Musée de la Vie romantique
Hôtel Scheffer-Renan

Picasso
Piero Crommelynck
Dialogues d'atelier

28 février - 11 juin 2006

Pablo Picasso
***Piero Crommelynck,* 1969**
Crayon et pastel sur carton
152 X 120 mm
Collection particulière

© Photo André Morain
© Succession Picasso, 2006

musée de la Vie romantique
16, rue Chaptal 75009 Paris – Tél. 01 55 31 95 67 / Fax 01 48 74 28 42

Organisation

Daniel Marchesseau
Directeur
du musée de la Vie romantique

Catherine de Bourgoing
Adjointe au directeur

Contact Presse

Musée de la Vie romantique
Céline Poirier

tél. direct : 01 55 31 95 63
fax. : 01 48 74 28 42
celine.poirier@paris.fr

Administration Picasso

8 rue Volney
75002 Paris
tél. : 01 47 03 69 70
fax. : 01 47 03 69 60

Contact : Christine Pinault
cpinault@picasso.fr

PARIS musées
MAIRIE DE PARIS

Sommaire

1 ..... ***Informations pratiques***

2 ..... ***Communiqué de presse***

3 ..... ***Publication***

4 ..... ***Préface***
Picasso - Piero Crommelynck Dialogues d'atelier
Daniel Marchesseau

5 ..... ***Piero***
Jean Clair

6 ..... ***La route du cuivre***
Piero Crommelynck

8 ..... ***L'Ami graveur***
Les deux grandes séries de la dernière époque : 347 et 156
Ann Hindry

10 ..... ***Picasso - les années Crommelynck***
Werner Spies

13 ..... ***En souvenir de Piero Crommelynck***
Pietro Citati

16 ..... ***Piero Crommelynck au fil de l'œuvre de Pablo Picasso***
Dominique Dupuis-Labbé

18 ..... ***Visuels disponibles pour la presse***

21 ..... ***Le musée de la Vie romantique***

22 ..... ***Activités culturelles***

Informations pratiques

Musée de la Vie romantique
Hôtel Scheffer-Renan

16 rue Chaptal - 75009 Paris
tél. : 01 55 31 95 67
fax. : 01 48 74 28 42

Fermeture du musée : 28 novembre 2005 au 28 février 2006
Ouvert tous les jours, de 10h à 18h,
sauf les lundis et jours fériés

Accès : métro Saint-Georges, Pigalle, Blanche, Liège
bus 67, 68, 74

Site internet : www.paris.fr/musees/ Vie_Romantique
Dossier de presse mis en ligne

Tarifs d'entrées

Exposition :
Plein tarif : 7 €
Tarif réduit : 5,50 €
Tarif jeune : 3,50 €

Collections permanentes gratuites

Direction du musée

Daniel Marchesseau
Conservateur général du Patrimoine

Catherine de Bourgoing
Adjointe au directeur

Exposition

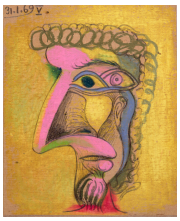
28 février au 11 juin 2006
Vernissage lundi 27 février 2006

Presse : 11h00 à 13h00
Inauguration : 14h00 à 20h30

Exposition prochaine

Pierre Loti
Fantômes d'Orient

Cet hommage à l'écrivain **Pierre Loti** (1850-1923) est une invitation au voyage, à travers la Turquie, l'Algérie, le Maroc, l'Egypte, le désert du Sinaï, les brumes de Rochefort où une sélection d'œuvres choisies - tableaux, aquarelles et objets d'art du XIX^{ème} siècle, accompagnée d'un choix peu connu de ses propres dessins - récits ou journaux intimes donneront corps aux chimères de l'auteur d'*Aziyadé* (1879) et de son chef-d'œuvre *Fantôme d'Orient* (1892).



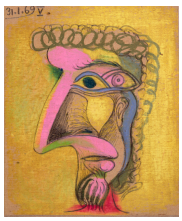
Communiqué de presse

Lorsque le jeune graveur Piero Crommelynck installe, avec son frère Aldo, son atelier à Mougins au début de l'été 1963, Pablo Picasso a 82 ans. De mars à octobre 1968, puis en 1970 et 1971, Picasso exécutera plus de 750 gravures parmi lesquelles les célèbres suites *347* et *156*. Le musée de la Vie romantique rend ainsi hommage à la complicité sans pareille entre Pablo Picasso (1881-1973) et Piero Crommelynck (1934-2001).
La production étonnamment prolifique et diversifiée du maître espagnol repose sans aucun doute, dans sa maîtrise de la gravure, sur la confiance absolue qu'il eut avec les frères Crommelynck au soir de sa vie. La disponibilité et le dévouement sans faille de Piero, *le prince des graveurs* (selon Jean-Michel Meurice), permettent à Picasso de travailler à un rythme jamais atteint, dans des conditions propices à toutes les innovations. Son génie bouillonnant transcende, par la qualité unique des tirages réalisés par le maître-graveur et ami, les motifs récurrents de l'amour charnel à travers son imaginaire.

Pour souligner la relation d'exception que Picasso eut en particulier avec Piero Crommelynck, seront présentés dans leur ensemble les nombreux portraits peints, dessinés et gravés du graveur, sa femme Landa et leur petite fille Carine.

Pour ce florilège offert à la mémoire de Piero Crommelynck, ont été spécialement choisies les douze aquatintes pour la célèbre comédie ***Le Cocu magnifique*** du dramaturge Fernand Crommelynck (père de Piero et son frère Aldo) ; l'épreuve d'une insigne rareté regroupant les 66 illustrations de la ***Célestine*** ; et une large sélection d'eaux-fortes parmi les deux suites ***347*** (1966) et ***156*** (1970-1971). Sur de nombreuses planches, le profil hiératique et aquilin du praticien hors-pair inspire au peintre les traits d'un mousquetaire barbichu à l'espagnole, qui lui rappellent étrangement la figure altière de son propre père.
Enfin, la série emblématique des vingt cuivres érotiques ***Raphaël et la Fornarina*** ponctue en point d'orgue cette manifestation.

Ce *dialogue à l'atelier* regroupera trois huiles monumentales, plus de 25 pastels et dessins - la plupart inédits - et environ 80 planches gravées, dont plusieurs suites d'états qui permettent de bien percevoir la noblesse du travail souverain de Piero Crommelynck, disparu en 2001.



Publication

Cette manifestation est accompagnée d'un catalogue de référence publié par Paris-Musées, avec les contributions de :

Pietro Citati
Ecrivain et poète italien, a publié de nombreuses biographies et essais.
Il a reçu le Prix de la Latinité décerné par l'Académie Française en 2000.

Jean Clair
Ecrivain et historien d'art, ancien directeur du musée Picasso, Paris, commissaire de nombreuses expositions internationales (*La Mélancolie*, Paris-Berlin 2005 – 2006).

Dominique Dupuis-Labbé
Conservateur du Patrimoine au musée Picasso à Paris ; auteur de *Picasso et le cheval*, *Picasso sculpteur* et *Picasso érotique* : *La passion du dessin en 2005.*

Ann Hindry
Directrice de la Fondation Renault, Paris, a contribué à plusieurs expositions sur Piero Crommelynck.

Werner Spies
Historien d'art mondialement reconnu est spécialiste de l'oeuvre de Picasso.

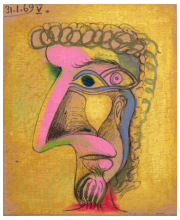
&

Catherine de Bourgoing
Adjointe au directeur au musée de la Vie romantique, a écrit plusieurs textes sur la peinture du XX^{ème} siècle.

Daniel Marchesseau
Conservateur général du Patrimoine, directeur au musée de la Vie romantique, a présenté *Je suis le cahier – carnets inédits de Picasso*, Musée des Arts décoratifs, 1989.

José Alvarez
Directeur artistique du catalogue
Edition Paris-Musées

Parution : février 2006
Prix : 30 €



Préface Picasso - Piero Crommelynck
Dialogues d'atelier

par Daniel Marchesseau

[Extraits]

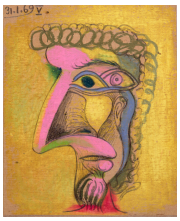
[…]
« Le prince des graveurs » , pour reprendre la jolie formule de Jean-Michel Meurice, serait désormais célèbre pour avoir accompagné d'immenses artistes dans leur quête vers l'œuvre gravé : d'Alberto Giacometti à Joan Miró, de Georges Braque à Jean-Pierre Pincemin, d'André Masson à Zao Wou-Ki, de Gérard Titus-Carmel à Jean-Michel Alberola, de Pierre Alechinsky à Not-Vital... Mais l'un de ses plus beaux titres à entrer dans l'histoire de l'art reste sans conteste l'exceptionnelle relation de confiance et d'amitié qu'il noua pendant plus de dix ans avec Pablo Picasso dans sa maturité.

Il y a quelques années, Gérard Régnier, directeur du musée Picasso à Paris, m'avait suggéré le projet d'une exposition autour de Picasso qui fut si longtemps le phénix de Montmartre et du Boulevard de Clichy, sur la colline de Pigalle où se niche également, près de l'ancien Grand Guignol, l'hôtel Scheffer-Renan, rue Chaptal. Quelques temps après la disparition de Piero Crommelynck, lui-même longtemps fidèle à Montmartre lorsqu'il était assistant chez Lacourière, il nous sembla naturel et légitime d'associer « le peintre et son double », Pablo Picasso et Piero Crommelynck. Ainsi avons-nous pu rendre hommage à l'illustre aîné comme au modèle juvénile de nombreux portraits, au mentor légendaire comme à l'instrumentiste (pour reprendre le mot de Pietro Citati) de son univers graphique.

Pendant dix ans, en effet, de 1963 à 1972, la communion en miroir entre ces deux personnalités fut intense et fertile. Après une première expérience, vite abandonnée, pour quelques planches sur linoléum, Picasso voulut revenir aux techniques plus exigeantes de la morsure sur métal. Burin, pointe-sèche, eau-forte, manière noire, aquatinte, gravures à l'acide ou au sucre, tous ces médiums auront été explorés, développés et enrichis par Picasso avec une gourmandise insatiable à l'atelier Crommelynck. […]

De cette complicité devait naître une amitié indéfectible, et somme toute privilégiée avec le cadet, Piero. Sans l'avoir jamais voulu ni même vraiment réalisé, ce dernier fut l'un des seuls - sinon le seul - modèles masculins auquel s'attacha jamais Pablo Picasso selon une inspiration aussi inattendue que renouvelée.

Si dans l'œuvre pléthorique du malaguène, les déclinaisons à l'huile ou au crayon de ses nombreuses muses abondent, il n'en est pas de même de ses plus proches amis masculins. Ni le fidèle Jaime Sabartès, ni ses marchands légendaires Daniel-Henry Kahnweiler ou Ambroise Vollard, ni aucun de ses plus proches parents ne furent aussi souvent portraituré. Seuls ses fils, Paulo et, plus tard, Claude, furent dessinés et peints à maintes reprises. Pour Piero Crommelynck en revanche, Werner Spies a recensé plus de cent cinquante représentations, toutes techniques confondues : peintures, dessins et gravures. Outre les effigies brossées devant le modèle avec virtuosité, on reconnaît en effet son profil en de nombreux mousquetaires et des compositions aussi diverses que certains cuivres des séries « 347 » et « 156 », dont en particulier certaines scènes de « Raphaël et la Fornarina ». C'est dire la relation d'exception qui unit durant plus de dix ans ces deux personnalités complémentaires, séparées pourtant de plus de cinquante années. […]



Piero
par Jean Clair

Aujourd'hui encore, quand on appelle au téléphone, rue de Grenelle, là où il habitait, c'est la voix de Piero qui répond. Cette voix que le répondeur a conservée telle qu'elle fut pourrait rendre mal à l'aise : de quel outre-tombe, de quel outre-monde parle-t-elle encore, sans déformation, sans hésitation, ferme et enjouée ? Et même, elle dit pour commencer, deux fois, très vite : « Bonjour, bonjour ! », comme un geste répété de bienvenue, mais aussi comme un geste furtif de la main à celui qu'on salue, lointain, mais avec qui, familier, l'on ne souhaite pas s'attarder.

La voix au téléphone est présente comme Piero était dans la vie : d'une présence singulière, à la fois chaleureuse et absente, contradictoirement aimable et gardant la distance, assez affectueuse pour garder la distance.

Cela me rappelle ses derniers moments sur terre. Il vint un temps où Piero ne se montra plus. Ceux qui avaient l'habitude de dîner avec lui deux ou trois fois par mois s'en étonnèrent puis s'inquiétèrent. Quand on téléphonait, c'était cette même voix qu'on entendait toujours. Et l'on finissait par soupçonner que, derrière elle, il n'y avait plus personne, que son propriétaire s'était discrètement, comme sur la pointe des pieds, éloigné, ne voulant pas alarmer ses proches. La voix n'était là désormais, enjouée, complice, amicale, que pour donner le change. Piero prenait congé en silence, sans déranger personne, à pas de loup, pour laisser sa voix parler dans le silence, comme on le fait avec des enfants qu'on ne veut pas alarmer quand on quitte la chambre où ils dorment. Il fallut quelque temps pour apprendre que Piero était très malade et qu'il disparaîtrait bientôt – tout ce temps derrière lequel il s'était caché derrière l'appareil enregistreur qui parlait à sa place, fidèle, trop fidèle, ne laissant rien percer, ne trahissant en rien sa peine.

Cette discrétion, cette élégance, ce refus de peser même en des heures tragiques où l'on aurait le plus besoin peut-être autour de soi d'êtres chers, c'était Piero. Un curieux mélange d'attention et d'orgueil. D'orgueil, aussi, car il refusait à l'évidence de montrer sa faiblesse, d'avouer sa dépendance. Il avait été celui qui organise, qui prend des décisions, qui ordonne et qui conduit, qui, dans son travail je l'imagine ainsi, corrige doucement, indique, suggère, mais toujours fermement. Une telle maîtrise suppose en effet un certain silence. Une telle présence se passe de mots. Elle s'impose d'elle-même. Atteint, affaibli, meurtri par la maladie, Piero faisait encore, par un subterfuge, entendre sa voix, mais il avait choisi de disparaître avant même qu'on le sût.

Tout cela était d'une grande dignité : une réserve admirable, pour user d'un terme qui, chez les graveurs, a tout son sens. Réserve de l'homme, qui savait la valeur du moindre trait, du moindre geste et du moindre mot.

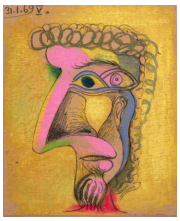
Jour de la Toussaint, 2005.

La route du cuivre
par Piero Crommelynck

Au cours de la longue aventure de Picasso graveur, la suite des 347 gravures est exemplaire à plus d'un titre. D'abord, bien sûr, par la constance qu'il a manifestée dans cette discipline durant presque sept mois. Ensuite par la multiplicité des thèmes abordés : certains, classiques chez Picasso, comme le peintre et son modèle ou le cirque, et ceux qui ressurgissent épisodiquement, sorte de récapitulation autobiographique ; d'autres distincts, *La Célestine* principalement, dont les "illustrations" figurent sur plus du tiers de la série, ou Raphaël et la Fornarina, petite suite érotique gravée d'un jet, curieusement insérée isolément dans cet ensemble. Et tout au long de ce "journal", une constante : l'omniprésence du nu féminin, sur lequel il lui fallait tout dire.
Sa liberté y excelle en de véritables prouesses techniques sans qu'aucune règle ne semble jamais s'imposer à lui ni tempérer sa spontanéité dans une discipline pourtant réputée rétive à l'improvisation. Il ne s'inspirait jamais d'une œuvre préétablie et la gravure était pour lui un moyen d'expression aussi discret et naturel que le dessin ou la peinture.
Il se jouait de la technique, la réinventait, se permettait des raccourcis audacieux et inattendus, utilisait procédés et outils à contre-emploi. Il pouvait tout aussi bien mélanger simultanément aquatinte, réserves au vernis, eau-forte et grattage pour l'élaboration d'une composition compliquée dont le résultat final était obtenu en un seul état ou, au contraire, par l'emploi simple de l'eau-forte classique, modifier profondément son sujet en de nombreux états par rajouts ou par effaçage au grattoir, tâche longue et fastidieuse.
Le grattoir, outil à l'emploi rébarbatif, devenait entre ses mains instrument à tout faire. À effacer lorsqu'il le fallait - on vient de le voir -, arrachant en force les copeaux de cuivre jusqu'au plus profond des tailles à supprimer, à dessiner, de cette ligne si caractéristique, au travers du vernis (Baer 1683), à même le cuivre ou sur fond noir d'une aquatinte, et à accentuer ou atténuer une valeur (Baer 1600). Il lui servait également à ombrer des surfaces en douceur, les modeler subtilement en des matières incomparables.

Dès lors que Picasso avait décidé d'illustrer *La Célestine* de Fernando de Rojas, chef-d'œuvre de la littérature espagnole, il s'y consacrera avec assiduité jusqu'à la fin. Le petit format choisi pour ce livre lui imposait de travailler - avec les mêmes moyens - sur des cuivres aux dimensions inhabituellement réduites. Loin de le freiner dans son élan, cette contrainte représentait pour lui un nouveau défi à relever et c'est finalement près d'une centaine de ces petits formats qui furent gravés, dont soixante-six retenus pour les illustrations. Mais c'eût été mal connaître Picasso que de croire qu'il se laisserait "enfermer" par un format imposé. Pour laisser libre cours à son inspiration, il s'emparait des cuivres de toutes les tailles qui lui tombaient sous la main et que nous continuions, évidemment, à lui préparer.

Pour traduire la richesse du texte, la violence de la satire – peintre des mœurs de l'époque –, l'étude de caractère des tristes héros Calixte et Mélibée, mousquetaires, valets et serviteurs sur lesquels plane toujours l'ombre diabolique de la Célestine, sa perversité de sorcière entremetteuse, Picasso adoptera de nouveaux langages techniques.
Il a magistralement exploité et enrichi les procédés traditionnels que sont l'eau-forte et l'aquatinte au sucre. Pour graver des surfaces à l'eau-forte, il a imaginé de dissoudre le vernis avec du coton imbibé d'essence. Cette méthode, difficile à appliquer, lui permettait d'obtenir des teintes et des matières inédites, révélées en une seule morsure à l'acide. Il a ainsi commencé par habiller les personnages figurant sur les quatre petites eaux-fortes du 16.5.68 (Baer 1589, 1591 et 1592, n°s 93, 94, 96, p. 24, 54).



La route du cuivre
par Piero Crommelynck

[suite]

Quelques jours plus tard, il dépeint un enlèvement tumultueux avec le même procédé, mais plus librement, donnant à la scène une forte intensité dramatique renforcée par de vifs accents de pointe sèche (n° 105, p. 60).
Il a aussi inauguré pour *La Célestine* ce que l'on a appelé "l'aquatinte au sucre sur cuivre gras" (première planche datée du 24.5.68 I, n° 107, p. 59). Le "sucre" est un mélange d'encre et de sucre dilué à l'eau avec lequel on peint sur la plaque. Sur un cuivre non dégraissé, il se rétracte plus ou moins selon la fluidité, la quantité de matière et la rapidité de son application. Il est évident que les effets produits par ces "refus" d'adhérer à la plaque sont, *a priori,* très aléatoires et leur contrôle, incertain.

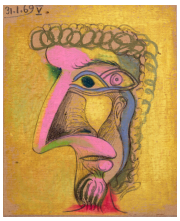
Or, Picasso en obtenait - aussi en une seule morsure uniforme - toute une gamme de nuances, des transparences et dégradés (n°111, p. 61) et, paradoxalement, réussissait à fixer sur ce support rebelle des lignes d'une finesse extrême (Baer 1824) et à préciser les détails avec une acuité surprenante, souvent à une échelle très réduite (n° 175, p. 63). Preuve, ici encore, qu'il ne laissait que peu de part à l'imprévu ou à l'accident.

Fin août apparaissent soudain Raphaël et la Fornarina, parenthèse d'une douzaine de jours pour vingt-cinq planches qui tranchent par le sujet à l'érotisme impudique et par le style même (Baer 1793 à 1817, n° 296 à 320, p. 14, 14, 87 à 90). À l'exception de la première, rapidement tracée comme une esquisse au dos du cuivre, l'eau-forte y est traitée, je dirais, posément, le trait souple parfois presque ornementé ; les détails des ébats amoureux soigneusement décrits mais toujours avec la distance de l'ironie.

Parenthèse refermée sur la Fornarina, les jours suivants le ton change et le style aussi. Retour à la Célestine aux aquatintes éclaboussées (Baer 1824, 1825, n°328, p. 93), aux eaux-fortes plus chargées du peintre et son modèle ou du cirque, et aux contrastes de manières noires (n°344, p. 92).

Enfin, Picasso termine ce journal le 5 octobre par un nostalgique sous-bois d'où apparaît entre les feuillages, dans la pénombre, un couple romantique (n°347, p. 94). Quelques jours plus tard, à Pierre Daix qui lui demandait s'il avait arrêté de graver, Picasso répondit : « J'ai déjà recommencé, oui j'ai gravé mon graveur et toute sa famille. » (Baer 1845, 1846, 1847, p. 16.)

[*] Les frères Crommelynck ont appelé "route du cuivre" le parcours qui les menait de leur atelier, situé dans le village de Mougins, au mas Notre-Dame-de-Vie, où demeurait Picasso.



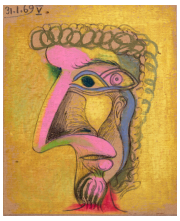
L'Ami graveur
Les deux grandes séries de la dernière époque : 347 et 156
par Ann Hindry

[Extraits]

"Mes rapports avec Picasso étaient faits d'une amitié rationalisée *par la relation de travail"*. Piero Crommelynck

Lorsque Piero Crommelynck installe son atelier à Mougins au début de l'été 1963, Picasso a 82 ans et il est, depuis le milieu des années 50, repris d'une furieuse énergie créatrice. A la fois comblé et plus serein dans sa vie privée, avec sa femme Jacqueline, et relativement isolé dans sa vie publique, par le double effet de l'âge et d'une grande célébrité mais aussi par sa production artistique à contre-courant du contexte de l'époque, il s'est lancé dans une vaste somme récapitulative de la vie, de l'art. Mû par un sentiment d'urgence, il va déployer un génie bouillonnant dans tous les modes qu'il manie de manière privilégiée.
Parmi ceux-ci, la gravure, propice à une "écriture" narrative spontanée, naturelle et immédiate, va assez vite prendre une place primordiale. Entre 1963 et 1972, Picasso ne fera pas moins de 750 gravures, avec des périodes d'acmé, de mars à octobre 1968 et durant les premiers mois de 1970 et 1971, qui vont donner les célèbres suites 347 et 156. Le moyen de la gravure semble s'accorder parfaitement au désir d'expression à la fois synthétique et perpétuellement inassouvi qui caractérise la dernière phase de la vie de l'artiste. "La gravure est un moyen riche, aux ressources inépuisables, souples, qui convenait parfaitement à la forme de création spontanée et intarissable de Picasso" explique Piero Crommelynck. […]

"Nous sommes tombés au bon moment, commente modestement Piero avec le recul du temps, car nous étions venus pour apprendre la gravure en tant qu'artistes en devenir et, au lieu de cela, nous avons appris le métier de graveur". En effet, les frères sont les seuls élèves de l'atelier et Roger Lacourière, vieillissant, se retire progressivement tout en leur laissant de plus en plus de responsabilités. Leurs relations avec les artistes s'étoffent par le travail en commun. Au début de l'année 1956, les frères Crommelynck quittent Lacourière pour fonder, leur propre atelier. Il commence par trouver un local rudimentaire dans la rue de Plaisance, une petite rue triste derrière la gare Montparnasse. L'entrée dans l'atelier minuscule se fait par une cour sordide mais leur enthousiasme est tel que les conditions leur paraissent idéales et ni Braque ni Miro, qui ont suivi les jeunes hommes, ne sembleront y prêter attention. Braque, qui est un ami de Fernand Crommelynck et a pu apprécier le talent de sa progéniture arrive le premier et entraîne Miro. Tous deux travaillent pour Aimé Maeght. […]
C'est aussi, dès 1959, dans un nouvel atelier un peu plus vaste, le début d'une longue collaboration avec André Masson, Alberto Giacometti, Le Corbusier, Marino Marini, Jacques Villon, Jean Arp, Zao-wouki, Hans Hartung, Paul Delvaux, pour ne citer que les plus grands. Picasso ne vient pas rue de Gergovie mais le lien professionnel n'est pas rompu, notamment pour ce qui concerne le travail des reproductions, que l'artiste leur confie régulièrement. Il s'installe cependant bientôt dans le midi de manière apparemment définitive. Aussi, c'est au printemps 1963 que Piero prend la décision la plus importante, et une des plus risquées, de sa jeune carrière prometteuse : "A un moment donné, j'ai compris que Picasso ne reviendrait plus à Paris et qu'il fallait faire quelque chose sinon c'en était fini de toute perspective de travail avec lui." Les liens d'amitié se sont, par ailleurs, tissés et Piero, à plusieurs reprises, rendu visite à Picasso à Cannes où ils sont allés à la plage ou à la corrida ensemble. […]



L'Ami graveur
Les deux grandes séries de la dernière époque : 347 et 156
par Ann Hindry

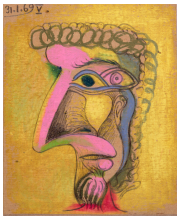
[Extraits, suite]

En 1968, Picasso va déployer plus intensément encore sa maestria technique tout en profitant pleinement de l'assistance quotidienne que les Crommelynck lui apportent. Il peut en effet multiplier le nombre des états, retravailler le cuivre tout en ayant des épreuves immédiates de chaque étape, essayer de nouvelles techniques et de nouvelles combinaisons de techniques sur une même planche. "Non seulement Picasso connaissait parfaitement tous les moyens à sa disposition mais encore il essayait toujours autre chose ; soit il les mélangeait, soit il les détournait" dit Piero. Sa curiosité et son inventivité frénétique ne connaissent pas de répit. […]

L'une des grandes sources d'inspiration de la série est la "Célestine", héroïne maléfique de la pièce épique écrite à la fin du quinzième siècle par Fernando de Rojas, intitulée aussi "*Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*" et comptant aujourd'hui parmi les grands classiques de la littérature espagnole que Picasso aime particulièrement. Le personnage de la Célestine, qui survient dans sa peinture dès 1903, n'apparaît ici qu'à la cinquantième gravure de la série et n'est pas, par la suite, systématiquement mise en scène mais l'atmosphère de la pièce imprègne de nombreuses planches : l'Espagne de l'époque, les personnages picaresques, les enlèvements etc... C'est l'objet d'un autre grand livre illustré par Picasso au cours de l'ultime décennie : "*La Célestine*", pour lequel il sera retenu soixante-six gravures de petit format car la maquette proposée par les Crommelynck est épaisse mais de petite dimension de manière à être facilement manipulable. Picasso est séduit par le format réduit et les détails des gravures sont d'une finesse exceptionnelle.
Par ailleurs, il se lance de manière presque gourmande dans toute une série d'innovations techniques : peut-être pour dramatiser l'ambiance de certaines gravures, augmenter l'effet de transparences et de dégradés, il peint au sucre des cuivres gras, utilisant la capacité rétractile de celui-ci pour compenser une morsure uniforme à l'acide. Le sucre, en se rétractant, forme des zones de gouttelettes juxtaposées. […]

[…] Dans la série des 156, commencée au début du mois de janvier 1970, les mêmes thèmes perdurent, et l'exceptionnelle diversité de moyens et d'intentions se manifeste peut-être de manière plus "serrée" encore. L'évolution foisonnante d'un sujet donné, rendue sur une seul planche remplie peu à peu ou bien, au contraire, se déroulant en une succession d'états qui permettent de reconstruire l'itinéraire de la création, montre de façon impressionnante la symbiose entre la somptueuse maîtrise technique du moyen et la fulgurance de la vision de l'artiste. […]

Les gravures des dernières années représentent sans aucun doute un sommet dans l'art de Picasso, tous supports confondus, mais il est certain que, malgré son génie, il n'aurait pu jouer à ce point de toutes les possibilités de la taille-douce, expérimenter aussi librement toutes les techniques dans la continuité, en inventer d'autres aussi spontanément, s'il n'avait eu à demeure des graveurs hors pair tout à son écoute.

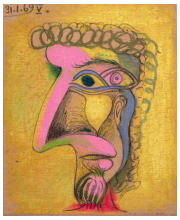


Picasso - les années Crommelynck
par Werner Spies

[Extraits]

Bien peu de gens peuvent se prévaloir d'une véritable proximité et d'une relation forte avec Picasso. Piero Crommelynck fut de ceux-là. Cependant, jamais le graveur ne s'est vanté d'avoir entretenu avec le plus grand artiste du siècle une relation aussi intime. Pour lui, il s'agissait de travail et d'amitié – et on reconnaît bien là la discrétion de ce grand homme si simple, qui n'était pas du genre à divulguer des anecdotes privées. Ainsi fut-il tout naturel qu'après la mort de Picasso, Piero ait compté parmi les rares personnes auxquelles Jacqueline Picasso ait gardé sa confiance et avec lesquelles elle ait aimé échanger des souvenirs. […]
De nombreux documents témoignent de l'amitié que portait Picasso à Piero Crommelynck, et parmi eux une galerie de portraits tout à fait unique. Le graveur est représenté près de cent cinquante fois dans des tableaux, des dessins et des gravures. Un tel foisonnement, pour des études de physionomie, est rare chez Picasso. Manifestement, il était fasciné par le visage de Piero, ses traits fins et la barbe taillée qui encadrait son visage. Il y a là une sorte de travail de mémoire de l'artiste vieillissant, comme un retour symbolique à son enfance à Malaga, La Corogne et Barcelone – une époque où le visage grave de son père était omniprésent. Picasso s'attache principalement au profil de Piero Crommelynck, avec en particulier une série de dessins grand format où la tête est érigée en icône. Seules quelques infimes variations distinguent les différents dessins, tout au plus de légères différences dans le trait, qui correspondent aussi à l'emploi de différents crayons, plus ou moins durs. Dans les planches en couleurs, le coloris n'est pas toujours le même. Ce visage sérieux est aussi le prétexte à toute une série de petites pièces « en costumes ». On retrouve souvent ses traits dans les mises en scène des dernières œuvres, par exemple quand Picasso part de la barbe de Piero pour dessiner des mousquetaires, s'aventurant ainsi dans un univers historique, souvent hispanisant. C'est dans les pièces de cape et d'épée proches de « La Célestine » de Fernando de Rojas que culmine cet exercice de récapitulation de la mémoire. […]

A partir du 14 octobre 1963, l'atelier Crommelynck est à la disposition de Picasso, et la proximité des deux frères aura des répercussions considérables sur son travail. […] Il produit de plus en plus – en quelques années 750 œuvres graphiques dont l'apogée sera l'exceptionnelle série des « 347 gravures » réalisées entre le 16 mars et le 5 octobre 1968. Un cycle représentant 133 journées de travail, au cours desquelles il exécutera parfois jusqu'à 7 planches. Picasso a alors 87 ans. Jamais un artiste ne s'était consacré à une forme particulière d'expression d'une façon aussi exclusive – la gravure, et seulement la gravure, huit mois durant. Les possibilités techniques du procédé l'accaparaient complètement. Gravure, pointe sèche, utilisation de l'acier poli, grattage, eau-forte – il décline tous les registres des variations techniques et, faisant fi de toute orthodoxie, les combine aussi à l'infini de sorte que les techniques s'hybrident. Il y a là une recherche systématique, comme si Picasso dressait délibérément un inventaire d'infimes stimulis tactiles qu'il expérimente et décline. Ainsi, par exemple, à plusieurs reprises, il dessine au coton-tige sur la plaque, après l'avoir trempé dans l'acide. La morsure de l'acide produit alors un jeu subtil de traînées et de cloques encrées ou non qui donne l'impression que les planches sont gagnées par une sorte de mousse noire crépitante. Mais il n'y a pas que ces raffinements techniques qui sautent aux yeux. Le trait, lui aussi, est extraordinairement varié. Parfois la main est très rapide, parfois le tracé, au contraire, est absolument serein, comme un lent adagio sur la planche. Dans la série des « 156 gravures » que Picasso réalise entre janvier 1970 et le 25 mars 1972, on observe encore une fois une sorte de paroxysme de diversité technique.



Picasso - les années Crommelynck
par Werner Spies

[Extraits, suite]

Cet engagement intense dans la gravure s'inscrit dans le contexte de l'époque. Les années soixante et soixante-dix sont celles de la sérigraphie et des multiples. […]
[…] Picasso réagit en développant une fantastique démonstration de son inimitable signature. Rétrospectivement, son œuvre graphique apparaît comme un acte de résistance contre l'endoctrinement du monde de l'art de l'époque. Si sa productivité stupéfiait ceux qui admiraient – et jalousaient – son succès et surtout son itinéraire témoignant d'une inépuisable créativité, elle apparaissait néanmoins tout à fait inactuelle dans le paysage artistique des années qui précédèrent sa mort. Le débat artistique s'articulait en effet autour des catégories mises en place par Marcel Duchamp et il n'y avait plus guère de place pour le sublime, le génie et la singularité […]. […]

La présence des frères Crommelynck est donc cruciale. Auparavant, quand il résidait encore à Cannes, Picasso était obligé d'envoyer à Paris ses plaques, ses pierres lithographiques ou ses papiers report chez Lacourière ou chez Mourlot. Cette procédure lui semblait lourde et fastidieuse, car depuis toujours, il voulait voir le plus vite possible le résultat de ce qu'il avait fait. […]

L'importance de la disponibilité permanente des frères Crommelynck est manifeste quand on considère ses gravures, ses eaux-fortes et ses pointes sèches. L'artiste, ici, a pu suivre en temps réel la matérialisation de son travail.
De fait, les Crommelynck étaient à toute heure à sa disposition. Ils lui préparaient les plaques, passaient et repassaient l'acide au fur et à mesure qu'il avançait dans son travail en lui fournissant en un temps record les épreuves témoins des différentes étapes. Ainsi, il ne faut pas s'étonner que la lithographie disparaisse alors soudain de la production de Picasso. Dès la première année de leur collaboration, 35 gravures sont exécutées en quelques semaines, toutes sur le thème du peintre et de son modèle ou de l'étreinte. Ce n'est que petit à petit que d'autres séries de scènes plus complexes feront leur apparition, tout en restant néanmoins dans la thématique générale de l'artiste. Mais ce qui frappe surtout, c'est le nombre d'épreuves témoins qui augmente considérablement à partir du moment où Picasso commence à travailler avec l'atelier Crommelynck. Très peu de planches avaient fait auparavant l'objet d'un tel suivi des différents « états » sous forme d'épreuves témoins. […]
Les différentes « solutions » qui se dégagent chacune du magma de l'œuvre sont aux yeux de Picasso des modalités de saisie du réel. S'il s'applique, avec les gravures et les eaux-fortes, à fixer sur le papier les étapes successives d'un processus de production, c'est parce qu'il est convaincu de l'existence d'une nouvelle « science de l'homme » à venir, comme il l'indique dans son entretien du 6 décembre 1943 avec le photographe Brassaï : […]

Les « états » constituent une représentation de ce jeu de modalités. Picasso revenait toujours dans ses entretiens sur cette possibilité de faire des épreuves témoins, qui représentait pour lui l'énorme avantage de la gravure sur la peinture. Car, comme il l'indiquait à Angela Rosengart dont il a fait le portrait en lithographie et en gravure, le plus difficile, pour lui, c'était de décider si une œuvre était terminée ou non. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le film de Clouzot « Le mystère Picasso » est un irremplaçable document qui permet de comprendre sa méthode de travail. Quand on travaille sur un motif, chaque état successif remplace l'état antérieur. Ce qui, en peinture, disparaît donc fatalement à chaque étape, se trouve conservé dans la gravure grâce aux « états » intermédiaires qui suspendent le déroulement de l'exécution, comme des arrêts sur image.

Picasso – les années Crommelynck
par Werner Spies

[Extraits, suite]

La figure qui domine l'œuvre des dernières années est celle de la Célestine espagnole. Evoquant le livre de Roja, « La maison Tellier » de Degas et « Le cocu magnifique » de Fernand Crommelynck, cette Célestine décharnée est une double entremetteuse ; d'abord, elle est celle qui accouple les jeunes filles à de vieux grigous, mais elle est aussi le personnage qui permet de lever le hiatus entre un trait mélodieux et une griffe dure et véhémente en faisant le lien, sur une même planche, entre ces deux types d'écriture.
Mais, en fin de compte, les années de retraite solitaire à Mougins sont avant tout celles d'une lutte avec le temps de l'existence. Toutes les scènes sur lesquelles Picasso travaille sont, en un sens, réalistes. […]

Vanité, autodérision du vieil artiste qui s'avance masqué. Les planches regorgent d'indications de cette sorte, comme si sa fébrilité et son énergie priapique n'étaient pour lui qu'un moyen d'exorciser la mort. C'est ce que montrent en particulier les scènes qui s'accrochent, par toutes ses fibres vitales, à la sensualité et à l'étreinte, des planches dont les excès érotiques sont d'une liberté qui nous surprend encore.
Et puis, il y a l'autre sujet, l'atelier – des représentations de l'atelier d'Ingres, la liaison entre Raphaël et la Fornarina, une relation triangulaire entre un peintre, un modèle et une toile ou une planche. Mais ici la relation entre le peintre et le modèle a basculé. Si, dès les années cinquante, le regard de Picasso sur le peintre était dèjà dur, d'une ironie grinçante, ici, la dureté et l'autodérision sont devenues elles-mêmes sujets du travail – l'artiste est un gnome sénile, un vieillard impotent dans son atelier, un voyeur louchant sur sa Suzanne. Un des *topos* favoris de Picasso, la représentation de l'atelier, aboutit ici à un constat personnel amer. En même temps, une partie de ces représentations – comme Ingres pour la relation de Raphaël avec la Fornarina – restent dans le domaine de la citation historique, et l'artiste revient de plus en plus au vieux Rembrandt dont il reprend les traits. […]

Contrairement à ce que prétendaient certains critiques des années soixante, le *ductus* rapide des tableaux, leurs contours en tire-bouchon ne masquent aucunement une quelconque faiblesse physiologique de l'artiste. Selon eux, la main de Picasso aurait perdu de sa sûreté, sa virtuosité aurait disparu, et cette manière si grossière, approximative, dissimulerait cette dégradation. Mais la sûreté et la virtuosité des dessins apportent une preuve éclatante du contraire. Si on peut distinguer un Picasso peintre et un Picasso dessinateur, c'est que l'artiste est en proie à une peur panique du temps qui passe. […]

La comparaison entre l'œuvre graphique et les tableaux est manifeste : les tableaux se limitent généralement à un personnage, ou à un couple, de manière lapidaire. Les dessins se prêtent, au contraire, à des jeux de rôles raffinés auxquels nous invite l'artiste-tentateur, dans l'atelier, au bordel ou dans l'histoire de l'art. Si, dans les tableaux, Picasso peintre se concentre sur des motifs isolés, des visages, des étreintes, dans le dessin, il poursuit le récit en une déclinaison de plus en plus précise de leurs détails.
Ainsi, les œuvres graphiques réalisées avec l'atelier Crommelynck constituent-elles un apport surprenant et original à l'ensemble de l'œuvre en ce qu'elles formulent des ambiances et des contenus qui, à cette époque, sont nécessairement absents de sa peinture.

(Traduit de l'allemand par Françoise Joly)

En souvenir de Piero Crommelynck
par Pietro Citati

Piero Crommelynck, mort à Paris le 18 mai 2001, rencontra pour la première fois Picasso à dix-huit ans, en 1952. Son père, le célèbre dramaturge auteur du *Cocu magnifique*, l'avait placé comme apprenti dans l'atelier de Roger Lacourière, à Montmartre ; le jeune Crommelynck y travaillait avec une ferveur religieuse, comme s'il était « entré dans les ordres ». Cette première fois, il n'osa pas approcher l'homme qui, pour lui, incarnait la peinture. Plus tard, des rencontres eurent lieu : Picasso et le jeune graveur collaborèrent ; et, en 1963, Piero Crommelynck et son frère installèrent leurs presses du XVIII^{e} siècle à Mougins, dans une vieille boulangerie, à quelques minutes de Notre-Dame-de-Vie où habitait Picasso. Leur collaboration dura onze années, durant lesquelles 750 gravures sortirent des presses.

Lorsque quelqu'un assurait que le graveur était, pour le peintre, une sorte d'instrumentiste, Piero Crommelynck secouait la tête en souriant. Picasso n'avait nul besoin d'instrumentistes.

Il était comme Héphaïstos : il apprenait tous les arts, toutes les techniques, même les plus complexes, avec une rapidité et une habileté prodigieuses. Sans hésitations, doutes ni incertitudes, il traçait directement le dessin sur le cuivre, tandis que d'autres artistes avaient besoin de dessins préparatoires. Parfois, il travaillait à plusieurs gravures en même temps ; et la joie de l'artisan, qui ne se fie qu'au miracle de ses mains, ne l'abandonnait pas un instant. Au cours de ces onze années de collaboration, Piero Crommelynck avait été simplement -disait-il - l'humble instrument dont Picasso se servait avec une royale désinvolture.

La rencontre avec Picasso fut pour lui une fulgurance : celle-là même que connurent, cinq cents ans plus tôt, les jeunes artistes qui rencontrèrent Léonard ou Michel-Ange à Florence… Onze années durant, il avait vécu dans la proximité de Picasso - le voyant quotidiennement, travaillant, mangeant, parlant avec lui ; et, longtemps après, Piero Crommelynck en parlait avec émotion et vénération. Il avait senti près de lui la présence physique du génie de la peinture, jour après jour, heure après heure ; jamais il ne pourrait l'oublier. Picasso, on le comprenait, avait représenté pour lui non seulement la force prodigieuse de l'artisan, mais quelque chose de plus obscur, de plus profond. S'il n'avait été aussi discret et ironique, il eût dit qu'il avait vécu auprès d'un dieu, ou d'un dieu-animal. Il avait travaillé avec Giacometti, Braque, Miró, Masson, Marino Marini… Il avait pour eux du respect, de l'admiration ; mais il n'avait jamais ressenti autour de lui cette présence tentaculaire, pareille à celle d'un poulpe divin armé de pinceaux, de couleurs, de burins.

J'aurais aimé être témoin de cette longue cohabitation parmi les oliviers, les amandiers et les cerisiers sauvages des collines proches de la Méditerranée, dans ces lieux chers à Katherine Mansfield et à Francis Scott Fitzgerald ; ou contempler cela avec les yeux de sa femme ou de sa fille. Si Piero Crommelynck fut fasciné par Picasso, Picasso l'était par son jeune graveur, dont il fit 80 portraits : tableaux, gravures, dessins. Son visage lui plaisait. Peut-être s'imaginait-il voir Ulysse jeune homme, qui venait tout juste d'épouser Pénélope et n'était pas encore parti pour Troie ; ou d'Artagnan arrivant à Paris sur son vieux roncin et rencontrant les trois mousquetaires. Il aimait sa douceur, sa sérénité ; et cet étrange sentiment paternel que Piero Crommelynck vouait à ses amis, même au célèbre peintre qui aurait pu être son grand-père.

En souvenir de Piero Crommelynck
par Pietro Citati

[suite]

Je n'ai jamais connu un être humain aussi *fidèle* que Piero Crommelynck. Fidèle aux lieux, peu nombreux, qu'il avait élus au cours de sa vie et qui devaient former à ses yeux une sorte de constellation mentale : Paris, Florence, Venise, un village de Sologne, les plages et les pins de Castiglione della Pescaia, Massa Marittima, Taroudant au Maroc. Les autres lieux, pour lui, n'existaient pas ou n'éveillaient ni échos ni rayonnements, même si ses yeux les admiraient. Il était fidèle à la langue française : je ne crois pas qu'il ait jamais appris l'italien, malgré son amour pour les cieux, les arbres et les crépuscules de Toscane, afin de ne pas remettre en question son rapport privilégié à sa langue. Il était fidèle, surtout, à l'amitié, qui peut-être était le cœur de ses passions. Si ses lieux de vie n'étaient pas nombreux, les personnes admises dans sa maison de la rue de Grenelle ne l'étaient guère plus ; peu d'êtres possédaient le *code*, franchissaient la porte, montaient l'escalier de bois, entraient dans le salon et enfin - mais l'attente était longue et comportait une série de préliminaires - étaient accueillis dans la cuisine-sanctuaire, où les casseroles et les ustensiles, étincelants comme de l'argenterie, formaient une sorte de composition cubiste.

Avec ses amis, Piero Crommelynck était discret. Il voilait ses sentiments, cachait ses passions, gardait sa vie secrète, comme il cacha à tous, ou presque, la maladie mortelle qui l'arracha en quelques mois à ceux qu'il aimait. Mais cette discrétion était l'instrument que son dévouement avait choisi. Il avait un immense souci de ses amis : il demandait de leurs nouvelles, s'inquiétait d'eux, les entourait secrètement d'attentions, les invitait dans les restaurants que l'art de la table a semés dans le monde. Comme Picasso le remarqua, sa sollicitude était avant tout paternelle. Étrange père ! Il n'avait pas de lois, ne commandait pas, n'exigeait aucune obéissance : il protégeait de la musique de ses yeux et de sa voix, créant autour de chacun une aura d'affectueuse sécurité, à laquelle on ne pouvait se soustraire. Il faisait alterner à l'égard de chacun le secret et l'effusion, le silence et la douceur ; et de cette combinaison naissait sa grâce, qui enchantait les grands peintres et les garçons de café de Paris et de Castiglione della Pescaia.

Je ne saurais dire quelle idée il se faisait du monde : s'il n'y voyait que chaos, ou les traces d'une harmonie. Son œil précis distinguait et indiquait, sans cruauté, les défauts de la grande trame : les faux pas, les mailles rompues, les nœuds, les désastres. Je crois que cette terre lui paraissait, somme toute, un lieu agréable et fréquentable : il y avait encore la mer, où se plonger ; les bois, à arpenter ; les villes anciennes, à visiter ; des personnes intelligentes et distrayantes, avec qui converser. Sans le dire à quiconque, il s'était choisi un rôle : celui d'arrondir les angles, de lisser les aspérités, de corriger les trajectoires erronées, d'harmoniser les notes de ce confus concert humain, de dénouer, de concilier et, comme le disait Henry James, de *connecter, connecter…*

Il conversait volontiers. Il pensait, comme Stevenson, que « le premier devoir d'un homme est de parler. C'est ici-bas notre principale occupation et la conversation est le plus accessible de tous les plaisirs. Elle ne coûte rien, elle est tout bénéfice, complète notre éducation, scelle et entretient nos amitiés… L'excitation d'une bonne conversation dure longtemps dans le sang, et l'on a le cœur qui continue de brûler, le cerveau qui bout, tandis que, tout autour, la terre danse, à l'heure du couchant… »

En souvenir de Piero Crommelynck
par Pietro Citati

[suite]

Il parlait un français magnifique, un français quasiment disparu aujourd'hui, sans aucune sécheresse ni excès de concentration ; tout plein du bonheur, de la précision, du mouvement, du parfum qu'il avait connus sur les lèvres de Mme de Sévigné ou de Baudelaire. C'était un admirable conteur. Quand il parlait, tous se taisaient. Il commençait une histoire, dessinait un caractère puis, sans en avoir l'air, il se montrait maître dans l'art de la lente préparation et de la pause comme dans celui de la concision des faits. Enfin, il concluait par une pointe.

Par je ne sais quel hasard dû à l'incurie légale de son père, Piero Crommelynck avait été des années durant un apatride. Il avait quelque chose de l'étranger, quoique son esprit (mais non son sang) fût si intimement français. Il donnait l'impression de ne pas appartenir du tout à la réalité : c'était un visiteur, un hôte, non pas un habitant stable de la terre. Il était venu de *là-bas*, du monde au-delà du miroir, ayant fait le chemin inverse de celui d'Alice, et notre monde n'en finissait pas d'éveiller sa curiosité, de le divertir. Il se donnait tout entier à son élégante représentation : ses yeux brillaient, sa bouche souriait ; et pourtant, on devinait qu'une part de lui demeurait *de l'autre côté.* Il ne croyait en aucun dieu ; je pense qu'il n'avait aucune dévotion religieuse ; et pourtant, ceux qui le connaissaient bien devinaient autour de lui une subtile présence angélique.

La dernière fois que je le vis, la veille de sa mort, il était étendu sur son lit, dans une grande chemise blanche : l'on eût dit un saint espagnol qui se serait amusé de lui-même. Sa petite barbe d'Ulysse était devenue clairsemée ; et il faisait allusion à de futures rencontres qui - il le savait fort bien - n'auraient jamais lieu. Je ne crois pas qu'il acceptait la mort : elle venait trop tôt, quand il avait tant d'énergie encore, tant de choses encore à connaître. Mais il ne protestait pas : il souriait même à la mort. Qui sait si, derrière la porte, il n'y avait pas d'autres Venise, d'autres Castiglione, d'autres Taroudant, des lieux où s'aventurer pour accueillir ses amis, qui arriveraient dans quelque temps ? En attendant, il leur préparerait un excellent poisson grillé et choisirait pour eux le meilleur vin de sa cave.

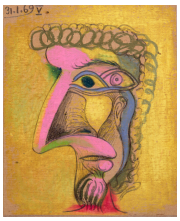
(Traduit de l'italien par Brigitte Pérol)

Piero Crommelynck au fil de l'oeuvre de Pablo Picasso
par Dominique Dupuis-Labbé

Le monde de Picasso, par sa richesse, sa complexité, sa réflexion sur la vie, sur l'amour, sur la mort, sur l'art, est le pendant de celui du Balzac de *La Comédie humaine*. Il nous donne à voir une scène prodigieuse sur laquelle se produisent une multitude de personnages, imaginaires ou ancrés dans sa vie privée, vivant, aimant, mourant, parfois, sous nos yeux. Parmi eux, des privilégiés, compagnes ou amis, évoluent et font entendre leur petite musique captée subtilement sur la toile ou le papier par un Picasso incisif ou tendre. C'est ainsi qu'un beau jour Piero Crommelynck entra dans l'œuvre de Picasso. Nul besoin de retracer ici l'histoire de la rencontre de Picasso et de Piero et Aldo Crommelynck mais disons simplement que la grande aventure de la "route du cuivre" à partir de 1963 tissa des liens particuliers d'estime et d'affection entre l'artiste insatiable et ceux qui, de jour comme de nuit, se soumirent avec passion à son travail acharné.

Des nombreux portraits de Piero, retenons celui où le jeune imprimeur est vu de profil le 21 septembre 1966 : ce sont des gravures sur linoléum fond noir ou fond clair, à la ligne nerveuse, avec un je-ne-sais-quoi de malicieux dans le désir de caricature émanant de Picasso. Les eaux-fortes et aquatintes qui suivent immédiatement, le 22 et le 23 septembre, témoignent du désir de Picasso de jouer avec le visage de Piero en lui donnant une apparence presque maniériste avec un cou très allongé qui semble tout droit sorti d'un tableau du Parmesan. L'absorption de la réalité d'un visage familier et son détournement aussitôt opéré sont les conditions indispensables de la présence désormais récurrente de Piero Crommelynck dans l'œuvre gravé, dessiné ou peint. La silhouette longiligne et le visage allongé à la courte barbe ponctuent les petites scènes intimes ou énigmatiques et humoristiques de 1968, telle la séquence de *Raphaël et la Fornarina*. Le 24 octobre 1968, les gravures au grattoir et pointe sèche de *Piero Crommelynck avec sa femme et sa fille, dans l'atelier*. I et II offrent une évocation émouvante des relations entre Picasso et Piero. Un Piero Crommelynck, à la silhouette démesurément allongée, semble guider femme et fille vêtues de façon estivale, l'une en robe à fleurs et l'autre en maillot de bain, dans le noir de l'atelier (est-ce son atelier ou celui de Picasso ?), où une toile vierge à la blancheur éclatante est la seule source lumineuse.

Une autre gravure du même jour à la pointe sèche et à l'eau-forte montre une mise en scène semblable dans le I^{er} état, mais le décor se transforme totalement dans le II^{ème} état datant du 15 février 1970. Le temps a passé et Piero Crommelynck n'est plus dans un atelier désert mais dans une pièce encombrée d'une table, d'un chevalet et de la presse qui le recouvre au point de ne plus distinguer les éléments de l'état précédent. Au mur, un dessin punaisé portant une jeune femme nue cambrée dont l'anatomie nous est largement offerte. Piero s'est transformé d'un état à l'autre, de l'homme intimidé devant le mystère de la création, il est devenu celui qui peut comprendre voire agir pour l'art et avec lui, c'est à dire pour Picasso et avec lui. En l'espace de seize mois, l'homme élégant, le foulard noué autour du cou, a pris une importance grandissante à Notre-Dame-de-Vie.



Piero Crommelynck au fil de l'oeuvre de Pablo Picasso
par Dominique Dupuis-Labbé

[suite]

Au delà du légitime besoin qu'éprouve Picasso vieillissant d'avoir auprès de lui un homme dévoué, on peut s'interroger sur le rôle symbolique que peut jouer Piero Crommelynck, à son insu peut-être, ou que lui fait jouer Picasso.

Revenons à la Suite des *347 gravures* et à la séquence humoristico-érotique de *Raphaël et la Fornarina* dans laquelle Piero Crommelynck fait une apparition surprenante le 8 septembre 1968. Toute la séquence tourne autour des ébats du peintre et de sa maîtresse et d'un voyeur prestigieux, le pape Jules II en personne, qui se délecte des étreintes torrides auxquelles il assiste et qui ne sont que des métaphores osées de la peinture que le peintre Raphaël/Picasso prend à bras-le-corps. Illustration hardie de l'art de peindre pour les voyeurs - spectateurs que nous sommes tous. Piero Crommelynck, tirant le rideau pour nous offrir la vision du couple amoureux, se fait notre complice et celui du peintre pour notre plus grande joie. On retrouvera Piero Crommelynck dans les eaux-fortes de 1970 et 1971, complice ou substitut du peintre, évocation aussi de la figure de Don José Ruiz Blasco, le père avec lequel, dit-on, la ressemblance était surprenante.

Piero Crommelynck, plus que quiconque, en dehors des épouses, enfants, compagnes, a bénéficié du regard soutenu de Picasso bâti sur une évidente possibilité de nourrir l'imaginaire du peintre vers la fin de sa vie, sur la capacité à s'insérer tel un personnage de comédie dans le fabuleux répertoire de figures et de caractères où la fiction se même à la réalité. La preuve en est faite dans la gravure mais les représentations picturales de Piero Crommelynck ne sont pas en reste. Il y a de l'épique dans ces trois portraits de Piero Crommelynck, en date des 16, 17 et 21 janvier 1969, où l'homme semble être aux commandes d'une machine infernale, dont les seuls éléments identifiables sont les bras noirs de la presse et la roue très stylisée. Très représentatives du dernier style de Picasso aux confins de la caricature, au schématisme accusé des formes du personnage masculin autant que de celles de la machine, à l'incongruité voulue des couleurs, les toiles confirment la toute puissance que Picasso reconnaît à Piero Crommelynck dans son domaine mais, bien plus, résument l'importance symbolique qu'il a acquise au fil des ans. La représentation des yeux superposés et grand ouverts des deux premières versions doit être prise, au-delà de la reprise d'audaces formelles antérieures, comme le symbole de perceptions visuelles et intellectuelles aiguës qui participe d'une fonction apotropaïque c'est à dire de protection contre le mauvais sort, que Picasso devait certainement connaître, et qui confère à Piero Crommelynck un statut d'homme- talisman. L'homme élégant, chaleureux, si ouvert aux autres que fut Piero Crommelynck aurait-il été le bon génie de Picasso ? Certainement si l'on songe au vers de Raphaël Alberti qui traduisirent les sentiments de Picasso :"La chaux et l'indigo d'Andalousie. Le dessin spontané, calligraphique sur le mur ensoleillé d'une rue. Je suis Piero, imprimeur de Picasso."

Visuels disponibles pour la presse
dans le cadre de la promotion de l'exposition
Picasso - Crommelynck

Pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page.

A retourner après utilisation au service de presse
Musée de la Vie romantique 16 rue Chaptal – 75009 Paris
Céline Poirier Tél. : 01 55 31 95 63 celine.poirier@paris.fr

Pour les œuvres de Pablo Picasso : © Succession Picasso, 2006

1 /

Pablo Picasso
***Piero Crommelynck*, 1969**
Crayon et pastel sur carton
152 X 120 mm
Collection particulière

© Photo André Morain

2 /

Pablo Picasso
Piero Crommelynck avec sa femme et sa fille dans l'atelier
1970 (15 février, Mougins)
Pointe sèche et eau forte
229 X 326 mm
Collection particulière

© Photo André Morain

3 /

Pablo Picasso
***Piero Crommelynck*, 1966**
Crayon et pastel
600 x 495 mm
Collection particulière

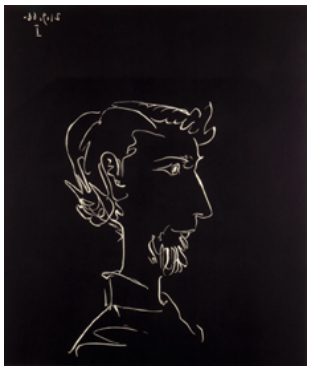
© Photo André Morain

Visuels disponibles pour la presse
dans le cadre de la promotion de l'exposition
Picasso - Crommelynck

Pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page.

A retourner après utilisation au service de presse
Musée de la Vie romantique 16 rue Chaptal – 75009 Paris
Céline Poirier Tél. : 01 55 31 95 63 celine.poirier@paris.fr

Pour les œuvres de Pablo Picasso : © Succession Picasso, 2006



4 /

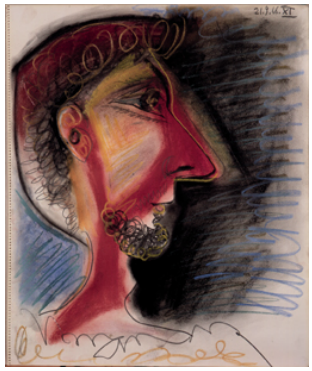
Pablo Picasso
Piero Crommelynck
1966 (21 septembre, Mougins)
Gravure sur linoléum
640 X 530 mm
Epreuve tirée par Arnera
Collection particulière

© Photo André Morain

5 /

Pablo Picasso
Piero Crommelynck
1966 (21 septembre, Mougins)
Gravure sur linoléum
Epreuve unique encrée par Picasso
740 X 210 mm
Collection particulière

© Photo André Morain



6 /

Pablo Picasso
***Piero Crommelynck,* 1966**
Crayon gras et pastel
590 x 490 mm
Collection particulière

© Photo Jacques Faujour,
Adagp, Paris,2006

Visuels disponibles pour la presse
dans le cadre de la promotion de l'exposition
Picasso - Crommelynck

Pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page.

A retourner après utilisation au service de presse
Musée de la Vie romantique 16 rue Chaptal – 75009 Paris
Céline Poirier Tél. : 01 55 31 95 63 celine.poirier@paris.fr

Pour les œuvres de Pablo Picasso : © Succession Picasso, 2006

7 /

Pablo Picasso
***Homme et femme. Tête*, 1969**
Huile sur toile
1300 x 940 mm
Collection Fondation Jean et Suzanne Planque, Lausanne

© photo Luc Chessex, Lausanne

8 /

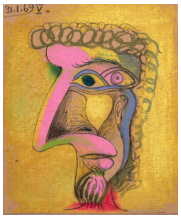
Pablo Picasso
Piero à la presse, 1969
Huile sur toile
1620 x 960 mm
Musée Picasso, Paris

© R.M.N., photo Gérard Blot

9 /

Pablo Picasso
***Personnage*, 1971**
Encre de Chine
et craie de couleur sur carton
317 x 224 mm
Musée Réattu, Arles

© D. R.



Le musée de la Vie romantique
Hôtel Scheffer-Renan

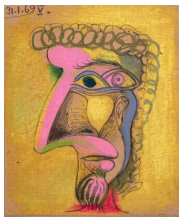
Au cœur du quartier de la Nouvelle Athènes, l'hôtel Scheffer-Renan sis au n°16 de la rue Chaptal, dans le IX^{ème} arrondissement, abrite depuis 1987 le musée de la Vie romantique de la Ville de Paris.

Une allée discrète bordée d'arbres centenaires conduit à un charmant pavillon à l'italienne devant une cour pavée et un délicieux jardin de roses et de lilas. Le peintre et sculpteur Ary Scheffer (1795-1858), artiste d'origine hollandaise y vécut de 1830 à sa mort. Il y avait fait construire deux ateliers orientés au nord, de part et d'autre de la cour, l'un pour travailler et enseigner, l'autre pour vivre et recevoir. Le Tout Paris intellectuel et artistique de la Monarchie de Juillet fréquenta ainsi « la maison Chaptal » : Delacroix, George Sand et Chopin - fidèles habitants du quartier - Liszt, Rossini, Tourgueniev, Dickens…

Pieusement conservé par sa fille Cornelia Scheffer - Marjolin, puis par sa petite nièce Noémi, fille du philosophe Ernest Renan, ce lieu d'exception fut pendant cent cinquante ans le foyer d'une famille entièrement vouée aux arts et aux lettres ; la Ville de Paris en devint le dépositaire en 1983.

L'orientation muséographique a aujourd'hui permis de reconstituer, avec le concours du décorateur Jacques Garcia, un cadre historique harmonieux pour évoquer l'époque romantique : au rez-de-chaussée, les *memorabilia* de la femme de lettres George Sand : portraits, meubles et bijoux des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles - légués par sa petite-fille Aurore Lauth-Sand - et au premier étage, les toiles du peintre Ary Scheffer entourées d'oeuvres de ses contemporains. Le charme évocateur du musée tient aussi à la reconstitution de l'atelier-salon, avec la bibliothèque enrichie par quatre générations : Scheffer, Renan, Psichari et Siohan.

L'atelier de travail du peintre, récemment rénové avec la complicité de François-Joseph Graf, permet d'élargir le concept romantique à une sensibilité contemporaine, avec des expositions qui alternent des thèmes patrimoniaux et de modernité.



Activités culturelles

Renseignements et inscriptions sur demande, au musée

Tél. : 01 55 319 567 Fax. : 01 48 74 28 42

Visite-conférence

Découverte de l'exposition en cours et des collections permanentes

Adultes /

Individuels	Durée 1h30 / Tarif 4,50 € / 3,80 € en sus du prix d'entrée
Le jeudi à 14h30	2, 9, 16 mars 20 avril 4 mai 1er, 8 juin
Le jeudi à 10h30	23, 30 mars 6, 27 avril 11, 18 mai 8 juin
Groupes	Inscription sur réservation Durée 1h30 Plein tarif (adultes) 91,00 € Tarif réduit (+ de 60 ans) 68,50 € Tarif jeune (groupe de 18 à 26 ans) 45,00 € (scolaires, handicapés / 30,00 € moins de 18 ans, centres de Loisirs)

Promenade *La Nouvelle Athènes*

Balade en compagnie d'une conférencière du musée de la Vie romantique, sur les traces de George Sand Pauline Viardot, Mademoiselle Mars, mais aussi Victor Hugo, Chopin, Liszt, Delacroix, Géricault, Balzac, Maupassant… dans le quartier de charme de la Nouvelle Athènes.
Cette promenade donne un aperçu vivant sur l'architecture, les salons littéraires et musicaux et la vie artistique de ce nouveau quartier bâti à partir de 1830.

Individuels	Durée 2h / Tarif 7,50 € / 6 €
Le jeudi à 14h30	23, 30 mars 6, 27 avril 11, 18 mai 8, 15, 22, 29 juin
Groupes, scolaires	**sur réservation**

Activités culturelles

Une journée : un musée, un quartier

- Découverte des collections du musée ou de l'exposition en cours à **10h30**
- Promenade dans le quartier de *La Nouvelle Athènes*, le même jour à **14h30**

Individuels	**Forfait**, deux séances dans la même journée : 9,80 € en sus du billet d'entrée : 5,50€ (tarif réduit)
Le jeudi	23, 30 mars 6, 27 avril 11, 18 mai 8 juin
Groupes, scolaires	**sur réservation**

Ateliers *Contes merveilleux*

Pour les enfants de 5 à 10 ans /

George Sand avait toujours une histoire à raconter…
Riquet, Poucet, Le Chat Botté, Cendrillon… étaient ses invités.
Venez les retrouver dans le jardin d'hiver du musée.

Le mercredi à 14h	Durée 1h Tarif 3,80 € - la séance **Gratuité pour l'adulte accompagnateur**
Individuels	1er, 8, 15, 22, 29 mars 5, 26 avril 3, 10, 17, 24, 31 mai 7, 14, 21, 28 juin
Vacances scolaires	11, 12, 13 avril à 14h
Groupes scolaires **Centres de loisirs**	**sur réservation** **Gratuité pour l'adulte accompagnateur**

Thé dans le jardin

Après la visite, profitez d'un temps de repos sous les ombrages des arbres du jardin… Un salon de thé, ouvert dans la serre, de **mai à octobre**, **du mardi au dimanche, de 11h30 à 17h30**, propose un choix de collations.