

Exposer le livre de photographies

Entretien avec Xavier Canonne

Propos recueillis par David Martens

Après avoir été durant plusieurs années responsable de la collection d'art de la Province de Hainaut, en Belgique, Xavier Canonne a été nommé à la direction du Musée de la photographie à Charleroi, qu'il dirige depuis une vingtaine d'années. Le Musée de la Photographie, Centre d'art contemporain de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Charleroi, a été inauguré en 1987 dans l'ancien carmel de Mont-Sur-Marchienne. Il est aujourd'hui le plus vaste et un des plus importants musées de la photographie en Europe (6 000 m²), avec une collection de 100 000 photographies dont plus de 800 en exposition permanente et la conservation de 1,5 millions de négatifs. Cet entretien a été réalisé le 14 janvier 2020 dans le cadre d'une enquête en cours conduite par David Martens et Olivier Lugon pour le RIMELL (réseau international de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre) au sujet de l'exposition du livre de photographie¹.

¹ Voir : <<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/amell-archives-de-la-memoire-expographique-de-la-litterature-et-du-livre/>>

D. M.

Quel est le parcours qui t'a conduit à devenir directeur du Musée de la photographie à Charleroi ?

X. C.

« Parcours » pourrait sous-entendre qu'il y a une logique, alors qu'il n'y en a pas eu... Tout d'abord, j'ai un intérêt pour la photo, qui est souvent livresque d'ailleurs. J'ai eu la chance d'avoir un grand-père médecin. Il recevait des revues assez luxueuses, dans lesquelles il y avait des images de grands photographes. Comme tous les enfants, je fouillais les armoires et je trouvais ces revues, je les regardais, je les lisais. Je parle d'une période antérieure à mon adolescence : je n'avais alors aucune idée des noms des uns et des autres.

D. M.

Ni des photographes, ni des revues...

X. C.

Ni des photographes, ni des revues... Ce sont des images qui m'intéressaient parce qu'elles montraient la France, et d'autres pays. Cela n'a sans doute pas été étranger à mon envie de voyager, à mon désir d'ailleurs. Ensuite, j'ai fait mes études vaille que vaille. Je pense n'avoir jamais été voir une exposition de photographie avant mes 20-22 ans. À l'université, nous n'avions pas de cours de photographie.

D. M.

Quelles études as-tu faites ?

X. C.

J'ai fait des études d'histoire de l'art et d'archéologie. Mais je les ai faites parce qu'il fallait bien choisir quelque chose. Je m'intéressais évidemment à l'histoire de l'art, mais je n'envisageais pas de devenir historien d'art. Je songeais même, à un moment, faire la diplomatie ou quelque chose de ce genre. Et puis, à cette époque, quand je faisais l'archéologie, j'étais guide de voyage. Je voyageais donc. J'étais content. Tu m'aurais dit, à 20-23 ans, que j'allais un jour diriger un musée, j'aurais bien rigolé... Je ne l'aurais pas cru. Ce n'était pas du tout mon truc. Par contre, la photographie était importante pour moi, et liée à mon intérêt pour le surréalisme, qui a énormément utilisé la photographie, autant dans les livres que dans des expositions.

J'ai ensuite dirigé, à partir de 1987, la collection de la Province de Hainaut, qui est devenue aujourd'hui le BPS22 – Musée d'art de la Province de Hainaut. C'est dans ces années 1980 qu'on voit véritablement la photographie arriver dans le champ des arts contemporains. J'ai acheté, à l'époque, l'une ou l'autre photographie classique pour la collection de la province mais je n'ai pas du tout acheté de photographies contemporaines. Je me disais alors : soit je fais l'impasse, et je considère que ça n'existe pas, soit je dois essayer de comprendre. À partir du début des années 1990, je me suis donc forcé à aller voir des expositions de photos.

D. M.

Pour quelles raisons as-tu décidé de te forcer ?

X. C.

Parce que je n'avais pas les bases.

D. M.

Et tu estimais en avoir besoin ?

X. C.

Oui, j'estimais en avoir besoin. Comme tout le monde je connaissais Doisneau et Cartier-Bresson. Ce serait bien malheureux quand on a fait des études d'histoire de l'art !... Mais je ne connaissais pas du tout ce champ contemporain que l'on voyait émerger, avec des gens qui étaient, comme l'écrit Michel Poivert, des « usagers de la photo » plutôt que des photographes à part entière. Les grosses institutions photographiques que l'on connaît aujourd'hui n'existaient pas encore. Le Musée de la photographie à Charleroi venait d'ouvrir, en 1987, tandis que je prenais mes fonctions à la collection du Hainaut. J'ai commencé à venir voir des expositions ici. Et, au fond, la photographie a commencé à m'intéresser de plus en plus mais au même titre que la peinture, la sculpture ou la musique. Elle ne m'était plus, disons, inconnue.

Ensuite, de par mes fonctions, j'ai été amené à siéger au conseil d'administration du musée. Je n'avais absolument aucun plan quand je suis rentré dans ce conseil d'administration. Un peu plus tard, Georges Vercheval,

qui était alors directeur du Musée, est venu me dire : « On va faire un appel restreint à des candidats, on t'a vu à l'œuvre. Est-ce que tu veux poser ta candidature ? » Cette proposition est arrivée – le hasard fait parfois bien les choses – à un moment où je me battais depuis quelques années pour la création d'un musée de la collection de la province de Hainaut, ce que Pierre-Olivier Rollin va parvenir à mettre en place avec le BPS22. Je me trouvais alors dans un imbroglio politico-régional. Les provinces, qui sont l'équivalent des régions en France, sont des instances très politisées. J'avais réussi, comme toujours, à me faire beaucoup d'ennemis et j'avais compris que j'allais être le pire ennemi de mon projet, parce que, dans les bagarres régionales et sous-régionales, j'avais porté le fer.

Je voulais simplement qu'il y ait un endroit où on continue à montrer des artistes de la collection. Je trouvais aberrant d'acheter des œuvres d'art et de ne pas les montrer. C'était le moment de la création du MAC'S Grand-Hornu. Laurent Busine, un collègue, un homme de grande qualité, roulait pour son projet. Les peaux de banane étaient fréquentes et il avait le soutien d'un homme politique qui avait beaucoup de pouvoir à l'intérieur de la machine du Parti Socialiste. À un moment je me suis dit : « je vais arrêter de m'époumoner, je vais laisser passer un peu de temps ».

Je ne vais pas mentir en disant que j'ai aimé la photographie depuis le berceau et que je voulais être directeur d'un musée. Par contre, ce qui m'a séduit dans le fait d'être responsable d'un musée, c'est l'envie de diriger un endroit. Nous n'avions pas de bâtiment à la Province de Hainaut. Je me battais pour cette collection, je voulais qu'elle existe et puisse disposer d'un lieu qui lui permette d'être vue. Au fond, j'avais envie de tenir un lieu. Un lieu

fonctionne aussi par la personnalité de son directeur. Pas simplement par les collections, mais par la capacité d'une personne à entraîner une équipe, à donner une ligne directrice, une impulsion. C'était peut-être le bon moment. J'avais 39 ans quand j'ai pris la direction du Musée, en mars 2000.

D. M.

Tu évoquais le fait que ton attrait pour la photographie, lorsque tu étais enfant, est passé par l'imprimé. Quel est ton rapport à la littérature, ainsi qu'aux livres et aux revues, et aux imprimés de façon générale ?

X. C.

Quand tu arrives ici, en tant que directeur, les deux premières années, tu essayes de comprendre ce qui se passe autour de toi. Ensuite, j'ai commencé à réfléchir au fonctionnement global de l'institution. Un de mes premiers constats a été celui du manque de place pour les collections contemporaines. Ce constat a donné lieu à la création d'une extension. Mais la question s'est posée de savoir ce que l'on y montrerait. Ce travail est donc passé par une évaluation des collections. Nous avons une bibliothèque, qui existait déjà quand je suis arrivé. Mais elle possédait très peu de livres précieux et il y manquait, me semble-t-il, certains ouvrages fondateurs. Par exemple, nous n'avions pas l'édition originale des *Américains* de Robert Franck, que nous n'avons achetée que récemment... Il nous manquait aussi *Paris de Nuit* de Brassai, que nous avons heureusement trouvé pour l'exposition *Pays de*

papier, que tu as organisée². En outre, nous n'avions pas, alors, de section destinée à montrer des livres de photos de façon permanente.



Fig. 1: Vue de l'exposition Robert Franck © Musée de la photographie à Charleroi.

Une de mes premières décisions a consisté à installer des vitrines. Cela ne réglait pas la question, mais cela permettait de montrer que la revue et le livre ont été, bien avant les expositions et les galeries, ou encore les foires d'art, les premiers vecteurs de communication du langage photographique,

² L'exposition *Pays de papier. Les livres de voyage* a été organisée au Musée de la photographie à Charleroi durant la saison d'été (mai-septembre) 2019. Son commissariat a été assuré par David Martens et Anne Reverseau. Elle présentait un ensemble de livres et de périodiques illustrés de photographies publiés durant l'entre-deux-guerres et les Trente Glorieuses et qui se présentent comme des « portraits de pays » (voir à ce sujet, outre le catalogue de cette exposition, David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », dans *Poétique*, n° 184, 2018, p. 247-268, et, du même auteur, « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu », dans *Communication et langages*, n° 202, 2019, p. 3-24).

comme le cinéma, d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle j'ai aussi fait faire une petite section avec des extraits de films. Je n'ai malheureusement pas eu l'espace pour l'étendre davantage, mais cela peut se faire à l'occasion d'expositions temporaires. La bibliothèque de livres de photos, à la fois comme plaisir et comme objet de recherche, est essentielle à cet égard. C'est la raison pour laquelle, quand nous avons lancé les premiers plans pour la construction du nouveau bâtiment – on en parlait à partir de 2003, on y a travaillé sérieusement en 2004 –, une de mes premières priorités a été d'agrandir la bibliothèque. À l'époque, elle se trouvait à l'endroit de la boutique actuelle et était un peu exiguë, pas très accueillante. Mon projet a été de transférer cette bibliothèque dans une autre partie du bâtiment, afin qu'elle dispose de plus d'espace.

Je suis bibliothécaire de formation, j'ai oublié de le dire... J'ai fait ce qu'on appelait, à l'époque, le certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire. Mon père m'y a gentiment envoyé...

D. M.

C'est ce qui t'a conduit vers la gestion de l'institution précédente, les collections ?

X. C.

Oui, en partie. Mon père, qui était bibliothécaire, lui, de profession et de qualité, m'a dit un jour : « Écoute, il y a des cours du soir le mercredi, ça te permettra de quitter l'internat », où j'avais été envoyé par punition... Et c'est vrai que sortir de l'internat le mercredi soir, même pour aller suivre des cours et me permettre de passer la nuit dehors, était un bel hameçon...

D. M.

C'est donc l'attrait de la nuit qui t'a conduit ici...

X. C.

En partie ! J'ai donc obtenu mon certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire. Mais, avant cela, j'ai passé toute mon enfance avec des caisses de livres à la maison, ce qui était fabuleux. Et puis j'ai été bibliothécaire pendant des années à Art², à Mons. Cela faisait partie de mes fonctions avant de venir diriger le Musée. Le livre a donc toujours été dans mes gènes.

D. M.

Outre la bibliothèque, si je comprends bien, tu es aussi animé, assez rapidement, par le souhait d'exposer de l'imprimé.

X. C.

Assez rapidement, oui. Mais, en fait, l'exposition que nous avons faite avec Anne Reverseau et toi, *Pays de papier*, est peut-être la première véritable exposition de livres du Musée. Bien sûr, il y a eu peu d'expos historiques dans lesquelles je ne mettais pas un livre ou l'autre dans une vitrine. Mais tout ne s'y prêtait pas nécessairement, et puis nous n'avions pas toujours les supports adéquats à disposition. D'où cette nécessité de combler des carences. J'ai regretté, quand j'ai fait l'exposition Araki en 2006, il y a une quinzaine d'années à présent, de ne pas avoir plus de livres. Je me suis rendu compte qu'Araki a produit tellement de livres – des photocopies des années 60-70 jusqu'à des livres plus luxueux et plus construits – qu'il aurait fallu faire une sélection.

Au fond, quand on s'intéresse à la photographie, on s'aperçoit rapidement qu'il y a ce désir du livre chez chaque photographe. C'est d'ailleurs la question que me posent tous les photographes lorsqu'on monte une exposition avec eux : « Est-ce qu'on a les moyens de faire un livre ? » Au fond, qu'est-ce qu'une exposition ? C'est une pièce de théâtre qui est jouée parfois dans différents lieux. Je relisais récemment les écrits de Sacha Guitry sur le théâtre et le cinéma. Pourquoi Guitry filme-t-il son théâtre ? « Je filme mon théâtre parce que, comme ça, cette représentation aura toujours lieu », écrit-il, et il ajoute cette fameuse phrase : « Au théâtre on joue, au cinéma on a joué », ce qui est magnifique ! Une exposition, en fait, c'est ça : c'est la présentation d'une série de choses qu'on appelle des œuvres dans un lieu donné. Et tu ne la referas pas deux fois au même endroit. *Pays de papier*, par exemple, si elle est amenée à voyager, devra être adaptée. Tantôt elle sera trop grande, tantôt elle sera trop petite, en fonction des contraintes de l'institution. Pour le photographe, l'exposition existe une fois, même si elle se répète. En revanche, le livre subsistera. Les photographies seront éparpillées, il en vendra éventuellement, elles se perdront peut-être. Alors que le livre va rester. Voilà pourquoi la plupart des photographes que nous accueillons me demandent s'il sera possible de faire un livre.

D. M.

Maintenant que tu assures depuis vingt ans la gestion d'une institution qui te permet d'avoir un regard assez précis sur ces questions, as-tu l'impression que les choses ont évolué dans le discours des photographes de ce point de vue-là ?

X. C.

Oui. Il y a le livre non seulement comme somme d'un travail, mais aussi, de plus en plus, comme œuvre autonome. Le livre d'Olivier Cornil *Dans mon jardin les fleurs dansent*, créé par Matthieu Litt, en est un bon exemple. Mais aussi parmi les ouvrages récents, Sébastien Van Malleghem. On pourrait en citer 500. Le livre n'est plus un catalogue, ce n'est plus un inventaire des photos qui ont été exposées. Il y a de plus en plus de recherche graphique, d'insertions de papiers différents, par exemple, de types de supports. Cela va de pair avec un autre indice, pour revenir à ta question sur ce changement : je constate la hausse du marché du livre de photographie chez les collectionneurs.

D. M.

Est-ce aussi une manière de diversifier l'offre et de multiplier les moyens par lesquels ils peuvent gagner de l'argent ?

X. C.

Je ne crois pas que le livre leur rapporte tant que ça. Il y a eu des best-sellers, certes, mais je pense que le best-seller suit la réputation de l'artiste : on achète le livre de machin parce que c'est machin. Par contre, comme on le disait, le livre devient une création à part entière. Il y a des tirages à 50, 100, 200 exemplaires. Cela pose des problèmes de production et de stockage. Avec de tels tirages, on est souvent entre le livre d'artiste, le portfolio et le catalogue. Lorsque l'on tire à 250 exemplaires, ces exemplaires sont destinés à un ou deux lieux, comme les musées de photographie, et une ou deux

librairies spécialisées. Le livre reste tout de même une chose confidentielle pour beaucoup de photographes.

D. M.

Lorsque des photographes préparent une exposition, souhaitent-ils aussi voir figurer des livres dans leurs expositions, quand ils en ont fait ?

X. C.

Quand ils en ont fait, oui, souvent. Parfois, le livre ne s'insère pas dans l'exposition mais il est présent à la librairie, non seulement à la bibliothèque parce que, quand il y a une exposition, on ressort les livres du photographe ou des livres touchant ses thématiques, mais il faut qu'il soit aussi présent à la boutique. Cela permet de valoriser leur travail. Nous essayons autant que faire se peut, mais tout est une question de moyens, encore une fois.

Fondamentalement, il existe deux cas de figures. Tu as un photographe qui dit « moi, si j'ai une exposition, j'ai plus facilement des possibilités de fabriquer un livre. Si dans deux ans vous êtes intéressés par mon travail, est-ce qu'on peut prévoir le livre à ce moment-là ? » C'est un premier cas de figure. Avec les moyens dont nous disposons – tout dépend de ce que coûte l'exposition –, je vais essayer d'intervenir, soit en achetant une part du tirage, soit en tant que coéditeur, parfois en tant qu'éditeur. J'essaye d'aller dans ce sens parce que je me suis rendu compte qu'il s'agit d'une tendance globale. À tel point qu'aujourd'hui les libraires sont noyés de livres de photos...

D. M.

Même les libraires de seconde main ?

X. C.

Oui, tout le monde. Il y a vingt ans – je vais être un peu immodeste... –, je pouvais avoir plus ou moins une vision de tous les livres de photographie qui sortaient en Belgique, Flandre comprise. Aujourd’hui, j’apprends parfois deux ans après que tel livre est sorti. Ce sont des livres qui tournent dans des circuits assez réduits. Il ne s’agit plus toujours de livres que l’on trouvera en librairie... Il s’agit vraiment d’une tendance que j’ai observée. Il faut en outre savoir que, paradoxalement, il y a aussi les photographes qui se concentrent presque en priorité sur le livre, en se disant que l’exposition – et c’est vrai – va leur permettre d’en vendre un peu plus. Je pense à Olivier Cornil, Matthieu Litt ou Sandrine Lopez. Paradoxalement, certains ouvrages très étudiés, avec des tirages restreints, un papier particulier, coûtent plus cher qu’un livre classique qu’on tire à des milliers d’exemplaires...

D. M.

Qu’en est-il quand tu travailles avec des photographes qui ont déjà un parcours relativement conséquent derrière eux. Je pense à Marc Trivier, dont vous avez accueilli l’exposition *La Lumière et les choses* en décembre 2017. Il a participé à pas mal de livres. Or, sauf erreur de ma part, il n’y avait pas de livres dans son exposition. La question d’en intégrer s’est-elle posée ? Et si elle ne s’est pas posée, pourquoi ?

X. C.

Il a énormément travaillé sur le catalogue de l’exposition. En fait, ce n’était pas un catalogue, à ses yeux. Il y a eu ce premier livre qui avait été fait à l’époque par Pierre Devin, du Centre photographique du nord à Douchy-le-

Mines, qui reprenait une série de portraits. Quand on a décidé de faire l'exposition ici, il voulait faire un livre mais il avait en tête quelque chose de très précis. C'est toujours cette notion du temps qui est importante chez lui. Il a voulu faire le même livre, la même couverture, comme une suite.

Travailler avec Marc Trivier, cela t'apprend beaucoup de choses. C'est quelqu'un qui pense... C'est quelqu'un que j'aime beaucoup. On se connaît depuis quelques années. Cela s'est bien passé entre nous. Même le montage, alors que c'est un des seuls montages d'exposition que j'ai fait sans plans préalables. Lorsque je lui ai demandé « quelles photos veux-tu ? », il m'a répondu : « Non, non. Tu amènes tout et on y travaille ensemble ». Je me suis dit : « Hou la la... On va au casse-pipe ». Mais il a commencé à bouger une image et, presque naturellement, j'en ai pris une autre. Il re-bougeait et puis on se croisait en rigolant avec une œuvre ou l'autre, et cela s'est mis en place. Je l'ai laissé diriger le montage. C'est comme quand tu as un bon cavalier quand tu danses : j'étais la jeune fille qu'on amène au bal. Il a monté son exposition, en mélangeant les images anciennes à des images récentes et en disant, en rigolant, comme Man Ray : « Je ne fais jamais de photographie récente ». Il a prolongé certaines images existantes avec d'autres images. Parfois c'était évident : il revenait voir un écrivain 25 ans après, avec le visage qui avait changé, un paysage qui avait évolué. L'important, chez Marc Trivier, c'est le temps. C'est un photographe immensément nostalgique, immensément conscient de la mort, du dépassement.

Pour son livre, c'était un peu le même principe. Il m'a dit « On fait le même livre, la même couverture, le même format, les mêmes pages ». Je lui ai dit « Marc, tout le monde va être paumé ». Il m'a répondu : « Je m'en fous, ce

n'est pas mon problème. Je ne ferai plus d'expos et plus de livres après ça ». Dans ses livres, tu observes comme un recouvrement : les images de la fin du premier sont présentes au début du second, un peu comme dans un feuilleton, lorsqu'on te propose au début d'un épisode d'une série un résumé de l'épisode précédent. C'est un livre à la fois très fourni et très ascétique, qui ne comporte pas de texte. Et dans l'exposition également, il ne voulait pas d'étiquettes, pas de légendes. Rien du tout. Il avait quelque chose qui était très lié d'abord à sa conception de la photo mais, par-delà, à sa conception du monde : ses images vont continuer par le livre et puis basta. Et, en même temps, il n'est pas non plus insouciant de son œuvre, sans la pousser. Je pense que si je lui dis maintenant « Marc, on en refait une », il m'envoie balader. Parce qu'il a considéré qu'on l'a faite une fois pour toutes. Par contre, il nous a désignés comme dépositaires de son œuvre photographique.

D. M.

Tu parlais du caractère aride de son livre : que des photos, pas une once de texte. Je me demande même s'il y a un mot sur la couverture. Je ne suis pas sûr...

X. C.

Je ne crois pas. Il a suivi la fabrication du livre. On l'a fait ici, avec le graphiste du Lusée. Il est venu souvent sans que je sois présent et il arrivait toujours avec un même rituel, avec une boîte de spéculoos, qu'il mettait devant lui pour le graphiste et lui. Il a impérativement voulu qu'on imprime en Suisse, où son premier livre avait été imprimé. Je lui ai pourtant montré qu'ici, en Belgique, il y avait des imprimeries capables de produire un livre de la même

qualité, qui disposaient des mêmes machines, des mêmes papiers... Mais non. Il a voulu le faire en Suisse, où il a fait le premier. C'est aussi quelque chose d'assez significatif.

D. M.

Quelle est la difficulté particulière de montrer des livres de photographies dans une exposition ?

X. C.

La difficulté, nous l'avons contournée partiellement dans l'exposition *Pays de papier*. Nous avons ouvert certains livres, que nous avons en plusieurs exemplaires. Nous avons montré la couverture, quelques pages qui nous semblaient significatives... Mais le visiteur aura peut-être envie de l'avoir en mains. Que faire dans ce cas-là ? Nous avons choisi de présenter des livres filmés, ainsi que des numérisations sur écran, dont les pages défilent. Mais cela reste toujours partiel. Et partiel puisque nous avons décidé que telle page était plus intéressante que telle autre.

D. M.

En termes de conception d'exposition, as-tu reçu une formation dans le cadre de tes études en histoire de l'art ou as-tu appris sur le tas ?

X. C.

Il n'y avait aucun cours de scénographie. Aucun. Ma première exposition, à la province de Hainaut en 1987, a été absolument catastrophique. J'ai appris sur

le tas ce que signifie d'utiliser tel mur, de laisser une respiration, un blanc. Au fond, tu apprends en allant voir d'autres expositions.

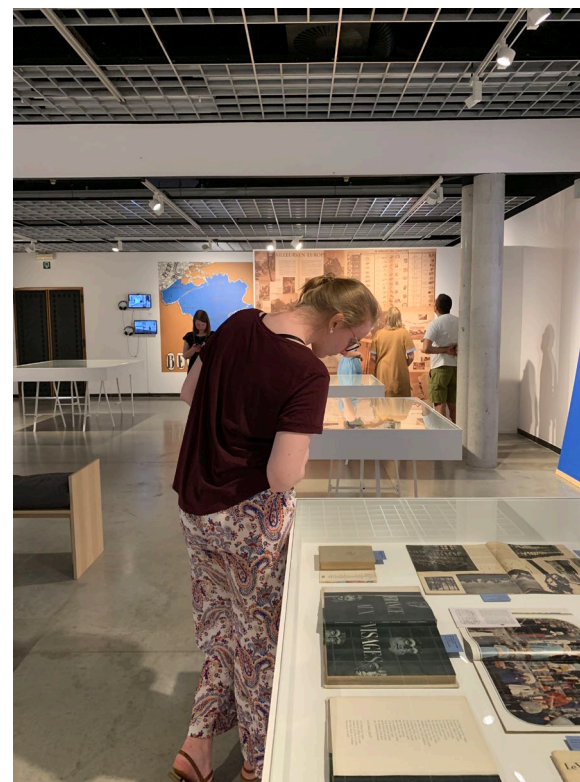


Fig. 2 et 3 : Vue de l'exposition Pays de papier. Les livres de voyage © Photographie D. Martens.

D. M.

Le fait est que tu es un directeur de musée assez impliqué sur le terrain. Ce n'est pas le cas de tous les directeurs de musée.

X. C.

Oui, j'y tiens. D'abord parce que j'aime ça. Ensuite parce que nous ne sommes pas assez nombreux dans mon équipe, donc j'aime être présent quand c'est nécessaire pour appuyer le travail des montages. On gagne du temps et cela sécurise aussi les équipes. C'est quelque chose qui est venu avec le temps. C'est un apprentissage commun avec le personnel. Tu sais, le graphiste n'a pas appris à être graphiste, les monteurs n'ont pas appris à être monteurs. Mais c'est en forgeant qu'on devient forgeron, c'est vraiment ça. Et cela a une signification très importante. Cela me permet aussi de contrecarrer le discours qui est parfois enseigné aujourd'hui.

D. M.

Quel discours en l'occurrence ?

X. C.

Tu sais, il y a des canevas : on met une image toute seule, on l'isole. Il y a des trucs de montage que tu sens, quand tu as un peu l'habitude de les faire. Ce qui est terrible et qui m'ennuie aujourd'hui, c'est que, quand je visite une exposition, je passe mon temps aussi bien à regarder en haut, à voir comment ça s'est passé sur un plan technique, comment on a fixé les choses, qu'à regarder l'exposition en elle-même.

D. M.

Tu as par la force des choses développé un regard de technicien.

X. C.

Oui. J'imagine qu'un cuisinier, quand il va manger chez un collègue, a envie d'aller voir la cuisine... Quand une exposition est mal montée, quand il y a des artifices, je le sens. J'ai d'ailleurs parfois envoyé mes étudiants voir des expositions en leur disant : « regardez ça, c'est très mauvais ». Ou alors c'est une mauvaise exposition mais qui est bien mise en scène. Certaines expositions ne sont pas bonnes. Dans ce cas, c'est aussi le travail du scénographe de rendre la perle plus belle dans l'écrin. Mais au Musée de la photo de Charleroi, nous n'avons pas d'énormes moyens. Nous ne pouvons pas nous cacher derrière la scénographie. Les salles ne s'y prêtent pas et puis, surtout, cela coûte cher. Les scénographies, on les fait maison. Parce que, si tu mets tout ton budget sur la scénographie, tu n'as plus de quoi faire le livre, de quoi assurer le transport d'un document, voire de quoi exposer... Ce serait paradoxal...

D. M.

Pour revenir à quelque chose de plus général, il y a dans le Musée de la photographie de Charleroi un parcours chronologique, celui de la collection. Quels sont les finalités, les objectifs – j'imagine qu'ils sont divers... – quand vous lancez un projet d'expo temporaire, notamment concernant l'exposition de livres ?

X. C.

Il y a différentes options. Tout d'abord celle qui consiste à compléter. Il y a des choses dans la collection que tu ne peux pas montrer entièrement. L'exposition permet de proposer l'étude approfondie d'un sujet. Exemple :

nous avons quelques albums photos qui sont présentés dans la partie historique. On se dit un jour qu'il faudrait quand même montrer qu'on a beaucoup plus d'albums, car c'est un axe de la collection, et on se lance alors dans ce travail. Il en est allé de même pour Robert Frank. Nous possédons quelques-unes de ses œuvres et nous nous sommes dit que nous aimerions accueillir l'exposition *Les Américains*. Nous l'avons donc faite. Mais il y a aussi, tout de même, la nécessité de ne pas être tourné seulement vers sa propre collection. Ce que nous faisons aussi dans l'exposition permanente, puisqu'une part de celle-ci n'est pas réellement permanente : on modifie, on travaille sur de nouvelles thématiques, on fouille dans nos nouvelles acquisitions, et nos anciennes... Enfin, le Musée a également une fonction de centre d'art, qui doit montrer le travail de jeunes créateurs.

Au fond, j'ignore s'il existe une bonne programmation. C'est au public de le dire. J'essaie, pour ma part, de proposer une programmation qui réponde à ce que peuvent être les différentes fonctions d'un musée, en travaillant à la fois sur le contemporain et l'ancien, sur le vivant et le mort, sur les artistes de chez nous et ceux de l'étranger. Une bonne programmation, ce serait peut-être un cocktail de tout ça. Je ne crois pas qu'on doive travailler uniquement sur des grands noms, des « blockbusters ». Je ne crois pas, à l'inverse, qu'on ne puisse travailler que sur des expositions confidentielles.



Fig. 4 et 5 : Vue de l'exposition Roman-photo © Musée de la photographie à Charleroi.

C'est aussi un musée qui se veut, j'y tiens beaucoup, généraliste. Nous avons la chance de disposer de trois ou quatre salles d'expositions, qui permettent de présenter simultanément des choses différentes et parfois difficiles. Prenons l'exposition *Pays de papier*. Je ne pense pas que si je n'avais eu qu'une salle et si j'avais dû mettre cette exposition en tête de mon offre culturelle, cela aurait marché. Mais, dans la programmation proposée, cela a fonctionné. Beaucoup de gens m'ont dit : « Tiens, je suis venu voir l'exposition *Roman-photo*, mais c'était très chouette *Pays de papier* ». J'essaie de faire en sorte que les gens viennent voir un jeune artiste parce qu'il y a un grand

artiste dans l'autre salle. Il n'est pas facile d'attirer les visiteurs. Une grande partie du public est parfois dans un confort intellectuel et, moi-même, je vais parfois juste voir un grand nom. Au fond, il n'y a pas *un* public. Cela n'existe pas. Il y a *des* publics en photographie. La photographie rassemble des gens qui ont des approches très multiples. Quand on propose une exposition Don McCullin, il y en a qui viennent voir Don McCullin mais d'autres qui viennent voir la guerre au Vietnam. C'est à la fois la force et la faiblesse de la photographie : elle est assez rapidement accessible, mais pas toujours comme il le faudrait. Sa force, c'est aussi que sa nature d'image, qui peut paraître simple et compréhensible, peut amener un public large. Personnellement, je tiens à ce public. On rencontre parfois des difficultés avec certaines expositions plus spécialisées. L'exposition *Pays de papier* a parfois généré ce type de réactions, mais je les accepte. De toute façon, les gens ne sont jamais à 100% satisfaits. Je pense pour ma part qu'elle était suffisamment lisible et didactique. Et puis une même expo peut être lue à différents niveaux...

D. M.

Absolument. C'est l'expérience que j'ai eue en guidant des visiteurs dans l'exposition. L'une des réactions que j'ai régulièrement observée reposait sur la reconnaissance. Neuf fois sur dix (j'exagère à peine...), la personne me disait, après quelques instants : « Ah ! Celui-là je l'avais ! » ou « Ah, ça me rappelle les bouquins qu'il y avait dans la bibliothèque de mon grand-père ! »

X. C.

C'est ce que j'ai entendu, moi aussi. C'est aussi quelque chose qui est intéressant dans la photographie : la réappropriation de son passé. Quand Pierre-Olivier Rolin nous a fait une exposition sur les pochettes de disques, les gens venaient nous voir en disant : « Mince, je l'avais, celui-là, on me l'a piqué dans une boum ! », et moi le premier ! Cela ravive des souvenirs. C'est intéressant, parce qu'au fond, on peut très bien ne pas avoir fait l'histoire de l'art et apprécier un tableau de Monet ou de Manet, mais c'est encore plus fort avec la photographie. On peut éprouver des émotions en regardant des photos sans jamais connaître le nom de leur auteur.

D. M.

Quelles sont à ton avis les difficultés particulières à exposer des livres dans un lieu qui est un lieu dévolu principalement aux photos ? Entre le moment où nous sommes venus te présenter notre projet d'exposition sur ces livres que j'appelle des « portraits de pays » ou « de villes », et le vernissage, au fil des mois, ton regard sur le projet a sensiblement évolué. Au départ, tu nous as dit : « Vous êtes des littéraires, vous venez avec un bon projet mais n'oubliez jamais qu'on est dans un musée de photo et qu'il faut donc qu'il y ait des photos et pas trop de livres ».

X. C.

Je me souviens. Et finalement, nous nous sommes concentrés uniquement sur le livre, en ne montrant presque que des livres. Au départ, je m'étais demandé : « Est-ce que ce ne serait pas intéressant d'avoir, à un certain moment, d'éventuelles images correspondant à celles figurant dans les

bouquins ? » Et puis, avec le cheminement que l'on a fait, je me suis dit : « Quel serait le sens de ça ? » C'est pour cette raison qu'il est toujours nécessaire d'avoir du temps devant soi quand on élabore un projet. Juxtaposer livres et tirages, cela peut fonctionner lorsqu'on a des tirages de mauvaise qualité, comme cela a pu être le cas pour l'exposition sur le roman-photo. Dans ce cas, c'était une bonne chose de pouvoir présenter les tirages originaux. Cela se justifiait pleinement de voir que, d'une très bonne photo, bien mise en scène, on avait tiré un truc mal imprimé, parce que c'était de la littérature à deux balles. En revanche, dans le cas qui nous occupait, l'idée a été de dire « À quoi ça sert ? Montrer qu'on a réussi à la retrouver ? Montrer qu'on a des trésors ? » À un moment, j'ai pris mes distances avec une telle approche. Elle ne se justifiait plus à mes yeux. Je pense qu'il était beaucoup plus intéressant de ne montrer que des livres, dans la mesure où l'exposition parlait de livres. On revient alors à cette question de la difficulté d'exposer ce genre d'objets. D'abord, il s'agit de trouver des livres, de bons exemples qui permettent de construire un discours. À cet égard, vous aviez tout ce qu'il fallait. L'idée serait peut-être d'inscrire ce type d'exposition dans des cycles, pour que les gens s'habituent, en quelque sorte, à ce que, à période régulière – ou irrégulière, il ne faut jamais s'obliger... –, on puisse travailler sur le livre. L'exposition que nous préparons avec Laurence Le Guen, America Parra-Smart, Marie-Jeanne Vanaise et toi sur le livre pour enfants, par exemple. Rien n'empêche qu'un jour je consacre une exposition entière à une revue. J'ai participé à l'exposition consacrée à la revue *Variétés*, qui était à Arles l'été dernier (2019). Ils ont pris le parti pris de mettre les images en rapport avec celles qui existaient dans la revue, puisque les archives étaient à l'AMSAB de Gand, où l'exposition avait été montée initialement. C'était leur choix, et il est

tout à fait respectable. Une publication comme *Art et Médecine* mériterait aussi qu'on lui consacre une exposition. De même pour *Réalité*. Faudrait-il, à côté des revues, mettre les tirages des images ? Je ne suis pas sûr.

D. M.

Notamment, se pose la question du format.

X. C.

Oui. Sans compter qu'il peut être ardu pour un visiteur de se pencher sur une vitrine plutôt que de regarder un objet sur un mur. Dans l'exposition *Pays de papier*, il y avait certes des vitrines, mais aussi des livres présentés aux murs. Cela demande du travail de faire comprendre aux gens que ce livre, qu'ils ont peut-être encore dans un coin chez eux – par exemple les « Petite planète », qui ont été diffusés à des milliers d'exemplaires – est autre chose qu'un livre-documentaire sur un pays. Il s'agissait aussi de créations photographiques et artistiques. En ce sens, je pense qu'avec cette exposition, nous avons vraiment bien fait une part de notre boulot.

D. M.

En tant que directeur d'un musée, je suppose que tu te montres attentif à ce qui se fait dans les autres institutions. J'ai été frappé que vous accueilliez à Charleroi l'exposition du MUCEM sur le *Roman-photo* en même temps que *Pays de papier*, alors qu'au même moment, au FOMU d'Anvers, était organisée l'exposition sur le *Photobook belge*, sans aucune forme de concertation entre ces deux institutions, les plus importantes pour la photographie en Belgique. C'est tout de même frappant, cette coïncidence de

calendrier, à l'échelle d'un si petit pays... Que penses-tu de cet engouement manifeste des lieux muséaux actuels, et pas seulement en Belgique, pour l'exposition du livre de photographie ?

X. C.

Les Anversois nous avaient demandé de participer à leur projet en sélectionnant nous-mêmes certains livres. Ils ont fait ça d'une façon intelligente, ils n'ont pas seulement travaillé dans leur coin, ils ont demandé à une série de personnes de leur suggérer des livres. Et nous avons écrit quelques chroniques de livres dans leur catalogue. Mais c'était vraiment fortuit. Ils avaient ce projet depuis un peu de temps et ils ne savaient pas que cela tomberait au même moment. Il me semblait intéressant d'avoir *Roman-photo* et, en même temps, *Pays de papier*, parce que cela allait de soi en termes de cohérence. C'était à la fois la même logique – exposer des imprimés – mais très différent en même temps. Cela n'allait pas concerner le même public. Effectivement, il y a un certain engouement aujourd'hui pour ce type d'objets.

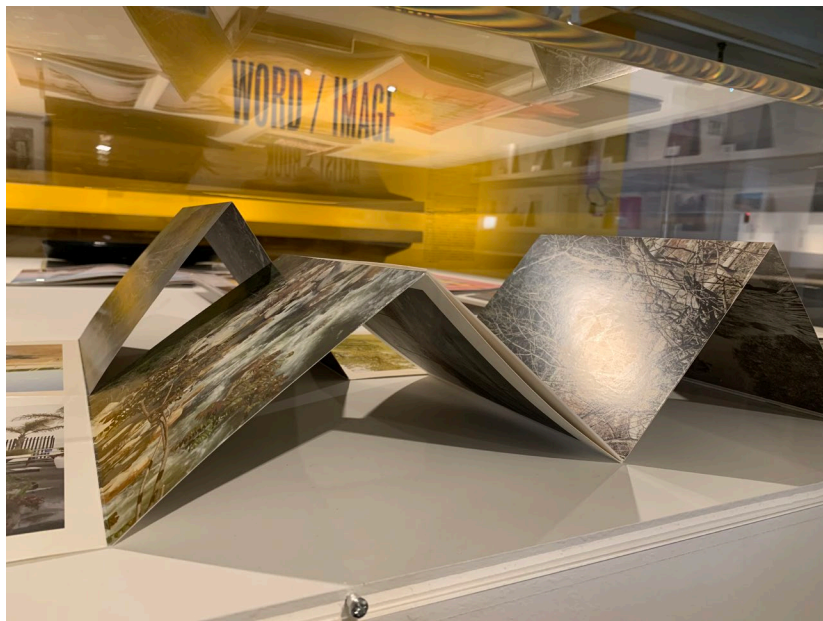


Fig. 6 et 7 : Vue de l'exposition Photobook belge © Photographie D. Martens.

D. M.

À quoi tient-il, à ton avis ? Et quand situes-tu son émergence ?

X. C.

Je ne sais pas. Serait-ce le souci de revenir, après une période d'entrain un peu délirant concernant les images numériques, à des formes plus traditionnelles ? Je l'ignore... Je pense qu'on est aussi sorti du traditionnel musée de la photo. Il y a quand même une chose intéressante dans l'objet photographique : la diversité de ses supports. Personnellement, je

collectionne depuis des années toutes sortes d'objets. J'ai un amoncellement de produits dérivés, des boîtes de biscuits avec la photo du roi Baudoin, etc. Mais à quand cela remonte-t-il ? Il y a 20 ans, on ne s'intéressait pas à la photo vernaculaire à ce point. On ne s'intéressait pas à la photographie, disons, « de foire ». Il y a 20 ans, seuls les grands photographes avaient droit de cité. Cela a ensuite commencé à changer. Je pense que nous avons, à Charleroi, été parmi les premiers à acheter des albums photo. Moi, j'avais des albums photo quand je suis arrivé à la direction de la collection, mais c'étaient des albums anciens. J'achetais des albums à 1 euro sur les trottoirs avec, à l'intérieur, des protections plastique des années 70-80 et on me voyait comme un naïf. Je pense qu'il s'est produit un élargissement du champ, dû aux historiens.

D. M.

Tu penses que ça passe par eux, que ce sont eux qui donnent l'impulsion ?

X. C.

Oui, des gens comme Michel Poivert ou François Cheval ont commencé à se pencher sur d'autres supports de transmission de l'image et à ne plus considérer qu'une image, c'était nécessairement encadré. Je dépense encore 5 euros par ci par là, quand je trouve une boîte. Quand on allait en excursion avec l'école, par exemple, il y avait des trucs absolument atroces dans les boutiques à souvenirs. Des cartes postales du téléphérique de Dinant avec du mica autour, etc. Mais tout ça, c'est aussi une industrie...

D. M.

C'est le même argument que tu as avancé au sujet de l'exposition *Pays de papier*. Après avoir insisté au début pour inclure des tirages des images figurant dans les livres, tu as fini par nous dire, après quelques mois : « en fait, finalement, le livre fait partie de l'histoire de la photo. On est un musée de la photo, on fait une expo de livres de photo ».

X. C.

Au conseil d'administration, tout le monde a trouvé ça absolument normal. La seule critique qui m'a été adressée était que ce serait une exposition autour de laquelle il ne serait peut-être pas facile de communiquer. C'est vrai, mais ce n'est pas parce que ce n'est pas facile qu'il faut ne pas le faire.

D. M.

As-tu eu l'impression que le fait que ce soient des livres qui étaient exposés a changé quelque chose dans la médiation et dans les animations, en particulier auprès des publics plus jeunes ?

X. C.

Il faudrait demander à Marie-Jeanne Vanaise, de notre service de médiation. Je ne serais pas capable de te répondre. Mais ce qui était bien dans l'expo, qui était apprécié, c'est qu'il y avait des livres qui étaient manipulables.

D. M.

Qui sont revenus dans un état impeccable. C'était bluffant. Je pensais qu'ils finiraient en confettis...

X. C.

Moi aussi. Et il y a eu des écoles ! Et je ne pense pas qu'il y ait eu beaucoup de vols.

D. M.

Je n'ai pas l'impression qu'il y en ait eu un seul...

X. C.

J'ai eu la même réflexion que toi. Le public m'a semblé assez discipliné et, au fond, assez soucieux de respecter l'espace et l'endroit. C'était bien d'avoir des livres qu'on pouvait prendre. Je souhaiterais beaucoup refaire cette expérience et remettre quelques livres dans une future exposition. Après, si on les vole, c'est presque une forme d'hommage. Qui n'a pas piqué de livre un jour dans une librairie ?...

D. M.

Si tu devais ou si tu pouvais organiser une exposition montrant des imprimés, avec une carte blanche absolue en termes de budget, sur quoi porterait-elle ?

X. C.

Je me suis toujours dit que je serais intéressé, un jour, de montrer des images de propagande, qu'elles soient sous forme de livres, d'affiches ou même sur des supports tardifs comme des badges et des choses de ce genre...

D. M.

Pour quelle raison, la propagande ?

X. C.

Comme pour *La Photographie arme de classe*, exposition co-produite avec le Centre Pompidou que nous avons également accueillie en mai 2019 à Charleroi, cela concerne l'image au service d'un discours ou d'un homme. Par exemple, les images de propagande nazie ou du fascisme italien sont très convaincantes – en termes de plastique, on est bien d'accord : on sait quel immondice ça sert... Ce serait intéressant de les opposer, par exemple, à l'image de propagande soviétique à une certaine époque ou aux images, on le fait ici en partie, du Front populaire, et d'aller plus loin, jusqu'à des choses contemporaines, c'est-à-dire certains personnages qui font l'objet d'un culte de la personnalité. Mais aussi, tout simplement, des affiches assez banales... Je pense aux affiches des campagnes électorales, comme celle de François Mitterrand en 1981. Ce ne sont plus les mêmes que celles du Général De Gaulle. Rien qu'une exposition sur les campagnes électorales en France – les campagnes présidentielles, bien sûr –, ce serait déjà un sujet passionnant : comment place-t-on le candidat, quelle est la taille des signes écrits, etc. ? Avant on exposait presque un programme sur l'affiche. Cela existe toujours, mais, à un moment, on a mis en scène sur l'affiche la figure de l'homme ou de la femme et le signe du parti s'est réduit. On est supporté par le parti mais on ne veut plus trop afficher ses couleurs. Par exemple, Marine Le Pen a réduit progressivement la taille du nom du « Front National ». La campagne présidentielle américaine aussi peut être quelque chose de passionnant. Un de mes amis aux États-Unis a conservé les badges des différentes campagnes

qu'on distribuait aux gens pour les élections sénatoriales. Oui, ce serait intéressant, l'image de propagande. Mais c'est du boulot et il faut aussi se limiter... En outre le sujet est à prendre avec des pincettes parce qu'évidemment, quand tu exposes des photos de Leni Riefenstahl avec ces grands mâles blonds rasés et bien dégagés derrière les oreilles, ça crée parfois des problèmes... Il faut décoder les discours. J'ai reçu un jour une lettre d'insultes parce que j'avais mis au-dessus de l'escalier dans la collection permanente, pour montrer la césure de l'année 1940, une photo d'August Sander qui représente un soldat allemand. J'ai reçu une lettre de quelqu'un qui m'a engueulé en disant que je mettais ce soldat en valeur. Et c'était vrai... Je le mettais en valeur.

J'ai répondu à cette personne, qui ne m'a pas répondu, mais je tenais quand même à me justifier. C'était simplement un problème scénographique. Je trouvais que cette image heurtait parce qu'il y avait une coupure : 1940. Et moi, je ne voyais rien d'autre. Un avion dans le ciel, ça ne voulait pas dire 1940, mais quand tu vois le type avec ses croix gammées, bien sûr...

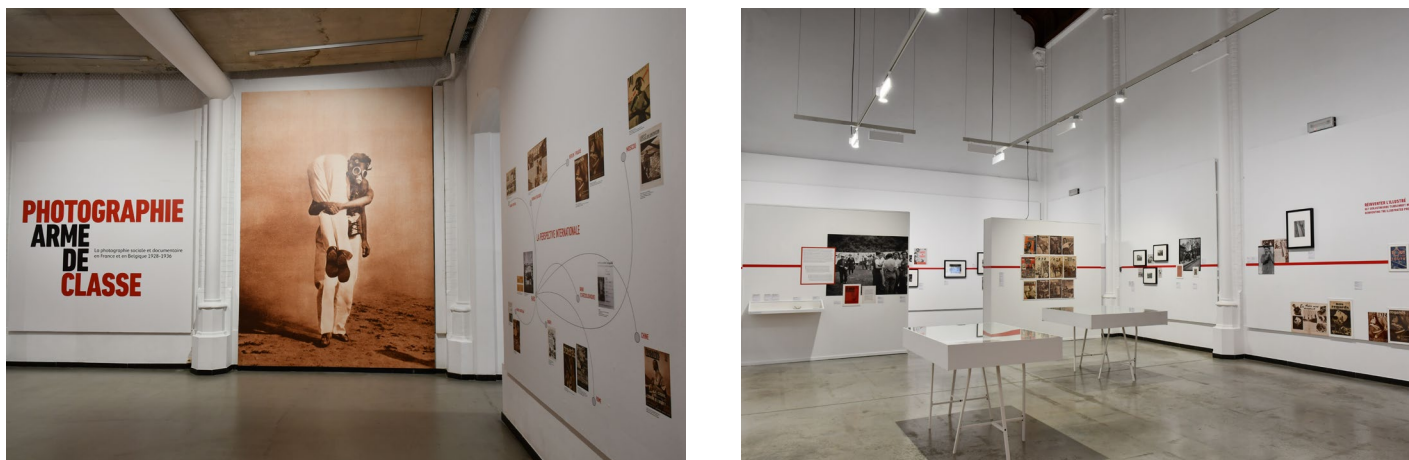


Fig. 8 et 9 : Vue de l'exposition Photographie, arme de classe © Musée de la photographie à Charleroi.

D. M.

Pour clôturer notre échange, s'il y avait un livre photo, que tu n'as pas au musée que tu aimerais posséder pour pouvoir un jour le montrer, lequel serait-ce ? Tu as là encore carte blanche absolue en termes de budget...

X. C.

Tu me poses une colle !... Je viens d'acheter *Les Américains* et *1929*, le sublime pornographique de Man Ray. Dans ce que nous avons présenté dans *Pays de papier* qui n'était pas à nous, la série *La France travaille* était assez étonnante, mais je dirais *La Banlieue de Paris*. C'est difficile de séparer le goût personnel du signifiant du livre. Oui, je dirais *La Banlieue de Paris*, probablement.

D. M.

Pourquoi celui-là en particulier ? Tu penses qu'il parlerait plus que d'autres au public ?

X. C.

Non, c'est personnel. *La Banlieue de Paris* parce que c'est Doisneau, parce que le texte est de Cendrars aussi... C'est une belle équipe. Mais c'est surtout lié à l'enfance. Ce n'est peut-être pas le plus beau livre de photographie, mais c'est un livre qui a une signification liée à mon enfance, au même titre que les romans d'Henry de Monfreid, qui m'ont vraiment donné envie de bouger, même si je ne suis pas devenu contrebandier en Mer Rouge...