possibilité de perfection et exprime la conviction que tout ce qui est créé par l'homme est une oeuvre fragmentaire, de même qu'une notion scientifique n'est qu'une partie de la connaissance totale. L'art devient ainsi l'objet du désir et, par conséquent, l'objet digne de l'activité créatrice, comme l'exprima par exemple Achim von Arnim: „Ce qui est parfait est mort et n'assouvrira plus le désir.“ Au contraire, ce qui est imparfait et suggère stimule la réflexion et la découverte de l'objectivité du fait suggéré incitant ainsi à la sensation subjective. L'imprécision poétique s'infiltré à travers les images de Lacina depuis son dessin *Une nuit d'avril* (1929), passant ensuite par les *Silhouettes* et la *Rencontre* (les années quarante), les *Pèlerines*, les *Macles*, les *Caryatides*, les *Torses*, *Niobé*, jusqu' aux toiles de la fin des années soixante, comme par exemple les *Hybrides*, *Anadyomené*, les *Couples desordonnés* et le *Carré indéfini*.

Au torse se rattache le fragment qui retrouva son importance dans l'art de notre siècle comme le remplacement involontaire d'un tout. Son accentuation significative produit un effet plus intense qu'une description proluxe d'un ensemble. Le fragment dans l'oeuvre de Lacina est représenté par la plastique le *Couple* (1941) ou par les toiles, comme par exemple le *Paysage pour deux mains mortes*, la *Maison fermée à clef* et les *Solitudes*. L'inachèvement du *Couple* est caractérisé par sa réalisation en plâtre et l'idée de fragment est représentée par une main modelant une structure indéfinie à moitié cachée dans la matière. Nous y trouvons le symbole de l'unité primitive de la matière amorphe de laquelle surgit l'homme. C'est la „*materia prima*“, source de la vie. Même le symbole de la main est très ancien remontant à l'origine de l'art.

Les têtes et les visages fonctionnent aussi en remplacement d'un tout dans un sens pareil. Simplifiés aux grandes lignes et traits, ils revêtent le pouvoir identifiant des traumatismes psychiques de l'homme surtout pendant la guerre. Le portrait imaginaire du poète Trakl, le *Marqué*, l'*Aveugle*, le *Farouche*, *Celle de Lidice*, les *Femmes aux voiles*, le *Silencieux* (années quarante), les *Non masques Non visage*, etc., peuvent être conçus aussi comme des masques sous lesquels se cachent le chagrin, l'abandon, l'affliction. Cependant, même les masques antiques ne furent pas de simples masques mais un fragment de l'homme entier. Jusqu'aujourd'hui, le masque reste polyvalent puisqu'il signifie la perte de l'individualité, son porteur ne pouvant être identifié. Néanmoins, la voie de la découverte du visage humain mène à travers le masque. Derrière celui-ci, c'est le „poète“ lui-même qui peut s'y cacher. C'est peut-être dans le masque où se mêlent le plus directement le réel et l'imaginaire.

Outre les têtes et les visages citons aussi des structures de composition inspirées par la poésie. En 1935 déjà, Lacina nota le distique de l'Été de Pasternak: „Leurs bois de cerf relevaient les

fulgurations, se levant du foin et recevant la nourriture des mains." Les tableaux la Tête lampe, la Fenêtre cercueil, le Paysage mare de sang, etc., exploitent aussi la syntaxe métaphorique de la poésie baroque qui souleva l'intérêt dans les années trente. A ce moment-là, Lacina esquissait les tableaux la Femme lampe ou la Femme violon. En rangeant les images poétiques, l'artiste trouva des possibilités inépuisables. L'impulsion primitive fut émotive s'inspirant toujours de la réalité. Selon les principes d'associations, les chaînes d'autres images, parfois tout à fait imaginaires, s'y ajoutèrent. Leur signification est donc souvent subjective ayant en même temps une portée beaucoup plus grande. Ainsi, par exemple, les tableaux Femme berceau, Jeune fille avec l'enfant, peuvent être conçus comme une femme mère qui revêt à la fois la signification du temps et du destin. Le souci est un sentiment primitif concernant l'avenir et un souci quelconque est maternel.

Outre la figure humaine, Lacina se passionnait pour les oiseaux et les structures hybrides d'oiseaux et d'hommes ou celles d'oiseaux et de paysages. Ils apparaissent déjà dans le Pendule blessé (1936) ou dans la Jeune fille en deuil (1937-38) pour exprimer la spiritualisation – symbole de la douleur psychique. Dans la grotesque le Superpatriote, Lacina partit de la tradition populaire en dotant un gueulard politique d'un „bec“ d'oiseau. La signification du Paysage des corbeaux, réalisé au début de la guerre, dérive de l'Apocalypse qui désigne Babel comme une volière avec des oiseaux repoussants. Dans les années quarante et plus tard, l'oiseau dans l'oeuvre de Lacina reprit la signification de spiritualité tout en esprit de la tradition égyptienne et hindoue. Un groupe d'oiseaux a la signification de menace. Le fait est évident dans les tableaux Les Oiseaux I, les Oiseaux II, le Paysage limitrophe II, le Paysage d'Icare, les Coucous, les Balades I et II, etc. Plusieurs variantes du tableau l'Oiseau de malheur (Ni homme ni oiseau), la Femme oiseau, etc., montrent une expression de l'analogie du destin d'homme et de celui d'oiseau. Ces créations hybrides, de même que dans le cas dumasque, oscillent entre deux extrêmes – la magie et le matérialisme.

Si l'on a constaté que Bohdan Lacina est un jumeau de la poésie, c'est pleinement valable, parce qu'il convertit même le paysage en métaphore, y compris le Plateau tchéco-morave. Le paysage sert à Lacina purement de point de départ et non de but de l'art. Le souvenir, la nature, l'enfance et la tradition y jouèrent un rôle prépondérant. Certainement, la suggestivité du souvenir se transforma sur la base des sensations visuelles passées en objectivité indéterminée modifiée souvent par la poésie. On pourrait constater que Lacina conçoit le paysage comme l'univers, l'espace infini et silencieux dans lequel tout naît et meurt (Paysage primitif, Paysage émergé de la mer, Conception du paysage). C'est dans l'univers où se produit la lutte des éléments, p. ex. le Paysage venteux, le Paysage gros, le Paysage sinistre ou le Jeu du tympanon, Jeu de la harpe; ces derniers se placent entre les tableaux conçus sensoriellement et les cosmogonies imaginées abstraitement, comme p. ex. le Début de l'espace, la Terre, la Pénétration naturelle des saisons auxquelles la tradition attribuait toujours une importance particulière. Citons parmi eux l'Automne tchéque, le Paysage de printemps, le Paysage de l'équinoxe d'automne, le Temps au-dessus du chaume. Dans ceux-ci et dans les cosmogonies et solitudes on trouve une contemplation du cours continu des choses exprimé par l'espace du paysage, le dynamisme de formes et lumière. Egalement les nus, sous forme de caryatides, se confondent avec le mouvement éternel de l'espace universel, avec la croissance et la diminution, avec la naissance et la mort (Caryatide Niké, Caryatide douloureuse, Caryatide de balise, Caryatide nekrofóros). Même les plantes, herbes et bouquets sont des symboles de grandeur de la nature. Il y a aussi des tableaux de plusieurs panneaux – diptyque et triptyque – modifiés par Lacina en „monodiptyques“, en tableaux des paysages doubles, encadrés et sans gravitation. La même vision apparaît dans les tableaux aux motifs musicaux où l'accord correspond par sa signification métaphorique au triptyque, comme l'avait déjà constaté Pinder. Néanmoins,

c'est le paysage réel, le miroitement des eaux d'étangs, qui est le point de départ indiscutable de la peinture de Lacina.

Une série des paraboles représentant l'isolement doit son origine au renouement au romantisme. Ce sont les Solitudes où les pignons des maisons de Horácko devinrent signes remplaçant la réalité – la maison paternelle. Lacina s'y sert d'une signification exactement délimitée des couleurs verte, bleue et blanche. A part le souvenir d'enfance, le paysage reproduit souvent l'état psychique de l'artiste et représente le sentiment humaine. Cela rappelle l'idée de Schelling: „La nature se reconnaît dans les hommes, l'homme, à son tour, dans la nature.“

Le point de jonction de tout cela est la transparence et la simultanéité. Dans beaucoup de cas même la couleurs en dépend. La transparence et la simultanéité, également que l'abstraction et le symbole, voilà des valeurs constantes de l'art depuis les temps primitifs. L'oeuvre de Lacina utilise en général le deuxième principe de transparence – la translucidité des corps. En ce cas, la transparence représente d'un côté le temps, de l'autre elle devient le moyen expressif des concepts de l'espace. L'homme subsiste dans cet espace secondairement comme percepteur, moyennant quoi on accentue qu'il appartient à l'espace délimité par la coquille qu'il habite et qu'il embrasse par sa vue. Derrière celle-ci, il s'ouvre un espace infini accessible seulement au désir. Tout cela dérive du caractère immédiat des contrastes, de l'attachement au lieu, du désir des pays lointains et, enfin, de la sensation romantique „à l'extérieur et à l'intérieur“. „A l'intérieur“ il se passe des scènes de la vie humaine représentées, dans l'esprit traditionnel, par l'enfant: le Sein, la Solitude (1965). Le coeur dans le Squelette tictaquant signifie la vie. „La ligne de vie“ passe aussi par le Paysage vaste et termine dans l'attribut indispensable – dans le cercle irrégulier. Les événements des tableaux Au milieu des brins d'herbe, le Scherzo, la Terre, etc., transparaissent par les structures circulaires et ovales qui les enferment par leurs contours. Tout cela existe en soi-même et juxtaposé. Le tableau se transforma en psychogramme. Les éléments hétérogènes s'y unissent en une vision particulière qui prenait naissance (très souvent dans l'atelier, devant les tableaux) aux moments de pénétration de la lumière et de l'obscurité, comme produit d'une brusque inspiration et d'une redécouverte de la mélodie intérieure.

LES DONNÉES VARIABLES

Dans la signification métaphorique des tableaux de Lacina il s'agit d'une accumulation de renseignements qui, malgré leur caractère constant, sont soumis à certaines mutations. Les changements des méthodes de travail contribuèrent d'une façon décisive à ces mutations. La méthode de la technique picturale dans la création de Lacina se développait en trois sphères suivantes: 1^o la recherche et la lutte pour trouver propre expression, 2^o la tendance à la peinture homéochrome, 3^o la polyvalence de couleur et l'expérimentation avec celle-ci.

La première période est caractérisée par l'effort pour reproduire la réalité à laquelle l'artiste fut attaché par les sens. Il cherchait l'adéquation des techniques plastiques chez Antonín Slaviček, Othon Coubine, dans le cubisme, chez Raoul Dufy, etc. Son Paysage (1932) est discipliné en formes et en composition. Le coloris tamisé, les variations insensibles des lumières et des ombres rappellent la variante du classicisme d'inspiration à la Coubine. Dans la Vue de Křižánky (1932) se montrèrent les formules inspirées par le cubisme qui enserrèrent la nature dans les polygones irréguliers qui se superposent et s'emboîtent de façons diverses. La froideur des formes est soulignée par le bleu et le vert vifs. Deux variantes des vues de Sněžné (1934) utilisent les expériences plastiques de la

peinture française à la Raoul Dufy. Le peintre les „dessinait“ avec le pinceau; ce qui est remarquable, ce sont les tons d'une sensualité excitante et le dynamisme des matières.

Les tableaux de cette période trahissent un talent qui peut être défini comme une aptitude à l'imitation. Il ne s'agit pas encore d'une grande activité créatrice. Lacina y réglait ses comptes avec „l'art“, de même que dans la période de la leçon surréaliste (1935-38) où il fut obligé de coqueter avec le vérisme de S. Dalí. Cependant, dans les grotesques de la fin des années trente, l'artiste se moque de la doctrine surréaliste. Evidemment, dans son stade initial déjà, on peut identifier l'artiste avec le type d'un „poète sentimental“ dont la réalité sont des idées. Cela se manifesta, à cette époque-là, dans les illustrations privées de la poésie de O. Březina, Ch. Baudelaire, K. Hlaváček, F. Halas, F. Šrámek, J. A. Rimbaud, etc. La technique d'illustration, ne comportant souvent qu'une seule figure, fut le crayon mou combiné avec la craie noire, rarement la plume complétée par pastel. L'accent est mis sur la ligne qui caractérise le rapport du peintre avec l'objet. Le crayon sert à exprimer l'imprécision du torse esquissé.

Ce caractère métaphorique des illustrations pénétra au cours de la guerre dans toute l'œuvre de Lacina. Dans le Portrait imaginaire du poète Trakl (1938-39), le peintre abandonna le vérisme et l'illusionnisme remplacés par l'art expressif dans lequel le rôle décisif joue le croquis schématique d'une forme, le pastel et la tache de couleur appliquée au pinceau. D'un côté Lacina déforma ainsi la forme, mais de l'autre côté il l'accentua par le contour. Peu après, en 1941-42, il créa deux petits tableaux des Solitudes, l'un à l'huile, l'autre en détrempe. L'effort convulsif y disparut et fut remplacé par un équilibre serein des surfaces et formes, des couleurs et lignes. Le coloris se transforma presque en homéochromie. Le violet, le bleu, le brun et d'autres couleurs semblables prédominèrent. L'homéochromie s'harmonise directement avec la signification qui, à vrai dire, la conditionna.

Du point de vue du changement des moyens plastiques, constatons le retour à la peinture en détrempe qui est en opposition avec la peinture à l'huile de la période précédente. Nous pouvons y voir en même temps l'adoption des méthodes traditionnelles ce qui se produit aussi dans la graphique où le crayon fut remplacé par les gravures sur bois et sur cuivre. Au reste, les quelques statues de la même période furent modelées exclusivement en plâtre ou en cire. La peinture en détrempe constitue une technique de peinture assez compliquée; telle couleur est plus „une couleur en soi-même“ que la couleur à l'huile. C'est pourquoi, elle pose au peintre certains problèmes en la manipulant. Son pouvoir couvrant étant grand, elle ne permet pas de transitions continues, de pénombres, de reflets; ceux-ci peuvent être obtenus uniquement par les méthodes auxiliaires (la hachure, etc.). C'est la différence optique entre les résultats des deux techniques qui joue un rôle important; la peinture en détrempe n'est pas tellement susceptible d'évoquer l'impression de profondeur. Elle est plus lumineuse, bien sûre, mais plus plate. C'est par cette qualité qu'elle rétrécit l'espace qui ne peut être créé qu'en juxtaposant ou superposant des surfaces en couleurs, c'est-à-dire, mettant en contraste les plans. Les Solitudes et les Paysages limitrophes sont l'illustration de ce fait. Du reste, le contraste provoque une certaine tension à laquelle Lacina parvenait également par une variation des pâtes et des couleurs délayées, des surfaces lisses ou structurées et aussi par l'alternance de la détrempe sèche et laquée (Paysage limitrophe II, Fifres I). L'artiste aboutit ainsi à une plasticité considérable de la peinture.

Dans la dernière période, les problèmes de la technique picturale s'approfondirent et s'élargirent. La technique orientée vers la polyvalence de couleurs fut influencée par l'„intervalle“ de la fin des années cinquante dominé par la technique semiimpressionniste des Bouquets de moineaux, de mai,

de prunellier, des Amants ou des Paysages d'hirondelles, etc. Cette technique rendit plus claire et plus chaude sa palette, où apparurent les ocres et les différentes nuances du rouge.

Même plus tard, Lacina créa des tableaux par le contraste des plans, des couleurs chaudes et froides, des pâtes grosses et des surfaces lisses. Ces contrastes devenus aigus, se heurtent rudement, rendent dynamiques les matières et augmentent la tension. Des tableaux émane une intensité distincte du „repos“ mélancolique des images des années quarante. Dans les années soixante, il apparaît souvent une tendance vers un traitement purement plastique du sujet. Cependant, même dans ce cas, la couleur n'est point abstraite, cela veut dire que dans un certain endroit elle est toujours définie par la forme ou bien elle constitue l'opposition à la couleur locale. La couleur reste toujours aux services de la métaphore. C'est pourquoi elle brille quelque part et n'occupe qu'une place secondaire ou accessoire ailleurs. Le peintre parvenait à cela utilisant diverses techniques – teinture, stratification des couches, pâte, glacis appliqués sur la couche blanche de peinture. Le but fut d'obtenir la luminosité maximale de couleur, quelquefois par combinaisons avec le noir (p. ex. dans le Carré polyphonique). Lacina se basait sur les principes de simultanités selon lesquels la même couleur produit un effet différent dans une configuration de couleurs différente. En changeant ces principes, l'artiste modifia non seulement les couleurs, mais aussi les tons.

Outre la polychromie, Lacina s'occupait aussi de monochromie en blanc, surtout de la capacité des relations spatiales du blanc qui peut produire l'impression optique de distance. Le blanc contient un espace matériel compacte. Les autres couleurs finissent en blanc ou fusionnent avec celui-ci. C'est pourquoi le peintre étudia intentionnellement la fusion de l'espace en blanc. Au centre de l'image il parvint d'un côté au blanc „absolu“, dans lequel toutes les couleurs fusionnent comme dans la lumière blanche; de l'autre côté il arriva au noyau matériel qui se dissout en immatérialité (le contraste du noir et du jaune dans le champ blanc; citons à ce propos Le point de fuite de l'homme). Il réfléchissait aussi sur les mêmes possibilités d'autres couleurs, par exemple du bleu, dont la qualité d'absorption vers les lointains fut constatée déjà par Goethe.

L'œuvre de Lacina peut être répartie en tableaux d'une composition fermée (qui délimitent la forme) et en tableaux d'une composition ouverte (au centre-noyau élaboré qui se perd dans l'espace); aux derniers nous pouvons ranger aussi les tableaux qui forment des séries sans commencement et sans fin (les tableaux musicaux). Les deux manières de composition dans ce schéma correspondent à la double orientation de l'art moderne: expressive et formelle (rationnelle). Lacina cherchait la possibilité de synthèse entre celles-ci. L'œuvre devint pour lui le moyen d'une vision complexe du monde.