

# Le flou de Bohuslav Reynek

Kateřina Segeřov

Masarykova univerzita / Sorbonne Universit

katerina.segesova@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-4289-7547>



## THE FUZZINESS OF BOHUSLAV REYNEK

This article deals with fuzziness in the works of the Czech Catholic artist Bohuslav Reynek. Reynek was devoted to both expressionist poetry and graphic arts. Both creative fields were influenced by the phenomenon of fuzziness, the article tries to follow in these footsteps and to justify why the poet felt the need to express himself in this way, based on an interpretation of the poem and the graphics.

## KEYWORDS:

Bohuslav Reynek — Poem — Graphics — Fuzziness — Expressionism — Catholic

## MOTS-CLS :

Bohuslav Reynek — Poème — Gravures — Flou — Expressionnisme — Catholique

## DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.3.15>

*Ce qui est crée par l'esprit est plus vivant que la matière<sup>1</sup>.*

Bohuslav Reynek, représentant de l'expressionnisme, fait certainement partie des artistes qui reflent le phénomène du flou dans leur travail. Chez Reynek, à la fois poète et artiste, cette tendance est facilement repérable. Dans sa poésie, le flou se manifeste sur plusieurs plans : forme, motifs, sujets traites. Dans son œuvre graphique, nous retrouvons un flou artistique dans la manière de créer, mais aussi, comme dans ses poèmes, dans la recherche de sens.

Pour exemplifier notre propos, nous analyserons un de ses poèmes, « Le bateau vivant », et une de ses gravures, « Pietà avec un chat galeux ».

---

1 Ch. Baudelaire, « Fusées », dans *uvres complètes*. Paris : Gallimard, 2018, p. 649.



## Le bateau vivant

Mon esprit maudit marche  
dans un bateau torride et âpre  
dans un verger

Des vagues pétrifiées,  
Coule l'effluve chaleureux  
de l'odeur

elles l'ont soulevée solennellement comme une montagne  
qui s'étend sur l'horizon  
obscur

le bateau, mon jardin suffocant,  
qui vrombit des essaims timides de mes  
méditations

le bateau fissuré cent fois  
où l'eau sifflante de la terreur s'engouffre

un bateau dont les mâts sont féconds  
ils poussent à travers de lui jusqu'au  
fond des profondeurs de l'eau

un bateau dont la voile est une flamme  
flottant des épaules des mâts :  
Soleil...<sup>2</sup>

Le poème se trouve dans le cinquième recueil de Reynek, intitulé *Rty a zuby* (*Lèvres et dents*). Ce recueil est considéré comme l'un des plus importants recueils expressionnistes du poète de Petrkov, dont les vers dynamiques montrent l'indétermination existentielle qu'il projette dans ses poèmes. Le sujet lyrique du « Bateau vivant » se présente comme un esprit enchanté, n'existant ni dans le monde des morts ni dans celui des vivants. Il est à la fois présent dans et absent de son corps. À travers la figuration de l'esprit, nous partons à la découverte des images changeantes. Un bateau se transforme en verger dans le vers suivant, sans transition, par l'usage d'un seul mot. Il fait chaud, les bords de la mer métaphorique s'agitent sous l'effet de la chaleur de

2 B. Reynek, *Básnické spisy*. Zlín : Archa, 2009, p. 254. « Zakletý duch můj chodí / horkou a sverepou lodí: / sadem. // Z vln, které zkameněly, / řine se vůní vřelý / výpar, // slavně ji vznesly jak horu, / vypjatou na obzoru / temném, // loď, dusnou zahradu moji, / jež hučí plachými roji / dum mých, // loď, jež má trhliny steré, / v něž voda děsu se dere / syčíc, // loď, jež má stěžňoví plodná, / prorostlou jimi až do dna / hlubin, // loď, jež má za plachtu plamen, / vlačíc ze stěžňů ramen: / Slunce... ». Notre traduction.



l'air. Le verger est ici opposé au bateau âpre, mais les deux espaces sont progressivement reliés par la chaleur.

À travers l'esprit, nous voguons donc sur des flots pétrifiés, mais dont l'odeur nous parvient. Il y a ici une confusion des sens : la pierre n'a pas seulement une odeur, elle émet également son effluve sous forme d'une onde, perturbant ainsi son intégralité.

Le flou, dans le poème, est présent aussi visuellement. Les vagues de pierre ont porté le bateau aussi solennellement qu'une montagne, mais le lecteur ne peut pas voir clairement cette image majestueuse, car elle domine un horizon sombre. Comment pouvons-nous être sûrs de voir vraiment ce que nous pensons voir ? Le bateau est loin et la lumière est rare. Au moment-même, il est toujours possible de formuler plusieurs conjectures sur la nature de ce bateau.

Le bateau, que le lecteur soupçonnait, il y a quelques instants, être une montagne majestueuse au loin, devient fragile et apparaît clairement à travers les mots du poète. Ses fissures s'ouvrent devant nous, la maison de l'esprit s'effondre, « l'eau de la terreur » s'en échappe. L'eau qui apporte la destruction au lieu de l'espoir, l'eau qui est si essentielle à la récolte du verger, peut faire couler le bateau fantôme. Reynek utilise délibérément deux milieux pour lesquels l'eau signifie un destin différent.

Il ne nous permet même pas de naviguer à bord du bateau. Son but et sa fonction de base sont niés ici, il a une « mâtore féconde », mais le bateau est imprégné par elle jusqu'au fond des profondeurs, ancré par elle à un seul endroit. Enfin, le poète nous présente une autre contradiction ; la métamorphose devient perpétuelle. Au lieu d'une voile, c'est une flamme qui flotte dans le vent. Cette image très mouvante est ensuite couronnée par un seul mot en majuscule : soleil, une lumière si forte que nous ne pouvons pas la regarder directement. Le bateau, comme le décrit Reynek, nous appartient et ne nous appartient pas à la fois. Le bateau et le verger n'existent pas en permanence, ils ne sont pas concrets ; à chaque instant, ils se désintègrent et se transforment dans une métamorphose vivante. Des images sont possibles, mais pas certaines. À chaque nouvelle image, nous réalisons à quel point le bateau, notre monde, est fragile et instable, à quel point le flou peut le détruire complètement.

Nous trouvons de nombreuses significations et références dans le poème, comme si le poète voulait transférer tout son monde, toute son existence, en bateau. Xavier Galmiche dit au sujet de l'expressionnisme :

Le pacte poétique sur lequel repose l'expressionnisme semble échapper à la logique de rupture du lien sémantique précédemment rappelée : en tant qu'art faisant — quoique de façon pour ainsi dire extrême, suprêmement tendue — partie prenante du naturalisme, il maintient en effet la convention nécessaire de l'expression, c'est-à-dire l'articulation et parfois même l'analogie dans le message entre le contenu (sentiments, états psychiques, mais aussi désignation et représentation du monde extérieur matériel, social, politique, etc.) et sa profération [...]³.

3 X. Galmiche, « "L'autre défamiliarisation" de la littérature expressionniste tchèque », dans C. Depretto (dir.), *De la littérature russe, Mélanges offerts à Michel Aucouturier*. Paris : Institut d'Études slaves, 2005, p. 196.



Le flou est donc dû à l'excès. Ce phénomène est également observable dans le poème de Reynek. Les images changent à chaque vers, nous n'identifions visuellement rien qui pénètre sous leur surface, au contraire, un film vivant se déroule devant nos yeux, et ce carrousel de perceptions ressemble à un grand spectacle flou. La métamorphose est d'une rapidité vertigineuse, nos sens sont sollicités à chaque vers. Nous ressentons une surcharge sensorielle.

Le bateau de Reynek est percé, il est non maîtrisable et insaisissable de manière expressionniste, difficile à fixer. Quelque chose est constamment en train de le détruire et de le perturber ; le poète n'atteindra pas la sécurité sur son bateau, dans son verger.

Nous trouvons ces images changeantes également dans d'autres poèmes de Reynek. Citons, par exemple, le poème « Lune » : « L'un y voit un couple d'amoureux enlacés, l'autre la figure d'un ivrogne, et moi le miroir du Purgatoire<sup>4</sup> ». Ici, comme dans le poème précédent, nous nous tournons vers le lointain que notre vue n'arrive pas à percer ni à cerner avec exactitude. Tout dépend donc de notre propre interprétation de ce que nous voyons dans la lune (tout comme le bateau de chacun est différent). La signification n'est pas univoque.

Reynek ne se contente pas de seulement rendre flous les symboles et les motifs, il le fait aussi au niveau de l'ambiance. Un exemple de ce flou se trouve dans le poème « Rêve » :

Je m'éveille dans le petit matin d'hiver, et je me retrouve — pas dans mon lit ni dans ma chambre ! mais dehors, dans une atmosphère ténue et bien calme où tout apparaît en des dimensions nouvelles et indifférentes. Je suis dissimulé par la forêt, la forêt de pins enneigée, dissimulé par la mousse des aires, des bruyères et du terreau, et au-dessus de moi s'aboutent les branchages des arbres en un baldaquin clair et sombre reposant sur des colonnes odorantes, et il est brodé, et ses colonnes sont décorées des perles vivantes et vertes des mésanges. [...]

[...] je tanguerai comme dans une balançoire ou entre des bras, et les branchages de pins se penchent au-dessus de moi, Face barbue de Dieu le Père — elle n'est ni claire ni matérielle [...]<sup>5</sup>.

Nous sommes au moment du réveil, ce n'est pas encore le matin, mais il ne fait plus la nuit. Le poème s'intitule « Rêve », la description nous amène au moment qui précède

4 B. Reynek, *Rybí šupiny (Écailles de poissons)*. Havlíčkov Brod : Petrkov, 2011, p. 21. « Někdo v něm vidí dvě objatých milenců, někdo tvář opilcovu, já pak zrcadlo Očistce. »

5 B. Reynek, *Rybí šupiny (Écailles de poissons)*, op. cit., p. 35. « Procitám v časném jitře zimním, a hle, nejsem ve svém lůžku, ani ve své jizbě, ale jsem venku, v řídké a tichounké atmosféře, a všechno jest v nových a lhostejných dimensích. Jsem přikryt lesem, celým borovým lesem zasněženým, přikryt mechem, borůvkám a vřesovím a prstí, a nade mnou se spájejí koruny stromů jako skvělý a temný baldachýn na vonných sloupech, a jest pošit a sloupy posázeny živými, zelenými perlami sýkorek. [...] houpu se jako v kolébce nebo v náručí, a koruny borovic se sklánějí nade mnou vousatou Tváří Boha Otce — ne nějak jasnou a hmotnou [...] ».



notre pleine conscience. Nous nous trouvons dans un état d'esprit ambigu, où tout est possible et où la réalité se mêle à l'imagination. Reynek écrit : « Je suis dissimulé par la forêt ». Il se confond avec elle et avec l'autre paysage, devenant une partie de cette nature et de ce moment. « [...] je tangué comme dans une balançoire ou entre des bras », poursuit le poète. Il est sur place mais il est aussi en mouvement répétitif en boucle. Et cette partie du poème se termine par le visage flou de Dieu : « elle n'est ni claire ni matérielle ». Dieu ne peut pas être pleinement rappelé, il ne peut pas être imaginé, mais sa présence est indéniable.

Le phénomène de l'image floue ne se retrouve pas seulement dans l'œuvre poétique de Reynek, mais aussi dans son œuvre graphique, qui est inséparable de ses textes ; les deux formes artistiques partagent le goût de l'effacement des limites. Les poèmes de Reynek sont illustrés par ses gravures qui développent les histoires de ses textes. Xavier Galmiche explique cette tendance comme suit :

Par expressionnisme littéraire, nous entendons le reflet dans la littérature d'une tendance transcendant les frontières entre les différentes disciplines (musique, arts plastiques, etc.), faisant porter l'accent sur l'expression, sur des procédés de surenchère, de grossissement, et aboutissant à une esthétique de l'exaltation, de la caricature et parfois du grotesque. Une tendance, en effet, plutôt qu'un courant : comme le note Jean-Michel Glickson, « l'expressionnisme ne présente pas une doctrine unanime et organisée, mais des états de tension et d'opposition. Et l'esthétique de la distorsion, du paroxysme, du cri, par quoi l'usage caractérise le style expressionniste, unifie indûment les traits d'un art multiforme et contradictoire »<sup>6</sup>.

L'œuvre de Reynek comporte plusieurs sujets et motifs qui s'entremêlent dans les deux expressions artistiques. Il s'agit par exemple des chats, qui apparaissent souvent dans ses gravures et ses poèmes, des oiseaux, du bétail et d'autres animaux. Outre les motifs naturels préférés de Reynek, nous trouvons également des figures de la Bible ou des scènes bibliques telles que la *Pietà*.

Le flou de l'œuvre graphique de Reynek se retrouve bien sûr dans le style même de l'art. En utilisant un flux dense de rainures, Reynek grave des figures et des animaux dans les plaques, mélangeant le monde humain et le monde animal. Souvent, nous ne voyons pas où s'arrêtent les formes humaines et où commencent les formes animales. Les figures se touchent l'une l'autre, émergeant ensemble du brouillard (comme le bateau dans le poème précédent), en nous donnant un pressentiment de leur existence.

La gravure « *Pietà avec un chat galeux* » a été réalisée avec la technique du cli-ché verre. Reynek a découvert cette technique au début des années 1950 grâce à un magazine d'art français. Il a commencé à utiliser cette technique en 1952, année d'où vient l'estampe présentée ici<sup>7</sup>. Cette technique se situe entre la peinture, les arts graphiques et la photographie. L'artiste l'aimait pour ses grandes possibilités, il créait

6 X. Galmiche, « "L'autre défamiliarisation" de la littérature expressionniste tchèque », art. cit., p. 195.

7 Cf. Annexe.



ses travaux à l'aide de la laine de mouton, des coulées de miel et des toiles d'araignée. L'usage sans doute le plus significatif de cette technique est à trouver dans la série de douze tableaux appelés *Veraikon* (1952), que Reynek a marqués avec l'empreinte de sa paume directement dans le négatif. Cette technique est en soi un franchissement de la frontière entre l'auteur et l'œuvre où le poète, inspiré par l'histoire de Véronique, appose son empreinte<sup>8</sup>.

La gravure « Pietà avec un chat galeux » est divisée en trois parties : la partie sombre se trouve en haut, ensuite l'image est occupée en diagonale par deux figures, enfin la partie inférieure est redressée et claire, comme un éclat de lumière. Les deux figures sont donc représentées au centre de l'image, entre le coin supérieur droit et le coin inférieur gauche. Il s'agit de la Vierge Marie avec le Christ dans ses bras. Le titre *Pietà* fait référence à une scène très souvent représentée de la Descente de la croix où la mère pleure son Fils. Au lieu de la représentation traditionnelle de la Pietà, où les figures sont fermement ancrées, Marie étant représentée en verticale et Jésus en horizontale, la représentation de Reynek est différente :

Contrairement à la représentation conventionnelle de Marie tenant sur ses genoux son fils Jésus-Christ au moment de la descente de la croix, la scène fait voir les personnages plutôt comme un couple « chagallien » volant dans une étreinte amoureuse. Leurs corps formés une fois de plus par des lignes dynamiques évoquent non seulement le mouvement, le vol et la lévitation (ce qui s'oppose à la sémantique de la piété en tant qu'état de chagrin et de douleur), mais de plus, ils suggèrent une interconnexion spéciale ou bien une union à la fois physique et spirituelle des deux personnages<sup>9</sup>.

L'impression d'apesanteur que donnent les personnages est également soutenue par les lignes sombres qui traversent en long la gravure. Ainsi les corps perdent leur substance. Les personnages perdent leur ancrage exact, ils sont dans l'espace, ils ne se lient pas à un endroit de la terre. Les personnages ne sont pas représentés complètement, dans la zone où nous nous attendrions à voir des jambes, ils se fondent même en une seule traînée. La caractérisation des personnages est donc réduite à une sorte d'ombre, de sorte que la scène retrouve une ambiance de rêve, comme dans beaucoup d'autres gravures de Reynek. Ceci est expliqué par Karel Šrp :

[...] il ne restait plus que des amas chaotiques de lignes et de couleurs, dont l'origine figurative avait presque disparu. Néanmoins, l'expression des feuilles

8 Cf. P. Chalupa — B. Reynek, *Bohuslav Reynek (1892–1971)*. Řevnice : Arbor vitae, 2011, p. 166–167.

9 E. Pariláková, « Slová vyrývané z tmy: K básňam a obrazom Bohuslava Reyneka », dans *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Akropolis, 2010, p. 381. « V protiklade s očekávaným zobrazením tela Krista položeného v lone Márie výjav postavy zachytáva skôr ako „chagallovskú“ dvojicu letiacu v ľúbostnom objatí, ich telá sú opäť tvorené dynamickými líniami evokujúcimi nielen pohyb, let a vznášanie (čo je v opozícii k sémantike piety ako stavu smútku a bolesti), ale sugerujúci mi aj zvláštne prelútie či fyzické aj duchovné spojenie oboch postáv ». Notre traduction.

graphiques reste éloquente. C'est comme s'il leur transférait sa propre hémorragie « intérieure », dans laquelle il assumait la souffrance pour toute l'humanité, une idée dont les racines ont conduit à des conceptions symboliques de l'expressionnisme<sup>10</sup>.

Nous pouvons ici revenir au bateau du poème cité. À la fin, il est, lui-aussi, presque complètement désintégré, endommagé par des fissures, trempé par la chaleur du soleil et de l'eau. Ici aussi, à la fin, nous trouvons des lignes chaotiques, l'image brisée d'un bateau autrefois puissant, le monde du poète qui fuit.

Quant à la gravure, l'expression du flou se manifeste par des lignes de taille variable, un vrai jeu de lumière et de mouvement. Le motif de la Pietà (et ensuite de la résurrection) symbolise un nouveau départ pour l'humanité et la rédemption des péchés. Cet espoir d'un monde nouveau et de la réouverture du paradis est symbolisé par la lumière au bas du tableau. Cette lumière atteint la figure de Jésus, mais pas encore celle de Marie. Le sentiment d'irréalité, de rêve et de flou est renforcé par la lumière avec laquelle l'artiste joue de manière peu conventionnelle. Traditionnellement, la partie claire est située en haut de la gravure et l'ombre, la partie sombre, en bas. Mais ici, c'est exactement le contraire. La majeure partie de la lumière se trouve dans la partie inférieure droite, et la lumière passe à travers la figure du Christ couché. Srp dit à ce sujet : « L'oxymoron du blanc en noir et du noir en blanc a transformé le matériel en immatériel, le terrestre en céleste, et vice versa<sup>11</sup> ». Cette logique correspond également à la gravure. Le chat en tant que créature d'origine divine se trouve dans la lumière. La lumière touche le Christ, qui quitte la terre pour le ciel. Marie, toujours un être terrestre, est en noir. Les lignes des deux personnages s'entremêlent dans le flou. Nous voyons les liens entre les deux, une partie de Marie est amalgamée au corps de son Fils.

Le chat qui est dans la lumière apparaît également dans le titre de la gravure : « Pietà avec un chat galeux ». L'animal est mentionné dans le titre, ce qui en fait automatiquement le personnage principal. Nous identifions assez bien les contours du chat, nous voyons les deux oreilles, les pattes et la queue. Le chat est directement éclairé par la lumière, au milieu du corps. Là encore, cette clarté n'est pas délimitée. La lumière de la partie inférieure de la gravure entre dans sa figure. Le chat se trouve dans cette lumière, mais l'éclat à l'intérieur semble tout à fait indépendant de la lumière qui sort du coin de l'image. Il est important de dire que la source de cette lumière est inconnue, ce qui conduit à nouveau à l'idée que la lumière a une origine sacrée.

10 K. Srp, « Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka », dans *Bohuslav Reynek (1892-1971): výstava ke 100. výročí narození*. Brno : Dům umění města Brna, 1991, p. 41. « [...] zbyly jen chaotické shluky linií a barev, jejichž figurální východisko se téměř vytratilo. Přesto zůstává výraz grafických listů sdělný. Jako by do nich přenášel vlastní „vnitřní“ krvácení, ve kterém na sebe přebíral utrpení za celé lidstvo, což byla představa, jejíž kořeny vedly k symbolickým koncepcím expresionismu ». Notre traduction.

11 K. Srp, « Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka », art. cit., p. 40. « Oxymóron bílého v černém a černého v bílém převáděl hmotné v nehmotné, pozemské v nebeské a naopak ». Notre traduction.



Dans le titre, le chat est désigné comme galeux. Le chat arbore des taches, il est même constitué par ces taches plutôt que par des lignes. Mais Jésus et la Vierge Marie sont également tachés. Dans leur cas, il s'agit probablement du sang du Christ. Cependant, ces taches créent un lien flou entre les trois personnages.

Ajoutons un autre aspect : le flou se trouve aussi dans le langage du poète qui utilise de nombreux archaïsmes, afin de revenir à l'intemporel, à un monde où des personnages bibliques surgissent à sa porte. Par son langage, il entre dans les contextes de l'histoire biblique pour se dégager des événements quotidiens de son temps. Mais il ne se contente pas de recourir à des archaïsmes. Il utilise également des structures de phrases inhabituelles et laisse les expressions françaises imprégner le texte. Le mot *chatière* dans le poème « Chats » peut servir d'exemple<sup>12</sup>. Reynek était tellement décalé par rapport à son époque que Vítězslav Nezval l'a accusé d'avoir oublié sa langue maternelle — le tchèque —, à cause de ses séjours fréquents en France<sup>13</sup>.

La position de Reynek dans la littérature tchèque est liée en partie à ce flou. Reynek était, en son temps, un poète à la périphérie, loin de l'avant-garde moderne de l'époque, cantonné à Petrkov, à la campagne de Vysočina. À un moment donné de sa vie, il n'a pas pu publier ses livres en raison du régime politique du pays, et a donc été négligé par les grandes maisons d'édition qui auraient pu présenter son œuvre aux lecteurs de l'époque. Apprécié par un cercle restreint de poètes, il est passé inaperçu dans la littérature nationale.

## BIBLIOGRAPHIE :

Baudelaire, Charles. « Fusées », dans *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2018.

Galmiche, Xavier. « "L'autre défamiliarisation" de la littérature expressionniste tchèque », dans Catherine Depretto (dir.), *De la littérature russe. Mélanges offerts à Michel Aucouturier*. Paris : Institut d'Études slaves, 2005, p. 193–200.

Pariláková, Eva. « Slová vyrývané z tmy: K básňam a obrazom Bohuslava Reyneka », dans Lenka Jungmannová (dir.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Akropolis, 2010, p. 373–388.

Reynek, Bohuslav. *Básnické spisy*. Zlín : Archa, 2009.

12 B. Reynek, *Básnické spisy*, op. cit., p. 166. « Pojdte ke mně všechny, vy těšitelky mnoha mých teskných let, od dětství! Pojdte, vy chmurné, žíhané, jež jste popsány runami; tajemných básní! Vy bílé, jejichž srst narostla z teplého mléka kravek! Vy černé, jež se podobáte mé první milence! A vy tříbarevné, které jste podobny podzimnímu dnu, rzivy jak říjnové listí, černý jako vody v lesních tůních a byly jako jinovatka po mrazu nočním!

Pojdte ke mně a upředte mi tkanivo krásného snu! Vidte, lidé vám nevěří a pomlouvají vás; ale přece ve dveřích statkův a chalup, i ve vratech stodol a kůlen vám nechávají otvory, abyste k nim mohli. Ani ne z lásky, ale pro jistotu, aby nebyli zahanbeni, neboť tuším snad, co my víme: že v kamenné bráně Edenu také jest *chatière*, a že vy tam chodíte — pro odlesk útěchy samotářům. »

13 I. Slavík, « Básnická tvář Bohuslava Reyneka », dans *Rybí šupiny; Rty a zuby; Had na sněhu*, Praha : Vyšehrad, 1990, p. 161.

Reynek, Bohuslav. *Rybí šupiny = Écailles de poissons*. Havlíčkův Brod : Petrkov, 2011.

Slavík, Ivan. « Básnická tvář Bohuslava Reynka », dans Milada Chlábková (dir.), *Rybí šupiny; Rty a zuby; Had na sněhu*. Praha : Vyšehrad, 1990, p. 155–167.

Srp, Karel. « Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka », dans Renata Bernardi (dir.), *Bohuslav Reynek (1892–1971): výstava ke 100. Výročí narození*. Brno : Dům umění města Brna, 1991, p. 38–42.



#### ANNEXE :



Chalupa, Pavel — Reynek, Bohuslav. « Pietà avec un chat galeux », dans *Bohuslav Reynek : (1892–1971)*. Řevnice : Arbor vitae, 2011, p. 166–167.