

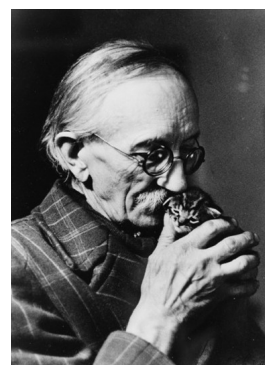
Le Catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Bohuslav Reynek Peintures, dessins, gravures

Dauphinois par alliance, dauphinois de passage, l'artiste tchèque Bohuslav Reynek, a déjà fait l'objet de plusieurs communications à l'Académie delphinale, ayant pour sujet sa vie et son œuvre. Permettez-moi, chers amis, de vous présenter aujourd'hui le résultat de mes travaux sur le *Catalogue raisonné* de son œuvre graphique.

Né et mort à Petrkov, petit village à mi-chemin entre Prague et Brno, Bohuslav Reynek (1892-1971) fut un artiste d'orientation chrétienne qui vécut la plus grande partie de sa vie dans la tourmente de la deuxième guerre mondiale et des régimes totalitaires de l'Europe de l'Est. Son épouse, le poète français Suzanne Renaud, eut une vie d'exilée loin des montagnes dauphinoises de sa jeunesse. Il est remarquable que chacun de ces deux créateurs vit sa notoriété naître dans le pays de l'autre. Tourné vers la France, passeur de culture par ses nombreuses traductions de nos grands auteurs, Reynek fut d'abord un artiste admiré en France, à Grenoble entre les deux guerres, avant d'être reconnu bien plus tard dans son pays comme un créateur immense. À l'inverse, la plus grande partie de la poésie de Suzanne Renaud a été d'abord lue en tchèque, traduite par son mari, et demeura inconnue en France jusqu'à ce que son *Œuvre poétique* complet soit édité à Grenoble en 1999¹.

Le jeune Bohuslav, né d'une famille de grands propriétaires terriens, acquit au cours de ses études une maîtrise du français et de l'allemand et devint le premier traducteur en tchèque de nombreux ouvrages de la littérature de ces deux pays. Rappelons également que Reynek n'entra dans aucune école d'art. Ses talents s'épanouirent dans la solitude de la maison paternelle, loin des villes et des courants artistiques. Son attirance vers la poésie française le conduisit à Grenoble à la rencontre du poète Suzanne Renaud, qu'il épousa en 1926. Pendant les dix années suivantes, les deux poètes partagèrent leur vie entre le Dauphiné et la Tchécoslovaquie, jusqu'à ce qu'éclate une funeste succession d'événements qui transformeront le délicat bonheur de ce destin croisé en une longue nuit sans liberté, où s'invita la pauvreté. Une nuit où néanmoins luira l'œuvre de ces deux créateurs, jusqu'à nos jours.

Bohuslav Reynek est aujourd'hui un artiste reconnu dans son pays. Son œuvre a pris sa place dans l'art du xx^e siècle, après avoir été brièvement révélée en 1968 durant le Printemps de Prague, puis occultée durant les deux décennies de "normalisation" qui ne prennent fin qu'avec la Révolution de Velours en 1989. Son œuvre gravé, un ensemble de sept cents estampes, n'a, dit-on, pas d'équivalent dans l'art tchèque. Reynek ne s'est guère soucié de cette tardive mais intense reconnaissance par ses contemporains. Dernièrement, les années 2011 et 2012, dates anniversaires de l'artiste, ont donné lieu à une succession d'expositions et de nombreuses publications célébrant son œuvre de traducteur, de poète et de graveur, en République tchèque et aussi bien au-delà des frontières, en Chine et au Japon.



B. Reynek, années 1960.
Photo J. Škoch. Coll. part.

¹ RENAUD Suzanne. I *Œuvres – Dilo*, II *Les gonds du silence*. Grenoble : Romarin 1995 et 1999.

I. L'œuvre graphique de Bohuslav Reynek

1. Localisation, description.

On sait aujourd'hui que l'œuvre graphique de Bohuslav Reynek compte un millier d'œuvres essentiellement conservées en République tchèque et en France : onze peintures, deux cent quatre-vingts dessins et plus de sept cents gravures. Il y aurait certainement à découvrir des œuvres du graveur ailleurs que dans sa patrie et celle de son épouse, auprès d'une diaspora d'émigrés tchèques issue des deux vagues de 1948 et 1968, car malgré le contexte politique de l'époque les contemporains de Reynek avaient connaissance de sa création, par le bouche à oreille. Actuellement en République tchèque il existe une vingtaine de musées nationaux ou régionaux possédant d'importantes collections Reynek. En France, dessins et gravures sont dispersés soit dans des collections particulières, soit conservés dans deux institutions grenobloises : le Musée de Peinture qui acheta deux dessins du vivant de l'artiste et la Bibliothèque municipale de Grenoble où est réunie la plus importante collection publique de France avec cinquante-huit gravures et quarante-neuf dessins, grâce à divers dons initiés par Pierre Dalloz et Pierre Vaillant. La médiathèque de Carcassonne possède également vingt gravures.

Au cours de sa vie de créateur, Reynek s'est exprimé au travers de plusieurs techniques, lors de périodes presque disjointes. La peinture d'abord, puis le dessin à l'encre, au fusain, au pastel, plus rarement à l'aquarelle. Ces techniques dominent jusqu'au début des années trente. Exceptionnellement, Reynek s'essaie, durant les années 1920-1921, à la linogravure. À partir de 1933, l'artiste délaisse ses crayons et, jusqu'à sa mort en 1971, se consacre à la gravure : pointe sèche, eau-forte, techniques d'incision que Reynek associe fréquemment, cliché-verre sur la seule année 1952. Il a développé un art très personnel de la gravure avec monotype.



L'Eglise de Saint-Nizier-d'Uriage (1933),
pastel, 240 x 315 mm.
Coll. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově
Brodě, inv. n° K 639.

Deux grands thèmes dominent son œuvre : la nature et les sujets bibliques. Reynek a une réelle intimité avec le monde rural et ses créatures. Son pays, rude, aux longs hivers, lui a inspiré de nombreux paysages de neige, cette neige qu'il attendait au temps de l'Avent en gardant ses brebis. Rares sont les scènes urbaines, tant la ville l'étouffait, alors que les paysages de Petrkov l'habitent, et sont également très présents dans les scènes bibliques. Précédées en 1938 par quelques *Judas* allusifs au contexte politique², les scènes religieuses apparaissent réellement vers la fin des années quarante, lorsque la Tchécoslovaquie est ensevelie sous les "glaces de l'hiver communiste" selon les termes de ses compatriotes. La lumière

intérieure de l'artiste apparaît dans des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, estampes d'abord monochromes, *Job*, *Passion*, puis de plus en plus colorées où domine le rouge pourpre des *Pietà*. Reynek "glorifie" le Seigneur, c'est le sens même de son prénom Bohuslav, qu'il francisait par Timothée.

Il est assez simple de situer les paysages et les décors des scènes représentées car il n'existe guère qu'une demeure où Reynek accomplit son œuvre de créateur, celle de sa vie, Petrkov. Ailleurs, il ne se sentit que de passage : à Jihlava au temps de ses études secondaires, à Grenoble dont il dessina les chapelles de la campagne environnante, en Provence à l'occasion d'un séjour à Manosque chez Giono.

² *Judas I* (cycle *Scènes de la Passion*, 1941-1949), pointe sèche, 135 x 116 mm. On y distingue un "Judas" aux allures de Chamberlain et une bouteille d'eau de Vichy, allusions au traité de Munich en 1938.

2. Le processus créateur

On ignore la façon dont le jeune Reynek a réalisé ses peintures, œuvres déjà remarquables. Quant à l'exécution de ses dessins, durant la période française, on sait que Reynek emporte avec lui ses crayons et cartons et exécute ses paysages sur nature. On lui connaît quelques portraits, rares. Ses pastels délicats témoignent déjà d'un talent de coloriste. Au début des années trente (à l'âge de quarante ans), Reynek rompt avec la période précédente pour s'engager sur la voie la plus remarquée de son œuvre : la gravure.

Reynek se procure un manuel, l'*Artiste graveur*³, fait son premier essai de tirage le 3 mai 1933 sur la presse de son ami l'imprimeur Vokolek. Puis il achète pour lui une petite presse mécanique sur laquelle il imprimera tout son œuvre gravé.

L'élaboration d'une estampe est un travail au long cours. Son premier geste de graveur est celui de "fatiguer" sa plaque, en lui faisant subir un bain de vinaigre, ou en la passant dans sa presse avec du papier émeri ou de la poussière de résine. Reynek a toujours dans ses poches une ou deux plaques vierges, qui lui servent de calepin. Il y saisit au crayon, par quelques traits, l'ébauche de sa future gravure. Ainsi l'été, presque chaque matin, il se rend dans la forêt toute proche, observe sur le vif un petit animal ou un personnage au travail dans les champs. Après la guerre, c'est en gardant ses chèvres ou ses brebis tout près de la maison, ou bien assis devant l'étuveur en surveillant la cuisson des pommes de terre pour les cochons, qu'il note ses idées.

Puis l'œuvre naît la nuit durant les heures de tranquillité et de silence que lui laisse la vie quotidienne du kolkhoz et la proximité d'une famille que le régime lui a imposée au rez-de-chaussée de sa maison. Levé vers une ou deux heures du matin Reynek grave, seul avec ses chats, dans la cuisine auprès du feu, sa plaque sur ses genoux.

Lorsqu'il se met à inciser le métal, Reynek ne prévoit pas d'inverser le motif sur la plaque pour ensuite obtenir à l'impression l'image exacte de ce motif, et non l'image symétrique. C'est ainsi que tous les paysages de Petrkov sont inversés de gauche à droite et que la blessure sur le flanc du Christ parfois n'est pas sur le bon côté... Avant l'impression, la plaque est encrée en sépia ou en noir, puis essuyée à la singalette – sorte de tarlatane aérée. Reynek finit ses blancs à la main, obtenant ainsi le velouté des brumes ou la lumière des visages, une manière délicate que le journaliste grenoblois André Séverac rapporta en 1950 dans un article intitulé "L'essuyeur de nuit". La plaque ainsi préparée produit en passant dans la presse une estampe monochrome.

La réalisation d'une gravure avec de la couleur s'avère plus compliquée. Reynek s'est en effet engagé dans une voie personnelle en introduisant la couleur dans ses gravures. Il a cherché à le faire tout d'abord en rehaussant ses tirages au crayon de couleur, à la sanguine, ou avec des couleurs à l'huile légères. Ensuite, il a tenté de colorer la plaque elle-même, de deux ou trois couleurs, et d'effectuer le tirage en un seul passage sous la presse, mais il abandonna très tôt ces essais. Ses recherches ont abouti à la technique dite "avec monotype", qui nécessite deux passages sous la presse. La plaque gravée (a) est d'abord colorée au doigt en diverses taches de couleur, puis passée dans la presse : il obtient un "monotype" (b). Le graveur essuie ensuite les couleurs de la plaque et l'encre à nouveau, en noir de manière traditionnelle, puis imprime sa plaque sur la feuille déjà colorée. Toute la difficulté est de procéder au bon calage de la plaque

3 ŠIMON Tomáš František. *Příručka umělce-grafika : o technikách rytiny, leptu a barevného leptu*. Praha : Jan Štenc, 1921.

afin que les incisions gravées coïncident avec les taches de couleurs. Ce procédé avec monotype donne naissance à des œuvres uniques (c).



(a) *Abel*, plaque en zinc nickelé, 250 x 160 mm.
Coll. particulière République tchèque.



(b) Monotype d'une variante d'*Abel*.
Coll. particulière, France.



(c) *Abel* (1955), eau-forte, pointe sèche, monotype. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, inv. n° G 195.

Reynek a toujours su s'accommoder des matériaux qu'il avait sous la main : papier soie de doublure d'enveloppe, verso de faire-part de mariage, papier photographique insolé, papier filtre ordinaire... Le papier japon avait cependant sa préférence, et un avantage : en retournant la feuille, il obtient le motif à l'endroit, par transparence. Reynek ne s'est pas privé de signer parfois sur... l'envers de sa gravure ! Il arrive ainsi que de la même plaque gravée naissent deux estampes dont les motifs sont exactement symétriques, l'une étant imprimée sur papier opaque, l'autre sur papier transparent, soie ou japon. Son esprit inventif lui a également suggéré de jouer sur la transparence du papier japon, en associant une variante avec monotype imprimée sur japon, et une planche du même motif à dominante noire, imprimée sur papier main, de façon à donner plus de profondeur à la couleur.

Les plaques, matrices de l'œuvre, présentent également une grande variété : zinc et cuivre principalement, parfois formica et laiton, et morceau de verre pour le cliché-verre. Cette diversité s'explique par le coût et une pénurie de métaux pour le graveur, notamment durant les années cinquante. Les plaques que l'on a pu retrouver sont pour nombre d'entre elles utilisées sur les deux faces, ou bien réemployées. C'est pourquoi à notre connaissance la gravure *Le Chevalier errant* n'existe qu'en France, en un tirage unique, la plaque ayant été réutilisée pour donner naissance plus tard au *Don Quichotte au Toboso*⁴.

Pour clore cette présentation sur la manière de travailler de Bohuslav Reynek, et ce qui le rend si singulier dans sa démarche de graveur, disons quelques mots sur le numérotage de ses estampes. Habituellement un graveur décide du nombre des épreuves qu'il va imprimer et les numérote au fur et à mesure qu'il les imprime. Reynek n'en fit rien et cessa d'écrire le chiffre sur ses épreuves vers la fin des années trente.

II. Le catalogage de l'œuvre

La réalisation d'un catalogue raisonné, on le sait, répond à des critères précis. Le préalable est la collecte d'informations multiples et un travail d'inventaire des œuvres le plus exhaustif possible. Cet inventaire est ensuite dit catalogue raisonné parce que structuré, organisé d'après un choix de présentation des œuvres recensées, usuellement selon la thématique, la technique ou la chronologie.

⁴ *Le Chevalier errant*, (1960), pointe sèche, *Don Quichotte au Toboso*, (1970), pointe sèche, monotype 140 x 149 mm.

1. Les inventaires précédents

Reynek n'a jamais lui-même constitué un répertoire de ses travaux, ni même de son "fonds d'atelier", terme qui fait sourire car il n'eut d'autre atelier que ses genoux. Il n'a ni classé, ni archivé, ni déposé son œuvre. Il la semait, donnait ou laissait vendre ses gravures, pour quelques sous...

Inquiet devant une telle insouciance, l'un de ses jeunes amis, Jiří Šerých, poète et historien d'art tchèque, a entrepris de 1966 à 1985 un premier inventaire d'abord en collaboration avec l'artiste lui-même, puis avec les fils de celui-ci, Daniel et Michel. Il a ainsi constitué un fichier manuscrit de plus de trois cents fiches, de gravures exclusivement. En guise de repérage, ces fiches – que Reynek complétait surtout pour faire plaisir à son ami – avaient pour visuels de petits croquis à la manière des bandes dessinées. Puis, au lendemain de la Révolution de Velours, lorsque les sujets de recherche universitaire devinrent plus libres, Renata Bernardi a poursuivi l'inventaire précédent sous forme d'une thèse. L'œuvre de Reynek y est classée par technique (peintures, dessins, gravures) et ce répertoire, qui compte plus du double d'œuvres recensées précédemment, a été publié en 1991. Il ne comporte pas d'illustration ni de description du motif représenté.

En France le recensement des œuvres a commencé modestement en 1984 à l'occasion d'une exposition, les informations essentielles sur les œuvres exposées étaient recueillies auprès des deux fils de l'artiste. Cela marque la naissance du catalogue actuel. C'est à partir de 1991, à l'occasion d'une deuxième exposition, à la Maison Stendhal, présentant des dessins provenant de la succession Reynek, que j'ai décidé d'élargir le recensement des collections françaises à celui des collections publiques de République tchèque, de revoir, augmenter et amender les inventaires tchèques antérieurs.

Le repérage des œuvres dans les collections publiques et privées, le dépouillement et l'étude de matériaux documentaires ont permis la collecte de données qui ont été transcrites ensuite sous forme de fiches, collecte parfois difficile lorsqu'on ne dispose que d'une liste sommaire des œuvres avec des titres en tchèque aussi peu précis que *Krajina* (Paysage) ou *Zátiší* (Nature morte), sans dimensions et le plus souvent sans illustration. Comment, sans visuel ou seulement avec des reproductions noir et blanc, distinguer entre elles plusieurs *Crucifixion* ou *Pietà* parmi les nombreuses gravures exécutées par l'artiste sur ces deux thèmes ? Néanmoins, il a été possible d'élaborer un catalogue où apparaît la description matérielle de chaque œuvre répertoriée, complétée d'informations répondant aux impératifs de ce catalogue.

2. La fiche du catalogue actuel

La fiche d'identité d'une œuvre est présentée sous une forme standardisée comportant les informations usuelles : titre, technique, dimensions, date, visuel. Une fiche est de type peinture, dessin, gravure, en correspondance avec les trois grands domaines de la technique utilisée par l'artiste.

Le titre, en français et en tchèque, a été généralement respecté lorsqu'il avait été donné par l'artiste. Reynek nommait son œuvre de façon sobre et pragmatique, sans y introduire de poésie ou d'explication, mais ne se privait pas non plus d'une touche de fantaisie. Les titres des œuvres ayant figuré dans plusieurs expositions remarquables ont été généralement conservés. On a cependant précisé quelques titres *Nature morte* I, II, III ou *Pietà* I, II, III, grâce une

particularité du sujet représenté. Ainsi *Pietà V* est devenu *Pietà aux feuilles*⁵, car il y subsiste les feuilles de l'ancien motif⁶ de cette gravure provenant d'une plaque réutilisée.

Un visuel en couleur est présent sur la quasi totalité des fiches. Ce matériau iconographique – plus de deux mille images – a été rassemblé au fur et à mesure du recensement des œuvres au cours de diverses campagnes photos échelonnées sur plusieurs années.

L'accompagnement documentaire, ayant pour source des documents d'archives, permet de suivre l'itinéraire de chaque œuvre à travers le dédale des expositions et des reproductions dans les livres et catalogues, actuellement sur une période allant de 1927 à 2012⁷.

Mais le catalogage des œuvres d'un graveur, de celles de Reynek en particulier, pose des problèmes spécifiques, que ne soulève pas le classement des œuvres d'un peintre. Reynek retravaillant sans cesse ses plaques, quelquefois même à plusieurs années d'intervalle, il est nécessaire de prendre en compte les **états** successifs d'un même motif, lesquels vont de simples rajouts à des modifications significatives.

Il a pu arriver aussi à Reynek d'effectuer ce que l'on pourrait appeler en peinture un "repentir", c'est-à-dire masquer ou modifier une partie du motif initial. C'est le cas pour la gravure *Poisat*⁸, retravaillée en au moins trois étapes. Sur un I^{er} état on distingue très clairement un grand mur portant une représentation de saint Pierre la tête à l'envers, trois cerises et l'inscription "Longin est un con". Ces inscriptions sur le mur ont réellement existé. Sur le II^e état, saint Pierre et l'inscription sont à peine visibles, mais on distingue encore les cerises. Le dernier état est plus achevé dans le traitement des peupliers et de la colline à l'arrière-plan. Le nom "Poizat" sur la pancarte a été corrigé en "Poisat". Quelle explication donner à la suppression de ces détails, quel regret ? Généralement, il ne faut guère chercher dans l'œuvre de Reynek des symboles à interpréter, mais ici, saint Pierre et la pie sont là pour évoquer le pape Pie XII, dont Reynek "n'était pas bien content", comme le rapporte l'un de ses fils. Le croyant a peut-être regretté son moment d'humeur... Reynek a réalisé également quelques ex libris pour ses amis en n'ajoutant qu'une inscription supplémentaire à un ancien motif.

Enfin, il est une question essentielle que soulève le catalogage de l'œuvre gravé de Reynek, celle de la pluralité d'une gravure exécutée avec monotype. Le travail de l'artiste, par le choix des couleurs et leur application, donne naissance à chaque impression à une œuvre à part entière, que l'on a prise en compte en tant qu'œuvre unique, nommée **variante** dans le catalogue.

C'est pourquoi chaque fiche de gravure génère un faisceau de fiches-variantes. Les différentes épreuves ou variantes issues d'une même matrice ont leurs caractéristiques propres : technique (avec ou sans monotype), signature, nature du papier, annotation éventuelle de la main de l'artiste, lieu de conservation de l'œuvre. Le catalogue actuel recense en moyenne trois variantes nées de la même matrice, certaines gravures exécutées avec monotype pouvant comporter chacune jusqu'à plus d'une dizaine de variantes très distinctes. La fiche d'œuvre est complétée par l'image de la plaque gravée riche d'enseignements quand celle-ci a été retrouvée. C'est le cas pour environ deux cent cinquante fiches.

⁵ *Pietà aux feuilles (Pietà V)*, (1965), pointe sèche, monotype, 120 x 182 mm.

⁶ *Nature morte III*, (1955), pointe sèche, monotype et rehauts de couleur, 182 x 120 mm.

⁷ 2012 : date de cette conférence, mais la recherche s'est poursuivie et le catalogue ne cesse d'être augmenté et enrichi.

⁸ *Poisat I*, pointe sèche, 193 x 157 mm. Le premier état connu est de 1948 d'après une variante datée par l'artiste.

III. Le catalogue raisonné

Pour constituer le catalogue raisonné, l'ensemble de ces fiches a été organisé par ordre **chronologique**. Il permet ainsi de suivre le déroulement de l'œuvre de l'artiste, de percevoir les variations de son style autant que l'évolution de ses sources d'inspiration.

Le catalogue a été structuré en quatre chapitres.

Chapitre I. 1892-1926 : L'artiste timide

Chapitre II. 1926-1936 : Dvojí domov – Deux terres

1. Un certain bonheur

2. Le graveur entre en scène

Chapitre III. 1937-1949 : Petrkov

1. Années de guerre : *Neige, Pastorale*

2. *Job*

Chapitre IV 1950-1971 : Le grand œuvre gravé

1. Années cinquante, Ancien et Nouveau Testament, *Don Quichotte*

2. *“Ce n'est pas pour le monde que je prie.”*

Les œuvres de l'artiste ont trouvé leur place dans ce découpage en quatre périodes significatives de sa vie créatrice. Néanmoins, le travail de datation s'est avéré parfois délicat.

1. La datation, la numérotation

Reynek a généralement daté ses gravures jusqu'à la fin des années quarante – soit quelque cent quatre-vingts œuvres sur un millier. Ensuite il cessera de le faire. Bien des années plus tard, lorsqu'il envoyait une gravure aux amis de France ou qu'il aidait Jiří Šerých à dater ses œuvres, il s'employait à chercher dans sa mémoire quel événement – année de sécheresse, naissance d'un chat – pouvait coïncider avec l'exécution de son œuvre. Tout cela n'avait rien de “raisonné” bien sûr. Seul le recoupement de diverses données accumulées, les témoignages écrits ou oraux, ont permis d'effectuer une datation la plus précise possible.

Exemple, le dessin *Église de Corenc*⁹ – non retrouvé à ce jour et dont l'unique visuel est une photo de travail – était usuellement daté de 1933. En dépouillant la presse des années trente et la fortune critique des expositions Reynek de cette période, on put affirmer qu'il avait été exposé au Salon de l'Effort à Grenoble en 1931. Par ailleurs, une lettre du 14 novembre 1930 de Reynek à Josef Florian évoque cette œuvre et d'autres dessins, ce qui impose d'avancer la date de création du dessin et de l'établir à 1930.

D'autres incertitudes naissent lorsque Reynek reprend une plaque pour en réaliser une variante avec monotype postérieure de plusieurs années, ou bien lorsqu'il réemploie une plaque pour réaliser une œuvre totalement nouvelle¹⁰. Ou bien encore lorsque lui vient une réminiscence d'une scène grenobloise, comme la gravure *Fleuriste rue Lesdiguières*¹¹ exécutée d'après un dessin de 1934.

La numérotation de chaque œuvre dans le catalogue suit logiquement l'ordre chronologique adopté. Les œuvres sont simplement numérotées séquentiellement de la première à la dernière œuvre, par un numéro à quatre chiffres. Le numéro dédié à chaque œuvre est complété par les

⁹ *L'Église de Corenc I*, (1930), pastel, 316 x 243 mm.

¹⁰ À titre d'exemple, la plaque de la gravure *Fleurs sur la fenêtre*, (1954), 214 x 134 mm, a été réutilisée pour créer la gravure *Véronique IV*, (1960).

¹¹ *Fleuriste rue Lesdiguières*, (1960), pointe sèche et monotype, 176 x 142 mm.

lettres P, D ou E correspondant aux trois domaines, peinture, dessin, estampe. Pour les gravures s'ajoutent le cas échéant des suffixes en chiffres romains I, II, III... pour désigner les états successifs d'une plaque gravée, puis un numéro à deux chiffres pour identifier l'épreuve ou la variante. L'informatique a grandement facilité le formatage de ces numéros.

2. Les écueils

À l'aune de la renommée ascendante de Reynek, un inévitable cortège d'avatars accompagne la vie publique de son œuvre : retirages non autorisés, erreurs d'attribution ou confusions, faux, présence de signature apocryphe. Autant d'écueils à éviter.

En principe un graveur raye sa plaque et limite ainsi volontairement le nombre des épreuves. Cela évite aussi les impressions posthumes. Reynek n'a pas toujours pu ou voulu rayer ses plaques. Son fils Daniel, qui toute sa vie avait participé à l'impression des estampes, a continué à exécuter des retirages d'après la plaque originale, pensant ainsi continuer à faire vivre l'œuvre de son père. Nous en avons répertorié plus d'une centaine, mais leur nombre est en réalité très supérieur. On retrouve aujourd'hui en vente publique ces retirages, parfois grossièrement mis en couleur. Tout aussi dommageable est la vente en ligne d'œuvres dont la signature se révèle apocryphe, comme celle d'une linogravure *Sur la place du village*, vendue en ligne en 2009. Elle avait été extraite d'un livre imprimé, puis signée, mais il ne s'agissait pas d'une épreuve d'artiste.

Un exemple d'erreur d'attribution est celui de la linogravure *Martin-pêcheur*, considérée comme une œuvre de Reynek depuis 1991, exposée comme telle à Prague en 2011, vendue avec cette attribution lors d'une vente aux enchères cette année. Elle est en réalité de Markéta Florianová¹². On a également vu à la vente sous le nom de Bohuslav Reynek un *Papillon* et un *Bélier*, en fait deux estampes créées par Michel (Jiří) fils de Bohuslav Reynek.

3. L'informatique au service du catalogue raisonné

L'outil informatique utilisé, le logiciel Filemakerpro, a transformé le catalogue papier – par nature figé – en une base de données évolutive. Grâce à de multiples fonctionnalités le catalogue informatisé des œuvres de Reynek est structuré en une base de données relationnelle faisant appel à des tables externes et à des listes strictement prédéfinies, garantissant l'unicité d'une donnée où qu'elle se trouve dans sa base¹³.

Pour autant, il est clair que l'automatisation des tâches ne saurait se substituer à l'esprit critique et au raisonnement humain. La publication via internet du *Catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Bohuslav Reynek* offre la possibilité de mises à jour régulières des données, lorsque de nouveaux éléments sont connus.

Publier sur internet la base de données File Maker nécessiterait la disponibilité de ce logiciel par l'internaute. Il a donc été constitué un extrait presque exhaustif de la base de données avec une consultation en ligne plus graphique et plus simple, ne demandant a priori aucune formation préalable. La navigation dans le catalogue se fait du global au particulier permettant in fine de se focaliser sur une œuvre particulière ou sur les différentes variantes d'une gravure.

¹² Cf. BEDNÁŘOVÁ Jitka. *Josef Florian a jeho francouzští autoři*, Brno, CDK 2006 (ill. p. 45).

¹³ Lors de la séance, cette communication était accompagnée d'un diaporama de quatre-vingt-trois vues. Une navigation dans la base de données a été présentée sur écran aux auditeurs, d'une part dans les différentes parties de la fiche de *Noé fait partir le corbeau*, (1952), d'autre part dans le catalogue général, mettant en évidence le déroulement complet de l'œuvre selon les quatre chapitres indiqués.

Une inscription est demandée aux spécialistes ou à un public initié souhaitant approfondir ses connaissances, obtenir des informations ou apporter une contribution à l'enrichissement de ce catalogue.

Pour conclure, s'il peut paraître paradoxal d'enfermer le travail d'un artiste dans un ouvrage nécessitant rigueur et discipline, l'existence d'un catalogue raisonné est cependant utile. Il permet en tant qu'ouvrage de référence toujours perfectible de valider l'authenticité des œuvres et demeure un outil de base pour entreprendre des travaux d'étude et d'analyse de l'œuvre complet.

Est-il possible de croire en l'achèvement d'un catalogue raisonné ? Concernant l'œuvre de Reynek, le recensement et l'observation des œuvres dans des collections particulières tchèques ou à l'étranger sont à poursuivre, ainsi que l'étude des correspondances, notamment celle de Reynek avec les poètes et artistes tchèques de son temps. Les plaques gravées, âmes et creusets de l'œuvre, où l'on entrevoit l'univers qui a engendré la création magnifique de Bohuslav Reynek, révèlent encore d'étonnantes découvertes.

Chers amis, ce travail sur le catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Bohuslav Reynek, conduit en collaboration avec Nathalie Servonnat-Favier, historienne de l'art, n'est pas encore connu. Vous en avez eu la primeur avec cet exposé au sein de notre Compagnie. Je vous remercie de votre attention.

Annick Auzimour
Académie delphinale
27 octobre 2012¹⁴.



Petrkov (1962), pointe sèche, 137 x 217 mm.
Coll. particulière France.

¹⁴ Communication publiée dans le *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, décembre 2012, n° 10.