

# « La Boîte de Pandore, Une autre photographie par Jan Dibbets »

25 mars – 17 juillet 2016



Meret Oppenheim (1913-1985), *Radiographie du crâne de M. O.*, 1964  
(Röntgenaufnahme des Schädels M. O.)  
Crédit photo : Peter Freeman, Inc.  
© ADAGP, Paris 2016

## DOSSIER DE PRESSE

# SOMMAIRE

Communiqué de presse	page 3
Parcours de l'exposition	page 4
Catalogue de l'exposition	page 6
Extraits du catalogue	page 7
Action culturelle	page 13
Mécène de l'exposition	page 14
Informations pratiques	page 15

## La Boîte de Pandore Une autre photographie par Jan Dibbets

25 mars - 17 juillet 2016

**Vernissage presse** : jeudi 24 mars 11h-14h

**Vernissage** : jeudi 24 mars 18h-21h

« Au cours de la brève histoire de la photographie, nous pouvons voir comment ce médium diabolique et hybride a commencé à revendiquer de plus en plus sa position dans les arts, notamment depuis les années 60 avec l'art conceptuel. »

Jan Dibbets

**Le Musée d'Art moderne a invité Jan Dibbets – dont la propre contribution à l'art conceptuel fut décisive – à une relecture de l'histoire de la photographie, depuis son invention jusqu'à nos jours. En rupture avec une approche conventionnelle des principes de l'exposition, l'artiste devenu commissaire entend suivre la ligne qui est la sienne depuis les années 1960 et qui s'est manifestée plusieurs fois au musée d'Art moderne, lors des expositions qui lui ont été consacrées (1980, 1994, 2010).**

Jan Dibbets s'est emparé du projet de manière radicale. Pour lui, la force du médium photographique réside dans ses spécificités et dans les possibilités offertes par la technique, plus que dans le contenu et l'objet photographié. À contre-courant de l'institutionnalisation progressive de l'image documentaire, il se réfère à la réponse que fait Duchamp à Stieglitz sur la photographie, en 1922 : « Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable » (« Can a Photograph Have the Significance of Art », MSS, n° 4, décembre 1922, New York).

Brisant les codes muséaux tout en conservant un relatif cadre chronologique, l'exposition interroge la nature de l'épreuve photographique à l'époque du numérique, ainsi que les rapports qu'entretiennent photographie et arts visuels. Bien que la photographie se retrouve très tôt en compétition avec le réalisme pictural (Ingres), ce sont les scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui apparaissent ici comme les véritables visionnaires, ouvrant la voie à toute la production du XX<sup>e</sup> siècle. Nicéphore Niépce, Gustave Le Gray, Etienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge seront exposés à côté de photographes moins connus mais non moins déterminants aux yeux de Jan Dibbets, tels Wilson Alwyn Bentley ou Etienne Léopold Trouvelot. Leurs successeurs directs sont Karl Blossfeldt, Man Ray, Alexandre Rodtchenko, Paul Strand, Berenice Abbott... jusqu'à Bruce Nauman.

Comme une apologie de sa nature reproductible, cette « Boîte de Pandore » qu'est le médium photographique autorise toutes les libertés : exposer côte à côte deux images similaires, un positif et son négatif ou encore la réplique d'une œuvre célèbre par un photographe ultérieur.

En point d'orgue, est présentée une sélection d'œuvres d'artistes contemporains (Liz Deschenes, James Welling, Thomas Ruff, Katharina Sieverding, Seth Price, ou Spiros Hadjidjanos...) dont le recours aux technologies digitales oblige à étendre la notion d'« objet photographique », suivant l'expression de Markus Kramer.

Le catalogue de l'exposition, largement illustré, comprendra des contributions de Hubertus von Amelunxen, Jan Dibbets, Markus Kramer, François Michaud et Erik Verhagen.

Cette exposition reçoit le soutien de



Meret Oppenheim (1913-1985),  
Radiographie du crâne de M. O., 1964  
(Röntgenaufnahme des Schädels M. O.)  
Collection particulière, courtesy : Peter Freeman, Inc.  
Reproduction Courtesy Peter Freeman, Inc.  
Meret Oppenheim / © ADAGP, Paris 2016

### Directeur

Fabrice Hergott

### Commissaires de l'exposition

Jan Dibbets

François Michaud

### Informations pratiques

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
11 Avenue du Président Wilson  
75116 Paris  
Tel. 01 53 67 40 00  
www.mam.paris.fr

Ouvert du mardi au dimanche

De 10h à 18h

Nocturne le jeudi jusqu'à 22h

### Billetterie

Plein tarif : 9 €

Tarif réduit : 6 €

Catalogue édité par Paris Musées : 42 €

### Offre culturelle

Renseignements et réservations

Tel. 01 53 67 40 80

### Responsable des Relations Presse

Maud Ohana

maud.ohana@paris.fr

Tel. : 01 53 67 40 51

Rejoignez le MAM



#expoDibbets

# Parcours de l'exposition

## ***La Boîte de Pandore : une autre photographie, par Jan Dibbets***

Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris a invité Jan Dibbets – dont la propre contribution à l'art conceptuel fut décisive – à une relecture de l'histoire de la photographie, depuis son invention jusqu'à nos jours. En parcourant à sa manière ce qu'il appelle « une autre photographie », l'artiste entend transmettre au public la passion d'un médium qui, avant d'être un art, fut surtout une technique. L'exposition s'ouvre avec une reproduction du *Portrait de la vicomtesse d'Haussonville* de Jean Auguste Dominique Ingres, tableau peint entre 1842 et 1845, au moment même où débute l'histoire de la photographie. En présentant l'image photographique d'une œuvre d'Ingres, Jan Dibbets fait de ce dernier le précurseur de la photographie couleur. Dès lors peut être posée la question du réalisme, tandis qu'une nouvelle histoire de l'art commence à s'écrire. Il ne s'agit pas ici d'opposer la photographie à la peinture, mais de montrer comment l'invention des précurseurs que furent Nicéphore Niépce, William Henry Fox Talbot, Anna Atkins, Gustave Le Gray, Eadweard Muybridge ou Étienne Jules Marey, mène directement aux expérimentations artistiques les plus récentes. Si la science a permis à la photographie de se développer, la photographie a toujours cherché à repousser les limites de la technique. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les expériences photographiques se poursuivent, de plus en plus éloignées d'objectifs proprement scientifiques. La photographie adopte les enjeux de l'avant-garde, comme en témoignent les travaux d'Alvin Langdon Coburn, d'Anton Giulio Bragaglia, d'Alfred Stieglitz, d'Alexandre Rodtchenko et de Man Ray. L'exposition ne cherche pas à suivre une stricte chronologie, s'autorisant des allers-retours entre photographie des origines et créations récentes afin de souligner les échos existants. Par ailleurs, si nous avons cherché, dans la mesure du possible, à présenter des œuvres originales, Jan Dibbets nous invite à repenser cette notion d'originalité et souhaite que soient tirées toutes les conséquences du caractère reproductible de la photographie, rejoignant ainsi les préoccupations d'artistes appropriationnistes comme Sherrie Levine. Enfin, l'apparition du numérique a entraîné une nouvelle rupture dans l'histoire du médium. Thomas Ruff, notamment, a su élargir la perception conventionnelle de la photographie en créant une nouvelle catégorie d'image technologique. De plus jeunes artistes, comme Seth Price Wade Guyton et Kelley Walker ont prolongé cette approche en investissant de plus en plus l'espace.

## **Objets photographiques**

Les œuvres que l'on peut voir ici procèdent d'un choix très resserré, qui s'appuie principalement sur la notion d'« Objet photographique » telle que l'a développée Markus Kramer à partir du travail de certains des artistes présentés. L'essor de l'informatique a rendu possible la création de photographies issues d'images purement numériques, dépourvues de référent dans le monde physique ou obtenues par transformation d'images préexistantes. Au contraire de la photographie traditionnelle, le résultat final peut n'avoir qu'un très lointain rapport avec l'objet de départ puisque n'importe quel motif est susceptible d'être déformé jusqu'à produire une image abstraite. Le procédé reste cependant de la photographie. Ainsi chez Thomas Ruff, l'image produite, quand elle est abstraite, a les mêmes caractéristiques techniques qu'une image créée par le même artiste en partant d'une photographie ancienne et en l'agrandissant suivant les moyens actuels. Katharina Sieverding réalise quant à elle des images à la présence hallucinatoire par manipulation de l'image originelle, tandis que James Welling choisit ses référents de manière à obtenir des surfaces monochromes. En revanche, lorsque Kelley Walker, Seth Price ou Spiros Hadjidjanos produisent des structures tridimensionnelles à partir d'une image en deux dimensions, quelles que soient les méthodes utilisées, le résultat semble s'apparenter davantage à une sculpture. Toutefois, elles peuvent toujours être considérées comme des « Objets photographiques » dans la mesure où la démarche de leurs créateurs et les procédés auxquels ils recourent ne sont qu'une extension du domaine technique de la photographie numérique. Chacun de ces artistes tente de tirer un parti extrême du principe photographique, c'est la raison pour laquelle ils ont été sélectionnés.

## La photographie scientifique

La photographie est née des travaux du physicien et chimiste Nicéphore Niépce, et de sa rencontre avec le peintre et décorateur de théâtre Louis Jacques Mandé Daguerre, également créateur du Diorama de Paris en 1822 – représentation panoptique de la capitale qui eut un vif succès. Leur collaboration aboutit à l'invention du daguerréotype, annoncée officiellement en 1839 par François Arago devant l'Académie des sciences. Celui-ci demeure cependant une pièce unique et non reproductible. Dès 1844, la photographie permet d'enregistrer les phénomènes de la nature. William Henry Fox Talbot et Anna Atkins confèrent aux images de la flore une qualité esthétique qui aura une résonance dans les clichés de Karl Blossfeldt révélés au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce nouveau médium permet en outre de reproduire et de fixer ce que l'homme ne voit pas, depuis l'infiniment grand jusqu'à l'infiniment petit. Il est en effet utilisé aussi bien pour les photomicrographies d'Andreas Ritter von Ettingshausen et d'Auguste Adolphe Bertsch qu'en astronomie dès 1845 – dans les années 1880, Jules Janssen ainsi que Paul et Prosper Henry produisent des images du système solaire. C'est également à partir des années 1880 que la découverte des procédés instantanés au gélatino-bromure permet de faciliter la prise de vue ; la photographie devient alors un véritable outil de recherche pour les scientifiques. En 1882, Étienne Jules Marey et Georges Demenÿ poursuivent les travaux d'Eadweard Muybridge et mettent au point la chronophotographie (photographie séquentielle permettant la décomposition du mouvement). La photographie permet ainsi d'étudier les comportements des êtres vivants, comme lorsque Duchenne de Boulogne l'emploie pour documenter ses expériences en physiologie. Enfin, la découverte des rayons X par Wilhelm Conrad Röntgen dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle entraîne l'essor de la radiographie. Toutes ces images vont alors constituer un vaste répertoire de formes dans lequel puiseront les avant-gardes artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle.

**L'exposition et le catalogue ont bénéficié du concours de l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris**

**[AR  
CP]** Atelier de Restauration  
et de Conservation des Photographies  
de la Ville de Paris

**Avec le soutien de**



# Catalogue de l'exposition

Titre : *La Boîte de Pandore, Une autre photographie* par Jan Dibbets

Prix : 42 €

Édition : Paris Musées

Version française et anglaise

## SOMMAIRE

- Introduction  
Fabrice Hergott
- *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*  
François Michaud
- *Arrêtez de photographier !*  
Un entretien entre Jan Dibbets et Erik Verhagen
- *La Soupe de Daguerre ou comment les fins touchent aux origines*  
Hubertus von Amelnunxen
- *Objets photographiques*  
*Photographie analogique, autres technologies de transformation et méta-nature*  
Markus Kramer
- Notices biographiques et liste des œuvres

# Extraits du catalogue

## INTRODUCTION

Jan Dibbets est un artiste familier du musée d'Art moderne où il a déjà eu trois expositions personnelles en 1980, 1994 et 2010. Une présence exceptionnelle et une étonnante régularité. Il est vrai que ses œuvres ont toujours trouvé naturellement leur place dans les salles monumentales du musée. Est-ce parce que, à travers la lumière, le cadrage, la monumentalité et le mouvement, elles mettent en évidence les jeux et les pièges générés par l'espace ? Est-ce parce que les questions qu'elles posent sur les mécanismes de la vision sont éminemment muséales ? Un musée d'art n'est-il pas un dispositif destiné à mener le regard vers une prise de conscience de sa propre richesse mais aussi de ses pièges ? Et la modernité n'est-elle pas la volonté de voir, en connaissance de cause ? Cette problématique traverse de part en part l'œuvre de Dibbets. Dans son livre sur l'œuvre photographique de l'artiste, Erik Verhagen a écrit qu'« il est plus juste de le considérer comme un artiste du process art que de l'art conceptuel ». A l'heure où le thème du processus de l'œuvre est redevenu d'une vivifiante actualité, il m'a semblé évident d'interroger un artiste dont la place majeure n'est plus à démontrer. L'influence de ses œuvres, aussi considérable que discrète, perdure, et ce bien au-delà de la photographie. Elles ont intégré le patrimoine mental de l'art des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, au point que selon moi, il n'est plus possible de regarder la mer à l'horizon, se promener dans une architecture gothique, fixer une fenêtre ou contempler les reflets de la rue dans une carrosserie de voiture sans se dire que Dibbets est passé par là. Bien sûr, toutes ces choses et bien d'autres encore existaient avant lui, mais personne n'en avait épuisé à ce point la réalité.

L'histoire d'un art, parce qu'elle est une histoire, est souvent perçue comme trop large, trop encombrante pour n'être pas traitée par un spécialiste, un historien — et de fait, peu d'historiens osent s'y aventurer par peur du jugement de leurs pairs. En outre, on considère souvent que les artistes s'expriment au travers de leur pratique et que toute autre activité ne serait qu'une sorte d'occupation superficielle parallèle, un hobby. Or, chez Jan Dibbets, les deux sont liées. Son œuvre plastique est d'abord une interrogation du regard et, partant, une interrogation de la photographie et de son emprise sur le regard. Depuis les années 1960, Dibbets n'a cessé de tordre littéralement l'usage de la photographie pour en extraire ses contradictions et, en quelque sorte, son impureté. Il ne supporte pas cette façon de penser selon laquelle la photographie irait de soi, serait un médium qui montre les choses telles qu'elles sont et auquel on peut faire confiance. Pour lui, la photographie est un outil à double tranchant, nous montrant une chose tout en nous empêchant de la voir.

Lors de ma première rencontre avec Jan Dibbets, j'ai été frappé par sa connaissance passionnée de l'histoire de la photographie. Nous nous sommes revus plusieurs fois par la suite, et il y a un peu plus de deux ans, lors d'une visite à Amsterdam, je lui ai proposé l'ambitieux projet, un peu déraisonnable, d'être le commissaire d'une exposition sur la photographie des origines à nos jours. Cela faisait des années qu'il n'y avait pas eu d'exposition transversale sur le sujet, et nombre de questions sur la photographie me paraissaient loin d'être résolues. N'est-elle pas le seul champ artistique qui soit à ce point hétérogène ? En photographie, le meilleur et parfois l'unique côtoient souvent le pire sans qu'aucune distinction ne s'opère, comme si le simple fait d'être une photographie était déjà de l'art. Un constat particulièrement édifiant quand on sait que la photographie est aujourd'hui partout, au point d'avoir supplanté l'écriture. Avec l'utilisation massive des smartphones, on ne prend plus de notes, on ne se souvient plus : on photographie. En moins de deux siècles, du daguerréotype à la photographie numérique, ce médium a connu une évolution sans précédent dont l'effet sur le comportement individuel et social est l'un des plus profonds de l'histoire. Et cela sans que l'on semble encore avoir bien compris ce qu'est la photographie, une technique devenue comme par magie un art. Jan Dibbets s'est engagé corps et âme dans ce projet qui, au-delà d'un simple choix personnel d'œuvres, est devenu une vraie réflexion ; cette sélection de photographies est destinée à clarifier sa position et à montrer ce qui, selon lui, avec sa subjectivité d'artiste, apporte du sens. Il s'agit d'un regard critique, interrogateur, particulièrement exercé et informé, curieux de ce qui s'est fait comme de ce qui se fait, le regard d'un collectionneur averti, avide de savoir ce qu'est la photographie et ce qu'elle peut devenir.

Une telle exposition n'aurait pu voir le jour sans l'implication de l'artiste Jan Dibbets. Le musée ne lui sera jamais assez reconnaissant pour la détermination et l'énergie qu'il a apportées à ce commissariat exceptionnel, ainsi que pour le temps infini qu'il a consacré à la préparation de l'exposition et de son catalogue. Son regard et sa connaissance du sujet ont éveillé l'intérêt et la curiosité de tous. Nous lui savons également gré du respect qu'il a accordé au travail de chacun, et de son humour qui a permis de résoudre chaque difficulté comme par un coup de baguette magique. Je me dois aussi de remercier, pour leur généreuse contribution, François Michaud, commissaire pour le musée d'Art moderne, qui a su, comme toujours, déployer de grands talents diplomatiques, Hanna Boghanim dont le concours rigoureux et extraordinairement efficace a été à la hauteur de sa capacité de travail titanesque, Olivia Gaultier qui a favorisé la finalisation du projet, ainsi qu'Hélène Studievic, éditrice du catalogue, qui a tenu avec fermeté, rigueur et assez d'humour les rênes d'un ouvrage plein d'inventions et d'initiatives, dans un délai comme toujours trop court. Ce projet a bénéficié du soutien de l'Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris. Que soient remerciées Anne Cartier-Bresson et son équipe. Je tiens à exprimer ma gratitude particulière à Erik Verhagen, discret et élégant médiateur entre le musée d'Art moderne et l'artiste, ainsi qu'à Kaayk Dibbets dont la présence auprès de son mari Jan Dibbets est certainement la clef de voute de ce projet. Enfin, je remercie les auteurs et les nombreux prêteurs qui ont participé avec tant de générosité à la réalisation de cette fascinante entreprise. Rien, sans eux, n'aurait été possible.

**Fabrice Hergott**, Directeur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris

## **François Michaud, « Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? »**

(...) L'un des enjeux de cette exposition est de montrer comment, en photographie, les travaux des précurseurs – pour lesquels l'expérimentation technique constituait souvent un objectif suffisant – rejoignent assez naturellement les problématiques apparues au cours des cinquante dernières années. Lorsque Ingres commandait des daguerréotypes de ses peintures, il voyait surtout dans ce support un auxiliaire plus fidèle et plus facile à obtenir que la gravure. La production d'estampes a toujours nécessité une grande maîtrise artistique, qui ne fut pas d'emblée reconnue aux photographes dont la main n'agissait que pour actionner le déclencheur, et pour qui seuls comptaient les calculs de mise au point, d'ouverture de diaphragme et de temps de pose. L'intérêt de Marcel Duchamp pour cette technique, dont il put observer de près toutes les caractéristiques grâce à son ami Man Ray, fut conditionné par ce *dégagement* de la main. Elle lui paraissait en effet permettre un court-circuit entre la pensée et l'œuvre, sans devoir passer par une exécution fastidieuse où la virtuosité intervenait toujours de quelque manière. Le dédain que Duchamp affectait à l'égard de toute *production* artistique allait servir la photographie, en renforçant son caractère d'œuvre non physique et de pure projection mentale. Pour les artistes qui entendraient, au cours des années 1960, affirmer la primauté du concept sur la fabrication, la photographie constituerait donc un auxiliaire évident et un allié objectif, puisqu'elle permettait de *documenter* un processus, d'enregistrer une action, sans pour autant ajouter à la trace ainsi produite une valeur artistique – laquelle était censée n'exister que dans l'idée et non dans ses manifestations. Aux yeux de ces artistes, cela n'en faisait pas une œuvre – et a fortiori ne lui communiquait aucune valeur d'échange. Toutefois, comme pour tout type d'objet, l'augmentation de la valeur finit toujours par suivre l'accroissement de la rareté. (...)

### **(...) Valeur d'usage de la photographie, valeur d'échange du vintage**

Le marché de l'art a sa logique, et celle-ci consiste assez naturellement à préférer un tirage ancien, effectué par l'artiste ou sous son contrôle direct. Différente est la logique du médium, qui entraîne mécaniquement la duplication. Brassai, par exemple, a produit des tirages postérieurs de ses vues de *Paris de nuit*, qui avaient d'abord été diffusées par la reproduction en photogravure – dans l'ouvrage du même nom, publié en 1933, puis, pour certaines, dans *L'Amour fou* d'André Breton en 1937. La question du degré d'originalité entre ces différentes matérialisations d'une même œuvre peut se poser, tant du point de vue de l'artiste que de celui des historiens d'art ; mais il importe surtout de remarquer que c'est cette multiplication même, sous différentes formes et sur différents supports, qui a permis de faire connaître la série et d'en assurer la renommée. Que le succès d'estime se traduise, dans un second temps, par une quête des tirages originaux ou, à défaut, de tirages les plus anciens possibles est un aspect de la question qui concernera avant tout collectionneurs et conservateurs – le



public, quant à lui, continuera de se presser aux expositions de l'artiste et d'acquérir les ouvrages ou affiches reproduisant les mêmes images. Devons-nous opposer l'un à l'autre ? Sans doute faut-il plutôt dresser ce constat : il existe, par la vertu reproductible de la photographie, plusieurs *états* d'une même image – bien plus nombreux et divers qu'on ne le dirait d'une eau-forte. Leur *valeur* respective se décompose le long d'une échelle qui va de *la plus grande valeur d'échange* à *la plus grande valeur d'usage*. Un musée entend naturellement conserver et, autant que possible, montrer les exemplaires les plus originaux d'une œuvre. On voit cependant, depuis les expositions « Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales » en 2001 ou « Le Mouvement des images » en 2006, se multiplier, dans le domaine du cinéma, la présentation de films sous forme d'extraits vidéo. Cela se justifie probablement par des raisons techniques ou le besoin d'établir des correspondances entre des œuvres fixes et des œuvres animées dont la présentation *in extenso* diluerait la portée de la démonstration. Dès lors, on ne peut que s'interroger sur la facilité avec laquelle nous acceptons ce type de déformation par rapport à l'original (une série de photogrammes sur pellicule 35 mm dans le cas du cinéma), alors que la réticence semble l'emporter à l'égard des « tirages d'exposition » lorsqu'il est question de photographie proprement dite. Pourtant, en photographie, la fabrication de contretypes destinés à une présentation longue a été justifiée à peu près pour les mêmes raisons et dans les mêmes termes il y a quelques décennies, avant que les facilités offertes par la vidéo nous poussent vers la surreprésentation de l'image animée. L'impératif de conservation semblait alors motiver toutes les migrations de support. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir aujourd'hui des négatifs présentés sur écran vidéo par ce souci de conservation ou, simplement, de facilité. (...)

### (...) **Les Cent Un Dalmatiens**

Le rapport de l'artiste à l'original est toujours ambigu. La vénération que vouera l'amateur à l'authenticité du tirage comme au caractère intouchable de l'œuvre d'un maître antérieur sera volontiers battue en brèche par l'artiste vivant – précisément parce qu'il est « vivant », donc toujours en train de produire. Son œuvre demeure à faire et, pour cela, seules existent les limites que lui imposent le médium qu'il a choisi, son habileté technique ou celle de ses assistants, et donc la possibilité, à *tel moment*, de faire telle ou telle chose. Quel argument lui opposer ? Tous les obstacles que l'on mettra à pareille pratique sont exogènes, ils n'appartiennent pas à la création proprement dite, mais à ce qui l'entoure et éventuellement l'encadre. La copie est constitutive de l'apprentissage, au point qu'elle l'emporte en Asie sur l'idée d'originalité. La reproduction est souvent la condition même de la découverte pour tous ceux qui n'ont pas eu la possibilité de voir l'original. Magritte, qui avait eu une activité de publicitaire dans les années 1930 – et, dirions-nous aujourd'hui, de *graphiste* –, a toujours aimé voir ses œuvres reproduites sur des cartes postales ou des affiches... C'est à lui, au moins autant qu'à Daguerre, que s'adressait Marcel Broodthaers quand il intitulait une planche rassemblant des photographies de tomates, de légumes et de poissons « La Soupe de Daguerre ». (...)

## **Un entretien entre Jan Dibbets et Erik Verhagen, « Arrêtez de photographier ! »**

### (...) **Un arbre avec ses racines**

**EV** : Comment as-tu bâti cette exposition ? Tu n'es ni un théoricien ni un historien. Et tu es le premier à affirmer que tu ne t'es jamais vraiment posé de questions sur la photographie avant ce projet.

**JD** : Non, je n'ai jamais réfléchi à la photographie dans une telle perspective. Je pense que les artistes ne doivent pas échafauder des discours ou des concepts à partir de ce qui les précède, donc, en d'autres mots, l'histoire, mais envisager ce qui n'est *pas* encore là. Quand il m'a été proposé de monter cette exposition, je me suis dit que c'était peut-être le moment d'amorcer une telle réflexion. Si quelqu'un me l'avait demandé il y a quinze ans, je n'aurais pas accepté. Mais à plus de 70 ans, à cet âge respectable, pourquoi pas ? Cela m'a finalement procuré une grande joie d'en découdre *autrement* et selon de « nouveaux » paramètres avec la photographie, et le résultat est différent de ce que j'aurais pu imaginer. J'ai, d'une certaine manière, tout réappris. Car mes connaissances étaient limitées. J'avais vu des choses ici et là. Mais en fin de compte, la photographie ne m'a jamais intéressé sous cet angle historique ou historiographique. Je m'attache à l'art, à la photographie qui

s'inscrit dans un contexte artistique, mais pas à la photographie en tant que telle. Entre prétendus artistes conceptuels, nous ne parlions jamais de photographie *per se*.

**EV** : Mais n'est-ce pas surprenant pour un soi-disant photoconceptualiste ? Je pense aussi, à cet égard, au fait que tu ne te sois jamais imprégné de théorie.

**JD** : Tu connais la phrase de Barnett Newman sur l'histoire de l'art, qu'il s'en soucie autant que l'oiseau de l'ornithologie. Quel est l'intérêt pour un artiste de s'appuyer sur un appareillage théorique ? Entre artistes, nous parlions d'art, pas de théorie. L'art conceptuel n'existait pas à l'époque. Ce nom s'est imposé bien plus tard et, comme souvent quand le nom s'impose, la chose a disparu. La fin de l'art conceptuel correspond à 1973. Et le fait que cela se soit terminé n'était pas plus mal. Car l'art conceptuel m'a finalement emmerdé. Il était promu par des confrères qui ont tourné en dérision le fait que je fasse de la photographie couleur autour de 1970. Seule la photographie en noir et blanc était digne d'intérêt à leurs yeux. Pour revenir à ta question, je peux juste affirmer que quand tu te mets à ta table de travail, la théorie ne peut pas te venir en aide car ce que tu t'apprêtes à accomplir n'existe pas encore. La théorie ne peut que te contraindre. (...)

(...) **Le quoi et le comment**

**EV** : Pourquoi ton exposition débute-t-elle avec une reproduction photographique de la comtesse d'Haussonville ?

**JD** : L'exposition commence et se termine avec des photographies couleur. Et Ingres est pour moi à la fois un artiste et, je l'affirme en toute subjectivité, l'arrière-grand-père de la photographie couleur.

**EV** : Ton exposition, dis-tu, s'articule autour du *comment* et non du *quoi* photographique. Peux-tu m'en dire plus ?

**JD** : Dans la photographie documentaire, l'accent est uniquement mis sur le *quoi*, sur ce qui est photographié. Tout est lié à ce *quoi*. *Quoi, quoi, quoi*. Et c'est, selon moi, la partie la plus problématique de la photographie. Disons que cette partie est la moins déterminante en matière artistique. Le *comment*, et je ne parle pas du *comment* technique mais créatif, est beaucoup plus important. Ce *comment* qui est souvent marginalisé, pour ne pas dire condamné. Le contenu le plus profond réside dans le *comment*. Certes, une photographie nous montrant l'assassinat d'une reine, même prise accidentellement par un enfant de trois ans, peut être très intéressante. Elle peut être élue photographie de l'année. Mais ce moment n'a aucune signification pour l'art. Quand Cézanne peint « sur le motif », est-ce le motif qui est le plus important ? Bien sûr que non. Le photographe documentaire est toujours à la recherche de ce qui se passe, *s'est passé*, de quelque chose d'« intéressant ». Encore une fois, pour presque tous les photographes, l'accent est immanquablement mis sur le *quoi* alors que cela devrait, du moins dans un contexte artistique, être le contraire. C'est le *comment* qui devrait être mis en avant. Et quand on leur pose la question du *comment*, la grande majorité d'entre eux ne savent que répondre. Ils n'ont aucune idée. (...)

(...) **Intuitions**

**EV** : Pourrais-tu revenir sur tes choix curatoriaux ou, pour le formuler autrement, une exposition montée par un artiste est-elle différente d'une exposition montée par un historien de l'art ou de la photographie ?

**JD** : Chez un artiste, on ne peut pas échapper à la dimension subjective, intuitive. On ne peut éviter qu'elle soit personnelle. Il n'y a pas de doute à ce niveau. L'historien a une responsabilité historique. Je ne la ressens pas.

**EV** : Et elle ne t'intéresse pas.

**JD** : Elle ne m'intéresse absolument pas. Et je n'ai pas les compétences pour remplir ce rôle. Si tel était le cas, j'étudierais l'histoire de l'art.

**EV** : On peut partir du principe que tu seras critiqué pour les choix opérés. Et pour les oublis qui en résultent. Mais un artiste peut se permettre d'opter pour un tel point de vue tranché.

**JD** : Oui. Et j'ai pris encore une fois beaucoup de plaisir à penser cette exposition. Mais n'importe quel commissaire « spécialisé » en photographie s'y connaît mieux que moi.

**EV** : Ta liste initiale de photographes est très différente de celle finalement retenue. Peux-tu évoquer ce processus d'élimination ?

**JD** : Je suis parti de mes connaissances, de ce que je trouvais intéressant. Et peu à peu, j'ai découvert de nouvelles choses, de nouvelles perspectives. Avec le temps, la liste se précise et on y voit plus clair. Apparaissent alors ce qui doit être éliminé et ce qui peut être rajouté. Encore une fois, ce n'est pas une science exacte. Mes choix sont intuitifs. On ne peut rien prouver. Et ce que l'on pourrait prouver peut disparaître du jour au lendemain. J'aimerais pouvoir donner le la, être précis dans cette ambition, mais ce n'est pas possible en matière photographique.

**EV** : Dans ta liste initiale, il y avait encore quelques photographes documentaires.

**JD** : Oui, mais réflexion faite, je n'ai retenu que Richard Long et Robert Smithson. Ils ont produit certes des documents, mais qui se réfèrent à des réalités concrètes et évanescentes auxquelles on a substitué des images. Dans les travaux sélectionnés, l'œuvre d'art n'existe chez ces deux artistes qu'à travers ses traces documentaires.

**EV** : Quel est ton avis sur l'hyperinflation des pratiques photographiques, sur le fait que nous soyons colonisés par des photos ? Sur le bouleversement de la donne induit par les téléphones portables, etc. ?

**JD** : Mon mot d'ordre est : « Arrêtez de photographier ! » On devrait instaurer un jeûne de dix ans. Interdire toute pratique photographique. Dix ans sans Internet ni Facebook. Rien. Je ne parle pas ici d'une sorte de retour romantique. Je sais que c'est impossible. Mais nous sommes arrivés à un stade d'une incroyable superficialité. L'approfondissement est au point mort. Nous n'avons plus le temps de réfléchir. Pourtant, nous avons toutes les conditions pour mieux penser qu'avant, mais ce qui est relatif à la réflexion est pris en otage, rendu impossible, étouffé.

**EV** : Tu ne pourrais pas revenir à la photographie analogique ?

**JD** : Non, ce serait comme si j'étais retourné au noir et blanc en 1971 sous prétexte que cela fait plus « artistique ». Ce serait du grand n'importe quoi. Maintenant, c'est le numérique. Soit on arrête, soit on prend le wagon en marche. C'est l'un ou l'autre.

**EV** : Mais n'est-il pas effrayant de devoir systématiquement se plier aux innovations techniques ?

**JD** : Au contraire, c'est génial ! Tu pensais être sur la bonne voie et tout s'écroule devant tes yeux. La photographie est coutumière de ce genre de bouleversements. Le genre de truc qui a priori ne pourrait pas t'arriver avec la peinture. Et pourtant, détrompe-toi : si, en 1951, tu avais été invité, en tant qu'artiste européen, à prendre un verre chez Barnett Newman dans son atelier de New York, et si, à cette occasion, tu étais tombé sur son tableau bleu avec deux zips, à ton avis, quelle aurait été ta réaction ? C'est bien pire que la découverte du numérique.

**EV** : Je veux dire par là que l'un des avantages de la peinture, nous en avons déjà parlé, est de ne pas avoir été *trop* tributaire de bouleversements techniques à répétition. Exception faite de deux ou trois grandes révolutions – la peinture à fresque, l'invention de la peinture à l'huile, etc. –, la peinture a pu évoluer en toute « liberté ». Cela me semble plus problématique dans la photographie. (...)

## Hubertus von Amelunxen, « La Soupe de Daguerre, ou comment les fins touchent aux origines »

(...) Aussi transformée, travaillée, déformée, aussi « artistique » soit-elle, une photographie reste pourtant une photographie. Cela ne signifie nullement, écrivait Philippe Lacoue-Labarthe, que la photographie ne peut pas être un art, mais en toute certitude « que son entrée dans ce domaine, si elle a lieu d'une façon ou d'une autre, fait que nous ne pouvons plus tout à fait penser ledit domaine comme celui de l'art ». Au début des années 1850, Gustave Le Gray réclamait avec virulence que l'on reconnaisse la spécificité de l'image photographique et qu'on la protège de l'industrialisation et de la commercialisation, au profit de l'art. La photographie, disait-il, devait être exposée dans les musées avec la peinture, et l'on devait éduquer les gens au nouveau regard, à la nouvelle vision passant par le biais de la photographie.

Dans sa fameuse critique de la photographie, en 1859, Charles Baudelaire avait en revanche fait mine de nier toute espèce de proximité entre la photographie et l'art ; il avait renvoyé l'« industrie photographique », cette « très humble servante », dans les domaines des sciences, des archives, des copies et des notes de voyage. « Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! » Baudelaire pressentait sans doute que ce malheur avait déjà eu lieu, que le vase de Pandore avait déjà déversé son contenu. Il était aussi conscient de l'importance décisive qu'aurait la photographie pour l'art : « [...] elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait [...] ». Le public, disait-il, reconnaîtrait comme beau les productions de la photographie, de la « science matérielle », et au bout de quelque temps, il aurait « diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ». L'exposition de Jan Dibbets ne traite pas directement de Baudelaire, mais on pourrait, avec Philippe Lacoue-Labarthe, se demander si un Baudelaire photographe serait impensable ; lui qui, en termes allégoriques, fit de la vision la scène du poème, reconnut justement dans la photographie ce présent aliéné sous forme d'image qui se situe aussi à l'origine de sa poétique de la modernité. Gustave Le Gray et Charles Baudelaire saluent tous deux la photographie, le premier comme une possibilité d'un autre art, le second comme une césure radicale dans toute forme de production artistique et de perception de l'art.

Plus d'un siècle plus tard, comme s'il s'agissait de revenir à l'histoire une nouvelle fois, le photographe et artiste Marcel Broodthaers réalisa *La Soupe de Daguerre* (1974), sorte de camouflage de la photographie. Cette œuvre est composée de douze tirages couleur alignés trois par trois, et d'une étiquette placée en position centrale sous la rangée inférieure, identique à celles que l'on voit sur les cartables ou les bocaux de conserve, qui porte, en écriture manuscrite, le titre de l'œuvre – une image écrite. Les deux rangées supérieures montrent de belles tomates rondes en quantités plus ou moins importantes, et la troisième, de gauche à droite, une laitue, des carottes et de la ciboule, le tout présenté de façon neutre, sur différents fonds colorés ; on dirait une mise en scène à destination d'un manuel de cuisine ou d'une planche pédagogique. Tout en bas, on voit deux reproductions de poissons dessinés, qui ne diffèrent que par l'exposition de la prise de vue, à côté desquelles figure la photo d'un poisson isolé, dressé vers le haut comme s'il se dirigeait vers l'hameçon qui le mènerait à son destin : finir dans *La Soupe de Daguerre*. *La Soupe de Daguerre* est une soupe de poisson aux légumes – c'est en tout cas ce que pourrait penser l'observateur face à ce panneau. La photographie est d'une « plénitude analogique », écrit Roland Barthes en 1961 dans son tout premier essai sur la photographie. De là la difficulté de la description, ou plutôt : de là la complexité d'une description qui ajoute encore quelque chose à la plénitude de l'image. La « dénotation » de l'image est empli de ce qui y est reproduit, empli d'une foison analogique, si bien que tout ajout langagier entraîne une transformation structurelle dans la signification de ce qui est montré. En tant qu'*analogon*, la photographie est un « message sans code ». Contrairement à d'autres arts de l'imitation comme le dessin, la peinture ou encore le cinéma, qui disposent d'un « message dénoté » – l'*analogon* –, mais aussi d'un « message connoté » – le style, la « rhétorique d'époque » ou le consensus social –, la photographie, selon Roland Barthes, n'a pas de code. Le sémiologue qualifie de « paradoxe photographique » le fait que dans la photographie, « le message connoté (ou codé) » se développe à partir d'un « message sans code ». (...)

# Action culturelle

## ÉVÈNEMENTS

- **La Nuit des musées**

Samedi 21 mai de 18h à minuit  
Entrée gratuite des expositions temporaires  
Visites guides gratuites en alternance de 19h à 22h30

## ACTIVITÉS POUR ADULTES

- **Visites conférences**

À partir du 29 mars  
Mardis à 12h30  
Samedis à 12h30  
Dimanches à 12h30  
Durée : 1h30. Sans réservation. Plein tarif: 7€. Tarif réduit : 5€ + prix du billet d'entrée à l'exposition.

- **Visites-conférences orales** pour les personnes non-voyantes, consultez le site pour la date de visite. Réservation au 01 53 67 40 95
- **Visites-conférences en lecture labiale pour les personnes sourdes et malentendantes**

Samedi à 10h30.  
Durée : 1h30. Sans réservation.  
Contact : [marie.josephe.berengier@paris.fr](mailto:marie.josephe.berengier@paris.fr)  
Mai : 28

- **Regards : et si nous parlions d'art ?**

### **Un Jeudi au MAM**

Un groupe d'étudiants vous accueille au sein de l'exposition, discute et échange avec vous leurs impressions et interrogations sur les œuvres et les artistes exposés.  
Jeudi 14 avril de 18h à 22h.

### **Visites alternatives Practice in Remove**

Jeudi 19 mai et 16 juin à 19h et à 20h30 (durée de la visite 1h15 environ. Réservation obligatoire 01 53 67 41 10 [louise.arnal@paris.fr](mailto:louise.arnal@paris.fr))

#### **Dimanche 5 juin à 14h30 et 16h00**

Les « visites REMOVE » : il s'agit d'explorer et de tordre l'interstice qu'est la visite guidée envisagée comme médium. Les œuvres exposées se soustraient lentement pour faire place à un dialogue élargi engageant guides (REMOVE) et visiteurs. Moins de commentaires ? Plus de dialogue !  
<http://practicesinremove.org/>

## ACTIVITÉS POUR JEUNE PUBLIC

- **Ateliers incubateurs**

De 11 à 14 ans.  
Durée : 4h (2 x 2h). Sur réservation au 01 53 67 41 10. À 13h30.  
Tarif : 14€

Cette proposition invite les jeunes adolescents à vivre une expérience artistique dans un espace convivial : découvrir le musée et ses collections ou expositions, découvrir des artistes, échanger sur des techniques plastiques, écouter de la musique, partager leurs impressions. Un artiste plasticien et une intervenante en son lancent en salle des débats autour des œuvres puis invitent les participants à une réalisation personnelle en atelier. L'idée ? Se sentir actif au cœur d'un réseau créatif. Des clés de compréhension sont données avec une initiation à un vocabulaire artistique en français mais aussi en anglais, faisant écho à une scène artistique internationale.

- **GROUPES**

Visites avec les conférenciers du musée ou en visite libre sur réservation.

**La communauté Jan Dibbets**

Vacances scolaires uniquement

Avril : 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29

Juillet : 12, 13, 15, 16

# Mécène de l'exposition



**Mécène des arts visuels, Neuflyze OBC apporte son soutien à l'exposition « La Boîte de Pandore » pour comprendre avec Jan Dibbets comment la photographie serait « dotée de tous les dons ».**

**Toutes les dimensions réunies par l'exposition « La Boîte de Pandore » présentée par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris au printemps 2016 ont conduit naturellement Neuflyze OBC à s'y associer :**

- ❖ **Son propos** : une relecture de l'histoire de la photographie, depuis son invention jusqu'à nos jours, qui s'inscrit parfaitement dans l'action de Neuflyze OBC qui s'est engagée depuis de nombreuses années dans une politique de mécénat dans le domaine des arts visuels, avec pour objectifs la valorisation du patrimoine et le soutien à la création la plus actuelle.
- ❖ **Son commissaire, l'une des figures emblématiques de l'art contemporain néerlandais, Jan Dibbets** à qui Neuflyze OBC porte une grande admiration ; ce qui l'a conduite à apporter une contribution à l'un de ses grands projets en France en 2000 lorsqu'il réalisa les vitraux de la Cathédrale de Blois, et à lui réserver une large place au sein de sa collection d'entreprise, à l'instar de sa maison mère, le groupe ABN AMRO.
- ❖ **Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris** que Neuflyze OBC connaît bien pour avoir été pendant plusieurs années le contributeur principal de son département dédié à la création contemporaine, et plus récemment mécène de sa rétrospective Fischli and Weiss, et dont elle apprécie la dynamique et la qualité de la programmation, sous l'impulsion de son directeur, Fabrice Hergott.

Autant de caractéristiques qui ont orienté le choix de Neuflyze OBC qui trouve également ici, - dans cette démonstration du caractère visionnaire des inventeurs du XIX<sup>e</sup> siècle -, un écho à une devise qui lui est chère : « des choses anciennes procèdent les nouvelles » (e veteribus nova) ; une magnifique occasion d'amorcer la célébration prochaine de son 350<sup>ème</sup> anniversaire !

## **Un engagement sincère et durable**

Depuis les années 80, Neuflyze OBC en droite ligne avec les valeurs transmises par ses pères fondateurs, mène une politique active de mécénat dans le domaine de la création d'images, sous toutes ses formes. Se tenant en permanence à l'écoute de ses acteurs, comme le Jeu de Paume dont elle est le mécène historique et aussi la MEP (Maison européenne de la photographie) qu'elle accompagne depuis toujours de façon très privilégiée, Neuflyze OBC contribue également à de nombreuses initiatives menées pour le rayonnement de la photographie par de grandes institutions françaises, tels le musée d'Orsay, le musée d'art moderne de la ville de Paris, ou du cinéma, comme avec la Cinémathèque française. Dès 1997, elle renforce son action en se donnant les moyens de créer sa propre collection, - un ensemble qui fait aujourd'hui référence -, et une fondation d'entreprise qui soutient, dans le domaine de la création d'images, l'enseignement, la recherche et l'action sociale. Elle accompagne notamment les programmes pédagogiques de l'École du Louvre, de l'École nationale supérieure de photographie d'Arles, des Beaux-Arts de Paris, de la Cinéfabrique ou encore du Fresnoy. Cet engagement global et multidimensionnel offre à Neuflyze OBC les moyens d'affiner sa compréhension du monde en mouvement, au travers de la perception intuitive et visionnaire des créateurs qu'elle côtoie, et d'agir en entreprise responsable, soucieuse de son rôle sociétal.

Mécène sincère et impliqué, elle souhaite également faciliter l'accès de publics spécifiques à l'art tels les jeunes publics ou encore les publics empêchés, comme avec les programmes pour les mal voyants du LaM de Villeneuve d'Ascq, et encourage dans la durée des projets de démocratisation de la création contemporaine, comme elle a pu le faire avec la Nuit européenne des musées ou Nuit Blanche à Paris.

Contacts presse mécénat:

### **Neuflyze OBC**

Fabienne Salagnac

Tél : 01 56 21 82 24

[fabienne.salagnac@fr.abnamro.com](mailto:fabienne.salagnac@fr.abnamro.com)

### **Agence ASC (mécénat Neuflyze OBC)**

Léopoldine Turbat

Tél : 01 40 36 84 35

[leopoldine@annesamson.com](mailto:leopoldine@annesamson.com)

# Informations pratiques

## **Musée d'Art moderne de la Ville de Paris**

11, avenue du Président Wilson  
75116 Paris  
Tél : 01 53 67 40 00 / Fax : 01 47 23 35 98  
[www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr)

## **Transports**

Métro : Alma-Marceau ou Léna  
RER : Pont de l'Alma (ligne C)  
Bus : 32/42/63/72/80/92  
Station Vélip' : 3 av. Montaigne ou 2 rue Marceau  
Station Autolib' : 24 av. d'Iéna, 33 av. Pierre 1<sup>er</sup> de Serbie ou 1 av. Marceau

## **Horaires d'ouverture**

Mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15)  
Nocturne le jeudi de 18h à 22h seulement pour les expositions (fermeture des caisses à 21h15)  
Fermeture le lundi et certains jours fériés



L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

## **Tarifs de l'exposition « *La Boîte de Pandore. Une autre photographie par Jan Dibbets* »**

Plein tarif : 9 €  
Tarif réduit 6 €

## **Billetterie**

Billets coupe-file sur [www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr)

## **Le musée présente également**

**Albert Marquet, *Peintre du temps suspendu*** du 25 mars au 21 août 2016  
**Paula Modersohn-Becker, *L'intensité d'un regard*** du 8 avril au 21 août 2016  
**Sturtevant, *The House of Horrors*** installation dans les collections permanentes jusqu'au 30 avril 2016

Contacts Presse	
<b>Maud Ohana</b> Responsable des relations presse Tél. 01 53 67 40 51 E-mail <a href="mailto:maud.ohana@paris.fr">maud.ohana@paris.fr</a>	<b>Marie Gristi</b> Assistante attachée de presse Tél. 01 53 67 40 76 E-mail <a href="mailto:marie.gristi@paris.fr">marie.gristi@paris.fr</a>



# PARIS MUSÉES

## Le réseau des musées de la Ville de Paris

Réunis au sein de l'établissement public Paris Musées, les quatorze musées de la Ville de Paris rassemblent des collections exceptionnelles par leur diversité et leur qualité.

La gratuité de l'accès aux collections permanentes a été instaurée dès 2001\*. Elle se complète aujourd'hui d'une politique d'accueil renouvelée, d'une tarification adaptée pour les expositions temporaires, et d'une attention particulière aux publics éloignés de l'offre culturelle.

Les collections permanentes et expositions temporaires accueillent ainsi une programmation variée d'activités culturelles.

Un site internet permet d'accéder à l'agenda complet des activités des musées, de découvrir les collections et de préparer sa visite.

[www.parismusees.paris.fr](http://www.parismusees.paris.fr)

### Les chiffres de fréquentation confirment le succès des musées de la Ville de Paris :

Fréquentation : 3 106 738 visiteurs en 2015  
Expositions temporaires : 1 397 916 visiteurs  
Collections permanentes : 1 708 822 visiteurs

\*Sauf exception pour les établissements présentant des expositions temporaires payantes dans le circuit des collections permanentes (Crypte archéologique du Parvis de Notre-Dame, Catacombes). Les collections du Palais Galliera ne sont présentées qu'à l'occasion des expositions temporaires.

## La carte Paris Musées

### Les expositions en toute liberté !

Paris Musées propose une carte, qui permet de bénéficier d'un accès illimité et coupe-file aux expositions temporaires présentées dans les musées de la Ville de Paris ainsi qu'à des tarifs privilégiés sur les activités, de profiter de réductions dans les librairies-boutiques et dans les cafés-restaurants, et de recevoir en priorité toute l'actualité des musées. Plus de 11 000 personnes sont porteuses de la carte Paris Musées.

Toutes les informations sont disponibles aux caisses des musées ou via le site :

[www.parismusees.paris.fr](http://www.parismusees.paris.fr)

