

Bacon Picasso

La vie des images

2 mars – 30 mai 2005

Musée national Picasso
Hôtel Salé
5, rue de Thorigny
75003 Paris
Tél. : 01 42 71 25 21

Sommaire

Communiqué de presse	3
Renseignements pratiques	5
<i>Press Release</i>	6
Liste des œuvres exposées	8
Panneau pédagogique	15
Conclusion du catalogue (texte d'Anne Baldassari)	16
Les éditions	22
Liste des visuels disponibles pour la presse	23
Partenaires médias	24

Communiqué de presse

*Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux et le musée national Picasso, Paris.
En partenariat média avec Le Figaroscope, i-télé, RTL et Le Point.*

Avec une centaine d'œuvres de Picasso et de Bacon, cette exposition veut rassembler les œuvres-clefs qui, depuis le début des années 30, témoignent de la fascination exercée sur Francis Bacon par l'art de Picasso. La dimension plastique, thématique et philosophique de ce dialogue virtuel se manifeste tout particulièrement dans cette « *brutality of fact* » qui, selon ses propres termes, liait l'œuvre de Bacon à celle de Picasso.

Pour comprendre l'œuvre de Bacon, et notamment ses origines, l'étude des rapports qu'elle entretient avec celle de Picasso est essentielle. Si l'artiste lui-même a toujours indiqué de la manière la plus explicite le rôle tenu par sa découverte de l'œuvre de Picasso dans sa décision de devenir peintre, comme dans ses options thématiques ou stylistiques plus tardives, cette filiation n'avait encore jamais fait l'objet d'un travail d'analyse systématique.

L'exposition traite de la période qui s'ouvre en 1927-1928 avec le voyage de Bacon à Paris ; découvrant l'œuvre du maître espagnol lors de l'exposition *Cents Dessins par Picasso* à la galerie Paul Rosenberg (juin-juillet 1927), Bacon, que rien ne prédisposait à un tel choix, décide alors de s'engager à son tour dans la peinture. Entre 1933 et 1944, se situe une période cruciale d'expériences artistiques qui vont le conduire à peindre le triptyque *Trois études de figures à la base d'une Crucifixion* (1944) prenant comme source la *Crucifixion* de Picasso, 1930, et la série des dessins que ce dernier fit à Boisgeloup deux ans plus tard.

C'est autour des grands thèmes communs aux deux artistes qu'a été conçu le parcours de l'exposition qui bénéficie de très importants prêts de prestigieuses collections publiques et privées internationales.

Ce parcours commence par une salle d'introduction qui confronte quelques témoins majeurs de l'œuvre initiale de Bacon (l'artiste a en effet détruit la quasi-totalité de son œuvre de jeunesse) aux dessins et peintures surréalistes (1927-30) de Picasso qui en furent les sources directes. Viennent ensuite des sections thématiques :

- Clefs / Ombre : Les *Baigneuses à la cabine*, 1927-28, et *L'Atelier*, 1928, de Picasso sont présentés, en vis-à-vis du *Triptyque à la mémoire de Georges Dyer* de Bacon.
- Crucifixion : Ici sont réunis, autour de la *Crucifixion* de Picasso de 1930 et des dessins de Boisgeloup, 1932, une petite *Crucifixion* de 1933 et la seconde version des *Trois études de figures à la base d'une crucifixion* datant de 1988, peints par Bacon.
- Portraits : Cette section associe des *Têtes* peintes par Picasso durant la période cubiste (1907-1914) ou dans les années 1930-40, aux portraits d'Isabel Rawsthorne et de Michel Leiris et à un groupe d'autoportraits de Bacon.

-Nus : Autour de *La Flûte de Pan*, œuvre de Picasso datant de 1923, sont rassemblés le *Triptyque*, 1972, et *Study from the human body*, 1987, de Bacon. De même que le *Grand Nu au fauteuil rouge*, 1929, les dessins pour les *Femmes d'Alger d'après Delacroix*, 1954, ou les dernières *Odalisques* de Picasso sont présentés en vis-à-vis du *Nu couché*, 1969, de Bacon.

Grâce à la présentation de cet ensemble d'œuvres majeures, l'exposition permet de mesurer la place tenue par Picasso, moderne anti-modèle du grand maître, dans le puzzle d'images du « musée imaginaire » de Francis Bacon.

Renseignements pratiques

Horaires : ouvert tous les jours sauf le mardi. Jusqu'au 31 mars : de 9h30 à 17h30.

A partir du 1^{er} avril : de 9h30 à 18h. Fermeture des caisses 45 minutes avant.

Prix d'entrée : plein tarif : 6,7 € ; tarif réduit et dimanche : 5,2 €. Gratuit pour les moins de 18 ans, et le 1^{er} dimanche de chaque mois.

Le billet donne accès aux collections permanentes du musée.

Réservation groupes et visites-conférences :

Tél : 01 42 71 70 84 et 01 42 71 63 15 / Fax : 01 42 71 12 99

Directeur du musée Picasso : Gérard Régnier, conservateur général

Commissariat : Anne Baldassari, conservateur au musée Picasso, Paris

Publications : catalogue, 240 pages, 178 illustrations en couleurs, co-édité par la Réunion des musées nationaux et les éditions Flammarion, version brochée : 40 €, version reliée : 55 € ; Petit Journal, 16 pages, édité par la Réunion des musées nationaux, 3 €.

Accès : Stations de métro : Saint-Paul ou Chemin-Vert ; bus : ligne 29

Contact : Réunion des musées nationaux 49, rue Etienne Marcel, 75 001 Paris

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Gilles Romillat, presse, T : 01 40 13 47 61, F : 01 40 13 48 61, gilles.romillat@rmn.fr

Press Release

Bacon Picasso The Life of Images

2 March – 30 May 2005
Musée national Picasso
Hôtel Salé
5, rue de Thorigny
75003 Paris
Tel.: 01 42 71 25 21

Hours: open daily except Tuesdays. Until 31 March: from 9.30 a.m. to 5.30 p.m.
From 1 April: from 9.30 a.m. to 6 p.m.
No tickets sold after 5.15 p.m.

Admission: full price € 6.7; concession and Sundays, € 5.2. Free for children under 18 and on the first Sunday of the month.
The ticket gives access to the museum's permanent collection.

Group bookings and guided tours:
Tel.: 01 42 71 70 84 and 01 42 71 63 15 /Fax: 01 42 71 12 99

Director of the Musée Picasso: Gérard Régnier, general curator

Curator of the exhibition: Anne Baldassari, curator at the Musée Picasso, Paris

Publication: exhibition catalogue, 240 pages, 178 colour illustrations, copublished by Réunion des Musées Nationaux and Flammarion.

Access: Metro Saint-Paul, or Chemin-Vert; bus: 29

Exhibition organised by the Réunion des musées nationaux and the Musée Picasso, Paris.
Media partners: Le Figaroscope, i-télé, RTL, Le Point.

Through about a hundred key works by Picasso and Bacon, this exhibition aims to show the fascination that Picasso's art held for Francis Bacon from the early 1930s. The plastic, thematic and philosophic dimensions of this virtual dialogue are particularly clear in the "brutality of fact" which Bacon felt was the link between his work and Picasso's art.

A study of his interaction with Picasso's work is crucial to an understanding of Bacon's œuvre, especially its origins. Although the artist himself always explicitly acknowledged that his discovery of Picasso's art prompted him to become an artist, and influenced the themes and styles he later explored, the relationship between the two has never been systematically analysed.

The exhibition covers the period which began with Bacon's trip to Paris in 1927-1928; he first saw the Spanish master's work at an exhibition of *A Hundred Drawings by Picasso* at Paul Rosenberg's gallery (June-July 1927). Out of the blue, Bacon decided to start painting. 1933 to 1944 was a crucial period of experimentation which culminated in the triptych *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) derived from Picasso's *Crucifixion*, 1930, and the series of drawings that Picasso had done at Boisgeloup two years later.

The exhibition, which includes important loans from prestigious public and private collections from all over the world, has been designed around the major themes common to both artists. It begins with an introductory room which brings several major testimonies to Bacon's early work face-to-face with Picasso's Surrealist drawings and paintings (1927-30), from which they were directly derived. (These testimonies are rare because Bacon destroyed almost all his youthful works.)

The main body of the exhibition is divided into several sections, each centred on a theme:

- Keys/Shadow: Picasso's works *Bathers with a Cabin*, 1927-28, and *The Studio*, 1928, are shown opposite Bacon's *Triptych, In Memory of Georges Dyer*.
- Crucifixion: here, grouped around Picasso's *Crucifixion*, 1930, and his drawings from Boisgeloup, 1932, we see a small *Crucifixion*, 1933 and the second version of *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1988, by Bacon.
- Nudes: Around Picasso's *Pan's Flute*, 1923, are gathered Bacon's *Triptych*, 1972 (Tate Gallery), and *Study from the Human Body*, 1987. Similarly, Picasso's *Large Nude in a Red Chair*, 1929, drawings for *Women of Algiers After Delacroix*, 1954, and his last *Odalisques* are hung opposite Bacon's *Lying Figure*, 1969.

The presentation of this group of major works gives an idea of the importance of Picasso - a modern anti-model of the great master - in the puzzle of images in Francis Bacon's "imaginary museum".

<p>Contact: Réunion des Musées Nationaux 49, rue Etienne Marcel, 75 001 Paris Alain Madeleine-Perdrillat, communication Gilles Romillat, press, Tel: 01 40 13 47 61, F: 01 40 13 48 61, gilles.romillat@rmn.fr</p>

Liste des œuvres exposées

PICASSO

Pablo Picasso

Tête de femme criant

Paris, janvier 1903

Plume, encre brune et lavis sur papier

23 x 18,1 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 39

Pablo Picasso

Autoportrait

Paris, automne 1906

Huile sur toile

65 x 54 cm

Paris, musée Picasso

Non reproduit

Pablo Picasso

Étude pour Les Demoiselles d'Avignon, buste

Paris, printemps 1907

Huile sur toile

60,5 x 59,2 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 34

Pablo Picasso

Tête d'homme

Automne 1908

Gouache sur bois

27 x 21,3 cm

Paris, musée Picasso

Non reproduit

Pablo Picasso

Tête d'homme

Paris, automne 1908

Gouache sur bois

27 x 21,3 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 37

Pablo Picasso

Tête d'homme

Paris, printemps 1909

Gouache sur bois

27,1 x 21,3 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 33

Pablo Picasso

Tête de femme (Fernande)

Paris, automne 1909

Bronze

40,5 x 23 x 26 cm

Paris, musée Picasso

Spies 24

Fig. 56

Pablo Picasso

Tête d'homme

1910-1911

Fusain et crayon noir sur papier

64,2 x 48,6 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 30

Pablo Picasso

Homme à la moustache

Paris, 1914

Huile et textile imprimé collé sur toile

65,5 x 46,6 cm

Paris, musée Picasso

Non reproduit

Pablo Picasso

Corrida

[1922]

Huile et crayon sur bois

13,6 x 19 cm

Paris, musée Picasso

Non reproduit

Pablo Picasso

La Flûte de Pan

Antibes, été 1923

Huile sur toile

205 x 174,5 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 96

Pablo Picasso

Dormeuse

1927

Huile sur toile

46 x 38 cm

Paris, musée Picasso

Fig. 40

Pablo Picasso
Figure
1927
Huile sur contreplaqué
126 x 96 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 89

Pablo Picasso
Baigneuse
Septembre 1927
Crayon graphite
30,5 x 23,2 cm
Paris, musée Picasso
Carnet 36, feuillet 14R
Fig. 44

Pablo Picasso
Baigneuse à la cabine
20 mars-8 mai 1928
Plume et encre de Chine sur papier Ingres
26,5 x 35,5 cm
Paris, musée Picasso
Carnet 37
Fig. 137

Pablo Picasso
Baigneuses (projet pour un monument)
Dinard, 8 juillet 1928
Plume, encre de Chine et lavis sur feuille de
carnet de croquis
30,2 x 22,6 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 86

Pablo Picasso
Baigneuse
6 août 1928
Huile sur toile
22 x 14 cm
Paris, musée Picasso

Pablo Picasso
Baigneuse ouvrant une cabine
Dinard, 9 août 1928
Huile sur toile
32,8 x 22 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 110

Pablo Picasso
Baigneuses sur la plage
Dinard, 12 août 1928
Huile sur toile
21,5 x 40,4 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 111

Pablo Picasso
Joueurs de ballon sur la plage
Dinard, 15 août 1928
Huile sur toile
24 x 34,9 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 112

Pablo Picasso
*Figure (projet pour un monument à Guillaume
Apollinaire)*
Automne 1928
Fil de fer et tôle
50,5 x 18,5 x 40,8 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 114

Pablo Picasso
Figure et profil
1928
Huile sur toile
72 x 60 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 118

Pablo Picasso
L'Atelier
Paris, 1928-1929
Huile sur toile
162 x 130 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 119

Pablo Picasso
Baigneuses à la cabine
Paris, 19 mai 1929
Huile sur toile ; 33 x 41,5 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 113

Pablo Picasso
Etude d'ensemble pour La Crucifixion
(Z. VII, 287)
8 juin 1929
Crayon graphite
23,5 x 30,5 cm
Paris, musée Picasso
Carnet 38
Fig. 132

Pablo Picasso
Grand nu au fauteuil rouge
Paris, 5 mai 1929
Huile sur toile
195 x 129 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 174

Pablo Picasso
Baigneuse au ballon
Dinard, 18 septembre 1929
Plume et encre brune sur feuille de papier
pliée en quatre
16,5 x 10,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
La Nageuse
Paris, novembre 1929
Huile sur toile
130 x 162 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 117

Pablo Picasso
La Demoiselle (Tête)
1929
Huile sur toile
54 x 45,5 cm
Stockholm, Moderna Museet
Fig. 107

Pablo Picasso
Tête sur fond rouge
Paris, 2 février 1930
Huile sur bois ; 26 x 21 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 163

Pablo Picasso
La Crucifixion
7 février 1930
Huile sur contreplaqué
51,5 x 66,5 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 161

Pablo Picasso
Baigneuse allongée
Juan-les-Pins, 13 août 1931
Plume, encre de Chine et lavis
32,5 x 25,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Baigneuse allongée
16 août 1931
Lavis et encre de Chine
32,6 x 26 cm
Paris, musée Picasso

Pablo Picasso
La femme au stylet
[Paris], 19-25 décembre 1931
Huile sur toile
46,5 x 61,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Tête de femme
Boisgeloup, 1931
Bronze, 71,5 x 41 x 33 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Main de l'artiste
1931-1932
Plâtre ; 37 x 19,5 x 11 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Femme au fauteuil rouge
Boisgeloup, 27 janvier 1932
Huile sur toile ; 130,2 x 97 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 165

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 17 septembre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 152

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 17 septembre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34,5 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 155

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 19 septembre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 153

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 19 septembre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34,5 x 51,2 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 157

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 19 septembre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34,5 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 156

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 4 octobre 1932
Encre de Chine sur papier vergé
34 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 154

Pablo Picasso
La Crucifixion
Boisgeloup, 7 octobre 1932
Plume et encre de Chine
34 x 51 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 159

Pablo Picasso
Une anatomie : trois femmes
Paris, 25 février 1933
Mine de plomb sur papier vergé filigrané
19,8 x 27 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 149

Pablo Picasso
Une anatomie : trois femmes
Paris, 27 février 1933
Mine de plomb sur papier vergé filigrané
19,8 x 27,2 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 150

Pablo Picasso
Femme nue et tête (étude pour Accouplement)
18 avril 1933
Mine de plomb sur papier
34 x 51,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Corrida : la mort de la femme torero
Boisgeloup, 6 septembre 1933
Huile et crayon sur bois
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Figure au bord de la mer
19 novembre 1933
Pastel, encre de Chine et fusain sur papier
51 x 34,2 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 43

Pablo Picasso
Femme à la bougie, combat entre le taureau et le cheval
Boisgeloup, 24 juillet 1934
Plume et encre de Chine ; crayon brun sur toile contrecollée sur contreplaqué
31,5 x 40,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Minotaure et cheval
Boisgeloup, 15 avril 1935
Mine de plomb
17,5 x 25,5 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Corrida
Boisgeloup, 26 avril 1935
Crayons de couleur, mine de plomb et encre de Chine
17,2 x 25,8 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Tête
Juan-Les-Pins, 1^{er} mai 1936
Huile sur toile
61 x 50 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 36

Pablo Picasso
Études : tête de femme, poèmes en français
Le Tremblay-sur-Mauldre, 9 et 11 octobre 1936
Plume, encre de Chine et lavis sur papier bleu
27 x 21 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 42

Pablo Picasso
La Femme qui pleure
18 octobre 1937
Huile sur toile
55,3 x 46,3 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 147

Pablo Picasso
La suppliante
Paris, 18 décembre 1937
Gouache sur bois
24 x 18,5 cm
Paris, musée Picasso

Pablo Picasso
La Crucifixion
Mougins, 21 août 1938
Plume et encre de Chine sur papier
44,5 x 67 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 172

Pablo Picasso
Tête de femme
Royan, 11 juin 1940
Huile sur papier
64,8 x 45 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 146

Pablo Picasso
Étude pour « Les Femmes d'Alger » d'après Delacroix
Paris, 28 décembre 1954
Plume et encre de Chine sur papier quadrillé
27 x 21 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Étude pour « Les Femmes d'Alger » d'après Delacroix
Paris, 28 décembre 1954
Plume et encre de Chine sur papier quadrillé
27 x 21 cm
Paris, musée Picasso
Non reproduit

Pablo Picasso
Nu dans un fauteuil
Mougins, 3 octobre 1972
Plume et encre de Chine
59 x 75,5 cm
Paris, musée Picasso
Fig. 175

BACON

Francis Bacon

Composition (Figure)

Londres, 1933

Gouache, pastel, plume et encre sur papier

52 x 39,5 cm

Vaduz, Malborough International Fine Art

Fig. 115

Francis Bacon

Crucifixion

1933

Craie, gouache et crayon sur papier

64 x 48 cm

Collection particulière

Fig. 151

Francis Bacon

Studio Interior (Intérieur d'atelier)

Londres, vers 1934

Pastel sur papier

23,5 x 35 cm

Vaduz, Malborough International Fine Art

Fig. 116

Francis Bacon

Interior of a Room (Intérieur d'une pièce)

Londres, vers 1935

Huile sur toile

112 x 86,5 cm

The V & M Modern Art Coll. Sursock

Fig. 108

Francis Bacon

Study of Isabel Rawsthorne (Étude d'Isabel Rawsthorne)

1966

Huile sur toile

35,5 x 30,5 cm

Paris, Musée national d'art moderne, Centre

Georges Pompidou, donation Louise et Michel

Leiris en 1984

Fig. 31

Francis Bacon

Figure allongée

1969

Huile sur toile

198 x 147,5 cm

Riehen, Fondation Beyeler

Fig. 176

Francis Bacon

Étude pour une corrida, n° 2

1969

Huile sur toile

197 x 147 cm

Lyon, musée des Beaux-Arts, legs Jacqueline

Delubac, 1997

Fig. 178

Francis Bacon

Triptych – In Memory of George Dyer (Triptyque : À la mémoire de George Dyer)

Londres, 1971

Huile sur toile

Triptyque, 198 x 147,5 cm par panneau

Riehen, Fondation Beyeler

Fig. 120

Francis Bacon

Selfportrait (Autoportrait)

1971

Huile sur toile

35,5 x 30,5 cm

Paris, Musée national d'art moderne, Centre

Georges Pompidou, donation Louise et Michel

Leiris en 1984

Fig. 32

Francis Bacon

Triptych-August 1972 (Triptyque : août 1972)

Août 1972

Huile sur toile

Triptyque, 198 x 147,3 cm chaque panneau

Londres, Tate

Fig. 97

Francis Bacon

Three Studies for Self Portrait (Trois études d'autportrait), 1972

Huile sur toile

35,5 x 30,5 cm

Collection privée

Fig. 181

Francis Bacon

Fig. 181
Francis Bacon
Study for a Portrait (Étude pour un portrait [Michel Leiris])
1978
Huile sur toile
35,5 X 30,5 cm
Paris, Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, donation Louise et
Michel Leiris en 1984
Fig. 38

Francis Bacon
*Study from the Human Body (Étude à partir du
corps humain)*
1987
Huile sur toile
198 x 147,5 x 7 cm
Paris, collection Claude Berri
Fig. 95

Francis Bacon
*Second Version of Triptych 1944 : Three studies
of figures at the base of a Crucifixion (Seconde
version du Triptyque de 1944 : Trois études de
figures à la base d'une Crucifixion)*
1988
Huile et acrylique sur toile
Triptyque, 198 x 147,5 cm chaque panneau
Londres, Tate Modern
Fig. 171

Brassaï

Brassaï, *Portrait de Pablo Picasso devant le Portrait de Yadvigha du Douanier Rousseau [1895]*, Paris, atelier du 23, rue La Boétie, décembre 1932, épreuve gélatino-argentique, Paris, musée Picasso, fonds d'atelier Brassaï
Fig. 1

Michael Pergolani

Michael Pergolani, *Francis Bacon dans son atelier de Kensington*, Londres, 1970, 18 x 24 cm, tirage gélatino-argentique, Paris, bibliothèque Kandinsky, musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou
Fig. 4

Panneau pédagogique

A partir des années 60, Francis Bacon (1909-1992) a vivement revendiqué le rôle décisif joué dans sa vocation artistique par sa découverte en 1927 de l'art de Picasso lors de l'exposition «Cents Dessins par Picasso» présentée à Paris, à la galerie Rosenberg : « J'en avais reçu un choc qui m'a donné envie d'être peintre. Pourquoi n'essaierais-je pas moi-même ? me suis-je dit. ».

Présentant face à face l'œuvre des deux artistes, cette exposition reconstitue, à travers les huit salles de son parcours, les jalons d'une filiation majeure. Le prisme de l'œuvre de Bacon permet aussi de porter un nouveau regard sur la période « surréaliste » de Picasso. Les petites *Baigneuses*, les créatures anthropomorphes, les acrobates gesticulants, les profils en ombres portées de ses toiles des années 1928-1932 vont en effet hanter durablement la peinture de Francis Bacon.

Le thème central de la *Crucifixion* illustré par Picasso dans sa petite peinture sur bois de 1930, et dans la série des dessins de Boisgeloup, 1932, trouve un écho direct dès 1933 chez Bacon et inspire les *Trois études de figures à la base d'une Crucifixion* (1944) dont il donnera une ultime version dans son grand triptyque de 1988.

Etude pour une corrida n°2 (1969) emprunte aux *Corridas* et aux *Minotauromachies* de Picasso tant sa virulence chromatique que le mortel corps-à-corps mettant en scène tout le tragique de la condition humaine.

Les effigies peintes par Bacon, notamment ses *Autoportraits* ou son *Portrait de Michel Leiris*, manifestent tout ce qu'ils doivent aux recherches cubistes (1907-1911) et aux déformations surréalistes (1929-1939) des têtes et portraits de Picasso.

Renversé, excavé, démembré par le désir et la fascination, le *corps* dans la peinture de Picasso impose une présence obsédante que les grands triptyques baconiens exhibent dans un théâtre paroxystique dominé par la perte et le deuil.

Citations

« Il y a une merveilleuse figure qui ouvre une sorte de porte, sur une plage. (...) Pour moi, ce sont parmi les œuvres les plus excitantes de Picasso. Je les trouve plus humaines et plus poignantes, plus au cœur des choses, des sentiments. », Francis Bacon

« Il y a tout un domaine que Picasso a ouvert et qui, en un certain sens, n'a pas été exploré : une forme organique qui se rapporte à l'image humaine mais en est une complète distorsion. » ? Francis Bacon

Conclusion du catalogue

Vélasquez, Picasso, Bacon : au nom du père ?

Francis Bacon, dont l'oeuvre est déjà internationalement reconnue, trouve en France un important succès avec l'exposition organisée en 1967 par la galerie Maeght. « Si les Français aiment mon travail, disait-il, alors je sentirai que j'ai réussi. » Michel Leiris, que Bacon a rencontré à Londres lors de l'exposition rétrospective Giacometti et avec qui il noue une amitié profonde, écrit dans la revue *Derrière le miroir* le premier des textes qu'il lui dédiera. Il relate justement, dans son *Journal* du 8 janvier 1967, « comment, Isabelle R[awsthorne], Francis B[acon] et moi, visitant l'exposition [Picasso] du Grand Palais avant son ouverture, nous avons ri devant une figure féminine incroyablement biscornue. Résumant notre pensée à tous trois, Francis B[acon] a dit : "Ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'on puisse rire devant ça." » En effet, se tiennent à Paris, simultanément à l'exposition Bacon, trois manifestations consacrées à Picasso – au Grand Palais, au Petit Palais et à la Bibliothèque nationale. La presse ne manquera pas de multiplier à cette occasion les titres conjoints « Bacon-Picasso ». Apparaissent ainsi les premiers commentaires de l'oeuvre de Bacon le plaçant dans une filiation explicitement picassienne. « C'est une coïncidence pleine de significations que Francis Bacon nous montre une série importante de toiles à la galerie Maeght en même temps que l'État français consacre d'amples rétrospectives à Picasso. Il est certain que [...] l'influence de Picasso sur la jeune peinture contemporaine est sérieusement mise en question par les intéressés, un peintre comme Bacon n'aurait pas pu exister sans la puissante série de portraits que l'Espagnol exécuta au cours des années 30. On retrouve chez Bacon [...] ces corps, ces visages contournés qui semblent saisis sous des angles différents. » « Bacon emploie la simultanéité, non plus à la manière de Picasso ou des cubistes, en juxtaposant différents états se déroulant dans un temps donné, mais en les multipliant sur place, par surimpression, ce qui donne à sa peinture l'effet d'une photographie où le sujet aurait bougé pendant la prise de vue. » « Francis Bacon ne ménage pas les mots – aucun *understatement* britannique – pour exprimer l'admiration réveillée chez lui par la rétrospective Picasso, ni ce que, jeune peintre, il apprit de lui à travers l'oeuvre de Picasso. On l'accusa même à ses débuts d'être influencé par lui, comme plus tard par le surréalisme. C'était avant 39. Mais c'est après la guerre, à partir de 1944, qu'il s'engagea profondément dans son art. [...] Ce qu'il y demeure de réminiscences [de Picasso] identifiables aura disparu à son exposition de 1949 à la Hanover Gallery. » « De fait, dans les quinze toiles qui subsistent d'avant la guerre, des formes gesticulantes rappellent les personnages du peintre espagnol. Picasso paraît d'ailleurs être une constante des préoccupations de Bacon qui ne manque jamais de s'enquérir de ses démarches... » Quatre ans plus tard, en 1971, l'oeuvre de Francis Bacon connaît une pleine consécration avec la tenue de sa rétrospective au Grand Palais. C'est en effet la première fois que les Galeries

nationales, qui ne s'étaient guère ouvertes qu'aux célébrations des grands peintres modernes (Picasso, Matisse, Chagall et Léger), accueillent un artiste contemporain. Le peintre n'avait d'ailleurs cessé de batailler pour obtenir pour son exposition ce lieu prestigieux où – il y insiste dans ses courriers avec l'administration – la rétrospective Picasso avait eu lieu en 1967. Encore une fois, Bacon tient donc à se placer à la suite immédiate du maître comme à le défier sur son propre terrain. La presse se fera l'écho d'une manifestation qui, par extraordinaire, se déroule à nouveau dans une confrontation virtuelle avec Picasso dont la France fête le quatre-vingt-dixième anniversaire. Dans une surenchère due au hasard mais pleine de sens, c'est au Louvre, cette fois, que ses toiles, accrochées au côté des maîtres anciens, sont présentées au président de la République. Considéré comme un « monument national », Picasso reçoit aussi l'hommage au Palais des Sports du Parti communiste qui réunit « tout un aréopage d'artistes, d'écrivains et d'hommes politiques pour célébrer celui qui demeure le plus célèbre des peintres engagés, l'auteur de *Guernica* et de la *Guerre de Corée* ». Mais comme le soulignent les commentateurs, ces célébrations, où le vieil artiste brillait par son absence, « ne sont finalement que de lourdes solennités qui sentent l'embaumement ». On oppose volontiers à ces commémorations picassiennes l'énergie provocatrice de l'art de Bacon, dont la rétrospective au Grand Palais rend compte avec acuité. La position commune s'affirme dans ces mots de *La Quinzaine littéraire* : « Au Louvre, on nous rabâche la leçon d'un vieillard mythique qui, depuis trente ans, ne fait que rabâcher. [...] Parmi la torpeur de ces certitudes tranquillissantes, Paris vient pourtant de s'offrir un authentique scandale : la rétrospective Francis Bacon. » C'est alors, aussi, que la presse publie à grand renfort de commentaires un sondage désignant Francis Bacon comme le « plus grand peintre vivant », Picasso ayant été placé hors concours. Pourtant, certains, comme André Fermigier, vont signaler à nouveau tout ce qui lie thématiquement et philosophiquement l'oeuvre de Bacon à celle de Picasso : « Bacon est un homme de 1945, l'homme d'une époque où tout n'était que décombres et où l'on eut la révélation de crimes et d'horreurs que l'imagination la plus cruelle n'aurait pas inventés. Le fauteuil d'*Innocent X*, c'est bien évidemment le fauteuil de l'Inquisition, mais c'est aussi le fauteuil de Dora Maar, le fauteuil de tous ces portraits peints par Picasso pendant la guerre, où des femmes au visage grotesquement déformé sourient comme des idiots dans leurs cellules en attendant l'arrivée des juges. Avec peut-être, en plus, chez Bacon, un sentiment qui pourrait être (ou avait pu être) spécifiquement anglais de frustration, de misère solitaire, d'insupportable répression. » C'est dans un tel contexte de reconnaissance et de confrontation Bacon-Picasso, plaçant à l'épicentre de leur relation picturale la référence à l'Inquisition, que Francis Bacon, interviewé à nouveau par David Sylvester, s'aventure à définir sa fascination pour Vélasquez : « Mais j'ai toujours considéré comme un échec ces peintures que j'ai faites d'après Vélasquez. [...] Ce tableau est devenu pour moi une obsession, et j'en ai acheté photographie sur photographie. Je pense vraiment que ça a été mon premier sujet. » Le poussant dans ses retranchements, son interlocuteur l'interroge assez brutalement à propos de cette

série des *Papes* : « Eh, bien, le pape est-il papa ? »

Si Bacon évite de répondre directement à la question, il va néanmoins se lancer dans une analyse des conflits familiaux de son enfance, mentionnant l'indifférence de son père à son égard, sa préférence marquée pour son petit frère mort dans sa jeunesse, pour conclure : « Eh, bien, je ne l'aimais pas, mais j'étais sexuellement attiré vers lui quand j'étais jeune. » Continuant

à ne pas répondre aux questions sur la relation père-pape, il se dérobe définitivement en disant de cette série papale :

« J'aimerais ne pas l'avoir faite. » Un pur et simple déni.

Dans la séquence thématique de cet entretien avec Bacon datant de décembre 1971, on passe de l'évocation de Vélasquez, au père, au désir du père, au cri du pape, à la peinture de la bouche :

« Quand j'ai fait le Pape criant, je ne voulais pas le faire de la façon dont je l'ai fait : je voulais faire la bouche, avec la beauté de sa couleur et tout le reste, semblable à l'un des couchers de soleil ou autre chose de Monet, et pas simplement le Pape criant. » Une bouche qui ne crierait pas finalement.

Dans un exemplaire du livre de Brassäi, *Picasso & Company*, provenant de l'atelier de Francis Bacon du 7 Reece Mews, figure un collage dont l'attribution à l'artiste resterait à confirmer, composé d'une photographie prise en 1948 par Robert Capa extraite de l'ouvrage de Françoise Gilot, *Life with Picasso*. Picasso y tient dans ses bras son fils Claude, encore bébé, le père et le fils exprimant une même joie extatique. Père et fils adoptent sur ce cliché une posture identique et vivent tous deux, à l'évidence, quelque aventure imaginaire, un de ces théâtres magiques du jeu d'enfant. L'empathie fusionnelle d'amour partagé qu'expose la photographie de Capa ne résiste pas à la manipulation graphique. L'image découpée perd son sens, le visage de Picasso, isolé de son contexte émotionnel, n'est plus qu'un rictus de quasi désespoir : bouche fendue sur deux rangs de dents. Cri rentré, effroi ou soudaine cruauté ? Ambivalence subvertissant cette signalétique des sentiments que voulaient codifier les *Têtes d'expression* de Franz Xaver Messerschmidt.

Au-dessus du collage, une étude de tête tracée au fusain semblerait faire le relevé des rides concentriques déformant le visage de Picasso. Serait-ce une tentative pour saisir ce caractère éminemment fugitif et ambigu du sourire ? « J'ai toujours voulu, disait Bacon – sans jamais réussir – peindre le sourire. » Le sourire de Picasso ? Un cliché de Brian Brake datant de 1955, également prélevé dans *Life with Picasso* et inséré dans cet exemplaire de *Picasso & Company*, fait comme un diptyque avec le précédent. Là, Picasso et Claude assistent, auprès de Cocteau et Mme Weissmuller, à une corrida. Claude a grandi, il est un petit garçon de huit ans, et le jeu a fait place au rituel taumachique. Ce n'est plus du jeu. Claude a peur cette fois, vraiment, et dans sa peur, il saisit la tête de son père et lui ouvre la bouche comme un mors le ferait d'un cheval. La bouche de son père lui apparaîtrait être le dernier refuge auquel s'accrocher, s'arrimer, dans la tragique découverte de « cette manière précise de tuer », la mise à mort.

Impassible, Picasso, bras croisés, se laisse faire, tout en regardant fixement le picador frappant la bête, le matador donnant l'estocade... Cette fois encore, l'image a été coupée en deux. Seul, Picasso y est visible mais son image a été raturée, balafrée en noir, le bras de l'enfant a été gratté. Restent une

main et la bouche qu'elle force à mimer son propre cri. La main ouvrant la bouche, béante, reste là, à la surface d'une réalité engendrée par un imaginaire sans nom. Images traumatiques. Crises d'un aller-retour vers l'enfance de soi où se dirait la douleur de l'absence du père. Un montage/démontage des images de Claude avec son père qui mettrait à jour la précieuse mécanique émotive de l'acquiescement devant le legs de Picasso.

Après ce que nous avons pu établir de la filiation artistique qui relie l'oeuvre de Picasso à celle de Bacon, l'amorce de la série des *Papes* (1945) immédiatement après *Trois études de figures à la base d'une Crucifixion* (1944) nous porterait à penser que, derrière cette figure canonique, s'exprimerait à nouveau une thématique picassienne prenant cette fois son modèle pour sujet. Un père symbolique advenu dans la peinture par la célébration autant que par le déni.

Ici, la figure du pape Innocent X de Vélasquez servirait à Bacon de substitut, sorte de travestissement, de stratagème émotionnel pour dire et cacher l'objet réel de sa peinture. C'est le déni même de Bacon, répété plusieurs fois à propos des séries peintes par Picasso

d'après Vélasquez comme *Las Meninas*, qui nous donne à croire à la superposition symbolique des deux peintres. Écoutons Bacon apporter à ses interlocuteurs, dans une approche critique évoquant l'analyse de John Berger dans son livre de 1965, *Success and Failure of Picasso*, ce démenti cinglant du génie de Picasso :

« Dans une oeuvre aussi vaste, on ne peut pas de toute façon tout apprécier. Par exemple, ce qu'il a fait à partir des *Ménines* de Vélasquez, je n'aime pas du tout. Je trouve que ça n'a pas du tout "marché". Mais en ce qui concerne les variations sur un même thème, les choses ne sont pas simples. » On observe dans ses différents entretiens un rabattement presque automatique de sa propre position sur celle du maître et vice versa. Enfin : « Je trouve que c'est une chose tellement parfaite, qu'on n'aurait rien dû faire avec *Las Meninas* [...]. C'est comme les choses stupides que j'ai essayé de faire moi-même un jour, à partir de ce grand *Pape* de Vélasquez. Et c'était vraiment très stupide, parce qu'on ne peut rien ajouter à quelque chose d'aussi parfait. Je regrette encore beaucoup d'avoir fait ces tableaux. Je les déteste. »

La dure autocritique dont Bacon s'accable est à l'image de celle qu'il applique à Picasso.

La charge contradictoire de reconnaissance et de dénégation dont Bacon investit le travail pictural de Picasso d'après Vélasquez pourrait se nourrir de l'identification en miroir de Picasso lui-même à Vélasquez. Très jeune, Picasso voulut en effet prendre position dans la grande tradition espagnole aux côtés de Greco, de Ribera ou de Murillo, mais surtout de Vélasquez auquel il emprunta ses sujets et sa manière. Le choix qu'il fit du nom de sa mère comme nom de peintre au détriment de celui de son père, Ruiz, ne connaît dans l'histoire de la peinture espagnole qu'un seul précédent illustre, celui de Vélasquez qui avait fait de même en effaçant son patronyme : Rodriguez de Silva. Chez Picasso aussi, le déni du père, peintre académique plein de respect et d'admiration pour le talent de son fils, se fait au nom de Vélasquez. Tout au long de sa vie, Picasso multiplia les références à son oeuvre, et ses variations de 1957 d'après *Las Meninas* comptent simplement parmi les plus explicites. Pourtant, le thème en est signalé bien plus tôt dans sa peinture avec les *Autoportraits dans l'atelier* mettant en abîme le réel, le virtuel

et l'imaginaire par un jeu croisé d'oeuvres et de miroirs. On s'en souvient, au moment même où Bacon découvre l'oeuvre de Picasso, en 1927-1928, celui-ci est engagé dans cette série majeure d'*Ateliers* dans lesquels il prend définitivement possession d'une autre dimension de son art.

Enfin, Picasso multiplia aussi les déclarations verbales d'allégeance et de reconnaissance à l'égard de l'oeuvre de Vélasquez. Tous deux – Picasso et Bacon –, en effet, se réfèrent à son oeuvre pour rétablir dans sa dimension la plus radicale la notion de réalisme. Dans leur conception commune, ce réalisme doit faire le reportage quasi photographique de l'époque, établir sa chronique historique, tout en s'en détachant pour accomplir dans la peinture un pur acte de saisie de la vie. « Vélasquez nous a laissé sa vision des êtres de son époque. Sans nul doute étaient-ils différents de ce qu'il a peint, mais on ne peut concevoir Philippe IV autrement que tel que Vélasquez l'a peint, constate Picasso [...]. On croit au portrait peint par Vélasquez parce qu'il nous convainc par la justesse de sa vision. » « *Les Ménines*, Quel tableau ! s'enthousiasme encore Picasso. Quelle réalité ! Vélasquez est le vrai peintre de la réalité. » Mais

outre cette exclamation fusionnelle, on trouve chez Picasso des propos recoupant le débat figuration-abstraction et voulant plus directement définir la nature de ce réalisme : « Croyez-vous que cela m'intéresse que ce tableau représente deux personnages ? Ces deux personnages ont existé, ils n'existent plus. Leur vision m'a donné une émotion initiale, petit à petit, leur présence réelle s'est estompée, ils sont devenus pour moi une fiction, puis ils ont disparu, ou plutôt, ont été transformés en problèmes de toutes sortes. Ce ne sont plus pour moi deux personnages, mais des formes et des couleurs qui résument cependant l'idée des deux personnages et conservent la vibration de leur vie. » On retrouvera comme en écho ces propos de Bacon : « On aimerait en effet faire cette chose qui consiste simplement à se promener au bord du précipice et, chez Vélasquez, c'est une chose très, très extraordinaire qu'il ait pu se tenir si près de ce que nous appelons "l'illustration" et en même temps ouvrir entièrement aux choses les plus grandes et les plus profondes qu'un homme puisse sentir. » « Mais on sent dans tous ses tableaux tout ce que Vélasquez a dû ressentir de poignant [...]. Tout le temps, vous sentez passer l'ombre de la vie. » Analysant le paradoxe propre à la démarche de Vélasquez qui consisterait, selon lui, à « se promener au bord du précipice » de la représentation, à « saisir crues et vives » les choses en même temps qu'à les laisser fuir, Bacon interroge : « N'est-ce pas à cela que tout l'art revient ? »

Pour ce faire, le peintre devra capturer les sensations en marquant la toile ou l'objet comme involontairement et donner forme à l'accident : « Il s'agit vraiment pour moi de dresser un piège au moyen duquel on pourra saisir le fait à son point le plus vivant. » Ainsi, la peinture serait un jeu de hasard où risque et contrôle concourraient à un improbable résultat : « Je veux une image très ordonnée, mais je veux qu'elle se produise par chance. » Mais, Bacon le souligne, contrairement aux maîtres anciens tels Rembrandt et Vélasquez, ce bégaiement de l'acte créateur redouble, pour l'artiste moderne, la conscience d'une condition condamnée à un éternel suspens : « Je pense que l'homme réalise maintenant qu'il est un accident, qu'il est

un être dénué de sens, qu'il lui faut sans raison jouer le jeu jusqu'au bout. » Dans ce rapport qui lie le peintre à l'absurdité du monde et le conduit à inventer des « pièges » pour s'approprier l'accident du hasard, Bacon, en dernier recours, invoque Picasso : « Après tout, Picasso a dit une fois : "Je n'ai pas besoin de jouer à des jeux de hasard, puisque moi-même je travaille toujours avec lui." » N'était-ce pas, en effet, une même conscience qui faisait dire à Picasso : « Pour moi, peindre un tableau, c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée [...]. Ce qui compte, c'est le drame de l'acte lui-même, le moment où l'univers s'échappe pour rencontrer sa propre destruction. »

Les éditions

Catalogue de l'exposition : *Bacon Picasso. La vie des images*

par Anne Baldassari, conservateur au musée Picasso

C'est sous le choc de l'exposition *Cent dessins par Picasso* présentée à la galerie Paul Rosenberg, à Paris, que Francis Bacon s'engage dans la peinture en 1927. Il ne cesse dès lors d'entretenir des rapports complexes avec l'œuvre de Picasso. La dimension plastique, thématique et philosophique de ce dialogue virtuel se manifeste tout particulièrement dans cette «brutality of fact» que Bacon a évoquée à plusieurs reprises à propos de la peinture. En confrontant les œuvres des deux artistes à partir des thèmes qui leur sont communs –la Crucifixion, l'étreinte, le cri et les autoportraits dans l'atelier–, le catalogue étudie la fascination et l'influence exercées par le maître catalan sur le peintre britannique. Il éclaire ainsi des procédés pictographiques et iconographiques partagés par les deux artistes, notamment l'usage qu'ils font de l'imagerie populaire mêlée de références érudites.

Sommaire

Avant-propos : *Francis Bacon in progress*

Introduction : « *Work makes work* »

ESSAIS

Chapitre 1 : *Paris, 1927-1928 : un voyage initiatique*

Chapitre 2 : *Londres, 1929-1937 : les ateliers fantômes*

Chapitre 3 : *1936-1944 : Crucifixions*

Conclusion

ANNEXES

Liste des œuvres exposées

Bibliographie sélective

Caractéristiques :

22 x 28 cm, 240 pages, 178 illustrations en couleurs, Coédition Flammarion / Réunion des musées nationaux, version brochée : 40 €, ISBN : 20801-1414-X ; version reliée : 55 €, ISBN : 20801-1458-1, diffusion Union distribution

Le Petit Journal des Grandes Expositions écrit par Anne Baldassari, 16 pages, 30 illustrations en couleur, 3 €, en vente au musée Picasso et par abonnement.

Contacts presse :

Flammarion : Béatrice Mocquard, tél : 01 40 51 31 35, bmocquard@flammarion.fr

Réunion des musées nationaux : Annick Duboscq, tél : 01 40 13 48 51, annick.duboscq@rmn.fr

Liste des visuels disponibles pour la presse

Pour les œuvres de Picasso, l'exonération est accordée pour un format inférieur au quart de page dans le cadre d'articles faisant le compte-rendu de l'exposition :

PICASSO ADMINISTRATION

8, rue Volney

75002 Paris

Tél : 01 47 03 69 70 / Fax : 01 47 03 69 60

Contact : Christine Pinault / cpinault@picasso.fr

1. Pablo Picasso

La Crucifixion

7 février 1930

Huile sur contreplaqué

51,5 x 66,5 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

2. Pablo Picasso

Baigneuse ouvrant une cabine

Dinard, 9 août 1928

Huile sur toile

32,8 x 22 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

3. Pablo Picasso

L'Atelier

Paris, 1928-1929

Huile sur toile

162 x 130 cm

Musée national d'Art moderne - Centre
Georges Pompidou, Paris.

©Succession Picasso, 2005

4. Pablo Picasso

La Demoiselle (Tête)

1929

Huile sur toile

54 x 45,5 cm

Moderna Museet, Stockholm

©Succession Picasso, 2005

5. Pablo Picasso

Grand nu au fauteuil rouge

Paris, 5 mai 1929

Huile sur toile

195 x 129 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

6. Pablo Picasso

Étude pour Les Demoiselles d'Avignon, buste

Paris, printemps 1907

Huile sur toile

60,5 x 59,2 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

7. Pablo Picasso

Tête d'homme

Paris, printemps 1909

Gouache sur bois

27,1 x 21,3 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

8. Pablo Picasso

La Flûte de Pan

Antibes, été 1923

Huile sur toile

205 x 174,5 cm

Musée Picasso, Paris

©Succession Picasso, 2005

9. Visuel de l'affiche :

Francis Bacon dans son appartements du 7

Reece Mews (détail), Londres, juin 1982,

photographie Barry Joule © Barry Joule 2005.



partenaire de l'exposition

Bacon Picasso *La vie des images*

24H/24, 7 jours sur 7, sous forme de journaux, d'éditions et de magazines, i>TELE aborde toutes les actualités, sans concession.

Pour i>TELE, l'information se doit d'être généraliste, dans son contenu et dans son ambition, en couvrant tous les champs et en s'adressant au plus grand nombre.

Les équipes de i>TELE ont mis en place une organisation originale autour d'une plate-forme technique totalement numérique, qui donne à la chaîne une réactivité exceptionnelle.

En France comme à l'étranger, i>TELE s'efforce d'être au plus près de l'événement afin d'en restituer l'intensité et les enjeux le plus fidèlement possible.

Dans la thématique info, i>TELE (lancée le 4 novembre 1999) se différencie par son contenu avec une information en continu et rythmée, combinant les journaux télévisés et un large assortiment de magazines spécialisés.

Mais i>TELE, affiche surtout une originalité dans le traitement de l'information :

- en s'attachant à rendre l'information lisible pour le plus grand nombre par un effort de vulgarisation systématique,
- en multipliant les points de vue, en conviant à exposer leur position des intervenants impliqués dans l'action, mais aussi des experts pour mieux comprendre et prendre du recul;
- en traitant « à chaud » l'événement, n'hésitant pas à modifier sa grille quand cela est justifié;
- en misant sur une proximité permanente avec son public;
- en disposant de correspondants permanents dans les principales villes françaises.

En proposant une actualité rythmée, dynamique et accessible à tous, i>TELE participe au pluralisme que le téléspectateur attend dans le domaine de l'information.

Abordant toute l'actualité, toutes les actualités, i>TELE s'ouvre aux événements culturels marquants de l'année 2005 et leur apporte tout son soutien.

i> TELE, L'INFO EN +

PARTENAIRE DE L'EXPOSITION *BACON PICASSO* AU MUSEE NATIONAL PICASSO

Avoir constitué un service Culture d'une dizaine de journalistes au sein de sa rédaction, créé sur son antenne en 2001 *Laissez-vous tenter*, le magazine culturel de l'information le plus écouté de France entre 8h30 et 9h, consacré chaque semaine un rendez-vous à la littérature, couronné la nouvelle génération d'artistes au travers des Talents RTL, mis en place le Grand Prix RTL LIRE et le Grand Prix RTL de la BANDE DESSINÉE, tout cela n'est pas le fruit du hasard. Depuis de longues années, RTL s'investit ainsi, chaque jour davantage, au travers de ses journaux et de ses émissions, dans l'actualité culturelle en France.

Expositions, sorties littéraires, théâtre, cinéma, concerts, autant de thèmes qui sont traités dans tous les rendez-vous de l'antenne, notamment chaque soir dans *Ma nuit au poste*, l'émission pluriculturelle d'Isabelle Quenin.

En ce début 2005, RTL choisit de développer encore plus sa politique culturelle en s'associant une nouvelle fois à une exposition événement.

La station est heureuse d'annoncer être partenaire de l'exposition *Bacon Picasso* qui se tiendra du 2 mars au 30 mai au musée national Picasso, à Paris.

Une initiative qui devrait à se poursuivre dans l'avenir et qui sera largement relayée sur son antenne.

FIGARO *SCOPE*

Le Figaroscope, supplément gratuit du *Figaro* quotidien, tiré à près de 200.000 exemplaires chaque mercredi à Paris et en région parisienne, est un « city magazine » exhaustif, pratique et critique.

Au guide culturel (cinéma – théâtre – musiques- danse- opéra- expositions) s'ajoutent les bonnes adresses de la rubrique Restaurants, les balades dans les quartiers de Paris et les villes d'Île de France, les idées de week-end et une sélection de spectacles et activités pour les enfants.

Depuis 1987 *Le Figaroscope* a tenu son pari : imposer son style, se renouveler pour rester le partenaire indispensable du Francilien et du Parisien en prenant hebdomadairement le pouls de la ville.

A ce titre, *Le Figaroscope* est heureux de s'associer à l'exposition *Bacon Picasso. La vie des images*.

Rédaction : 01.42.21.62.32
Publicité : 01.56.52.20.34