



J
J
JULES ITIER

Premières
photographies
de la Chine,
1844

JOURNAL DE L'EXPOSITION

En 1844, Jules Itier, fonctionnaire des douanes passionné par une toute nouvelle technique, la daguerréotypie, réalise le premier “reportage photographique” connu sur la Chine. Présentée à Paris puis en Chine (à Pékin, Lishui et Wuhan) avant de revenir en Essonne, l’exposition est centrée sur l’œuvre de cet étonnant précurseur.

La première partie est une mise en contexte de l’oeuvre de Jules Itier. On y évoque la technique du daguerréotype, procédé photographique présenté en 1839, complexe et difficile à maîtriser, particulièrement en extérieur avec des lumières aléatoires et des températures non stabilisées.

Sont ensuite montrés les sujets de prédilection qui dominent les débuts de la photographie : très majoritairement le portrait, rigide et codifié dans des postures sociales qui empruntent encore aux conventions de la peinture, ainsi que la “découverte du monde” qui va de pair avec l’expansion coloniale et la production de stéréotypes exotiques sur les cultures indigènes.

La deuxième partie est consacrée à l’oeuvre de Jules Itier. Elle reprend les thématiques structurantes de son exploration photographique dont l’originalité tient à ce que Jules Itier ne recherche pas une vision “folkloriste” de la Chine, mais livre des portraits d’une grande spontanéité et des paysages très cadrés.

La troisième est une confrontation des images de Jules Itier avec des photographies postérieures comme celles des *Archives de la Planète* d’Albert Kahn, réalisées 70 ans après le voyage d’Itier, ou les œuvres contemporaines de Patrick Bailly-Maître-Grand ou Corinne Vionnet (2007).

Avec son mobilier, la scénographie, mise en scène de l’exposition, évoque le voyage au XIX^e siècle. C’est une mise en ambiance replongeant le visiteur dans un contexte historique et culturel précis.

Dans son journal, Itier fait référence aux malles qui l’accompagnent et contiennent notamment son matériel de daguerréotypie. Elles permettent à l’époque aux Occidentaux aisés de retrouver en voyage tout le confort domestique.

Sur le modèle de la bagagerie française de luxe, les malles sont traitées ici en détail, jusqu’aux poignées en cuir, cornières et tiroirs ou aux motifs, retrouvés dans des cahiers d’art décoratif chinois du XIX^e siècle, rappelant ceux d’un fabricant connu. Le rouge laqué renvoie à la culture chinoise ; l’aspect brillant à la surface miroitante des daguerréotypes.

Cette scénographie, assurant la convergence entre le contenu et la forme, a enfin des fonctions pratiques : conserver la cohérence de la présentation et protéger les objets et les images lors des différentes étapes de l’itinérance de l’exposition.





Malle 1

Le bagage imaginaire de Jules Itier

Sont ici regroupés des objets emblématiques de la personnalité de Jules Itier, de sa fascination pour la Chine (de nombreux objets rapportés de son expédition sont aujourd'hui répartis dans différents musées français) ainsi que son journal de voyage.

Haut fonctionnaire des douanes, personnalité multiple et complexe, Jules Itier est avant tout un scientifique, géologue à ses heures. Il n'est pas photographe mais passionné par cette nouvelle invention qu'est le daguerréotype.

Son journal de plus de 1000 pages en trois tomes, offre une description ethnographique de la société chinoise dans toutes ses composantes d'une grande modernité. Il adopte une démarche compréhensive et compare en bien des points les cultures chinoise et française sans aucun jugement de valeur ou sentiment de supériorité.

Malles 2, 4 et 5*

Photographies (daguerréotypes, ferrotypes, photographies sur papier albuminé)

Malle 3*

Matériel de production des daguerréotypes à l'époque de Jules Itier

Les portraits sont les sujets largement dominants des daguerréotypes (malle 2). Très figés (voir les conditions de production, malle 3), ils proposent des représentations fortement stéréotypées. Des vues de paysages sont aussi réalisées en moindre quantité.

Les ferrotypes (malle 4) sont parfois surnommés "daguerréotypes du pauvre". Produits plus rapidement, moins luxueux et moins coûteux, ils permettent à une frange moins fortunée de la population d'accéder au portrait ou à la photographie de sa maison (usage particulièrement présent aux États-Unis durant le dernier quart du XIX^e siècle). Ils sont souvent l'œuvre de photographes ambulants.

Les photographies sur papier albuminé (malle 5) sont présentées ici afin de mettre en valeur, par contraste, le regard de Jules Itier sur la Chine et sa façon de se distinguer de l'esprit colonial et ethnocentré, stéréotypé et caractérisé par des mises en scène quelque peu "folklorisantes".

Malles 6, 7, 8 et 9

Les daguerréotypes de Jules Itier

Trois types d'images sont visibles :

- les daguerréotypes originaux, exposés à plat, sous vitre et en lumière atténuée pour les protéger (il faut parfois se déplacer pour trouver le meilleur angle de lecture) ;
- leurs reproductions (retravaillées numériquement pour améliorer la lisibilité) ;
- des détails agrandis, posés dans les portes.

Tous les textes sont empruntés au journal de Jules Itier. C'est une plongée dans l'aventure que peut représenter un voyage en Chine en 1844, mais c'est aussi un témoignage exceptionnel sur le contexte et les conditions des prises de vues, rarement documentés à cette époque.

La malle 6 revient sur l'objectif principal de l'expédition : la signature d'un traité commercial important pour la France qui est prise de vitesse par les autres puissances occidentales en Asie. On y voit les "factoreries", établissements commerciaux occidentaux dans les ports, et la signature du fameux traité de Whampoa sur le navire l'Archimède. Paul Almasy, grand reporter, dira de cette image qu'elle est la première photographie de reportage de l'histoire.

Les malles 7, 8 et 9 mettent en évidence la modernité de l'écriture photographique de Jules Itier. Malgré les contraintes techniques, il cherche à donner l'illusion de l'instantané (marchands ambulants) ou introduit des personnages au pied des bâtiments. On sait grâce à son journal qu'il faisait des heures de marche pour trouver le bon point de vue. Sur certains paysages, il y a cinq ou six plans successifs, très nets. Pour les portraits, il a une grande liberté dans ses cadrages. On sent qu'il est véritablement entré dans les familles qu'il photographie de l'intérieur, sans protocole. Tandis que la plupart des Occidentaux restent entre eux, Jules Itier, dont la curiosité est grande, passe de longs moments au cœur des familles chinoises, ce qui lui permet de pénétrer l'intimité domestique et de rapporter des clichés exceptionnels.

Au terme des expositions en Essonne et en raison de leur fragilité, les daguerréotypes d'Itier rejoindront les réserves du musée pour de longues années.

Malle 10

P.BMG

Ces trois portraits sont une réinterprétation d'un des daguerréotypes les plus connus d'Itier, *Les grands mandarins de Canton*, par Patrick Bailly-Maître-Grand (2007). De nombreux artistes détournent ou réemploient aujourd'hui les techniques primitives de la photographie (voir plus loin l'entretien extrait du catalogue de l'exposition).

* En raison de la surface disponible, les malles 3 et 5 ne sont pas présentées dans tous les lieux d'exposition.

Malle 11

A.K

La Chine dans les *Archives de la Planète*

En 1844, entre les deux guerres de l'opium, les contacts des Chinois avec les Occidentaux sont très limités. Lorsque Jules Itier va à leur rencontre, ils sont très curieux de découvrir cet Occidental avec son étrange matériel et se prêtent facilement à ses indications de pose.

Soixante-dix ans plus tard, il suffit que Stéphane Passet, opérateur missionné par Albert Kahn, sorte son attirail photographique pour que les Chinois fuient. Ils sont alors sous le joug des Occidentaux et manifestent alors une extrême méfiance à leur égard. Autre différence de taille,

Itier est libre de ses choix de prises de vues car il n'a pas de commande pour ses images, à l'inverse, pour *les Archives de la planète* d'Albert Kahn, la commande est très précise. Enfin, en ce début de XX^e siècle, les supports sont multiples : photographie en noir et blanc et en couleurs (autochrome), stéréoscopie (relief) et film.

Malle 10

C.V

Avec sa série "*Photo Opportunities*", Corinne Vionnet interroge tant la démocratisation du tourisme que les innombrables images numériques qui sont faites lors de ces voyages et circulent presque instantanément sur le net (voir plus loin l'entretien extrait du catalogue de l'exposition).

Entretien

"Le daguerréotype est avant tout un médium"

Patrick Bailly-Maître-Grand

Patrick Bailly-Maître-Grand, photographe français, est l'un des daguerréotypistes contemporains les plus reconnus. Ses œuvres font partie des collections de nombreux musées en France, aux États-Unis, au Danemark, en Australie et en Angleterre.

Dans quel contexte avez-vous travaillé sur un daguerréotype de Jules Itier ?

C'est suite à une commande d'Alain Sayag pour un festival intitulé « Croisements » lors de la biennale de la photographie de Canton, en mai 2007. Alain Sayag m'a d'abord suggéré de reproduire un daguerréotype de Jules Itier à la même échelle que l'original. Comme pour d'autres sollicitations identiques, j'ai catégoriquement refusé ; il n'a jamais été question pour moi de faire de la "fausse monnaie". Si j'acceptais de faire quelque chose, ce devait être une interprétation, une extrapolation. Alain Sayag m'a alors proposé de choisir parmi deux ou trois images d'Itier dont celle des "*trois mandarins*" qui m'a tout de suite intéressée. Comme il s'agissait historiquement de la toute première photographie de personnages chinois, j'ai imaginé d'agrandir au maximum leurs visages inscrits sur la petite plaque originale, pour en faire de véritables portraits de chacun sous la forme de grands daguerréotypes contemporains.

Comment avez-vous procédé ?

Je suis parti d'un scan très précis du daguerréotype d'Itier et j'ai agrandi chaque petit visage de l'ordre de cent fois. C'était l'extrême limite, j'ai dû retravailler les fichiers à l'ordinateur de façon à me rapprocher au plus près de la finesse du daguerréotype, tout en éliminant le plus possible (sans dénaturer l'original), les taches et rayures, devenues énormes par agrandissement. À partir de ces documents, j'ai réalisé trois grands tirages photographiques (60 x 45 cm) que je pouvais ensuite daguerréotyper, sur des plaques 24 x 18 cm.

Comment avez-vous découvert le daguerréotype ?

C'est une histoire du genre plutôt sentimental ! La personne avec qui je vivais m'avait offert ce que je définissais alors comme un miroir à image, enfermé dans un coffret en cuir. Je ne connaissais pas le procédé, pas même son nom ! Ça me semblait très compliqué, mais j'ai trouvé son aspect tellement fascinant que je me suis promis d'essayer de reproduire cette technique. À partir de 1980, je me suis documenté, j'ai bidouillé, tâtonné, échoué et... persévéré, si bien qu'en 1984, une vingtaine de mes plaques ont été exposées au Centre Pompidou puis au musée Nicéphore Niépce. Aux États-Unis, j'ai fait partie de la *Daguerrian Society*, et il y a là-bas pas mal de bouquins sur le daguerréotype dans lesquels on me cite. Ma formation scientifique initiale [diplômé maître es sciences physiques] m'a permis de résoudre certains problèmes techniques, mais la véritable raison de mon "baiser à la princesse daguerréotype endormie" est uniquement due à sa beauté, et pas du tout pour les jongleries de la chimie ou de la physique...

(...) Quand j'ai travaillé le daguerréotype, ce que je ressentais de ce médium, c'était une notion de momification et quasiment de pétrification. L'aspect "miroir" du daguerréotype fait que sa lecture (son aspect) est strictement équivalente à la buée qui se dépose sur le miroir de notre salle de bain quand on prend une douche... Ça n'a pas de pigments, pas de "blancs" ni de "noirs", c'est juste les gouttelettes de vapeur d'eau (de mercure pour le daguerréotype) qui diffusent la lumière qu'elles reçoivent et créent les blancs, alors que les noirs ne sont que les zones où il n'y a pas de buée.

Entretien réalisé par Julie Corteville (extraits).

“J’ai utilisé les images comme une palette”

Corinne Vionnet

Née en 1969 en Suisse, l’artiste Corinne Vionnet poursuit une réflexion sur la représentation en utilisant, entre autres, des images recueillies sur Internet. Elle est présente dans de nombreuses expositions et collections internationales. Son travail “*Photo Opportunities*” a fait l’objet d’une acquisition par le musée français de la Photographie.

Quand avez-vous commencé “*Photo Opportunities*” ?

En 2005. À l’époque, je ne connaissais pas encore les sites comme Flickr. J’ai tapé “Pise” sur Google pour voir ce qui se passe, et là j’ai été impressionnée par ce défilement d’images. Au début, j’ai juste récupéré ces photos en me disant qu’un jour il faudrait que j’en fasse quelque chose sans vraiment savoir quoi. Je me suis aperçue que ce que je cherchais à exprimer c’était un questionnement sur notre culture visuelle, à quel point elle nous influence. Est-ce qu’on reproduit une image que l’on connaît déjà ? D’où l’idée de les empiler, c’est comme ça que c’est venu.

Vous avez fait une recherche sur les lieux, les publicités ?

J’avais contacté une agence européenne pour avoir des informations sur les statistiques touristiques : quels sont les pays les plus visités ? Les villes les plus visitées ? Ensuite je me suis rendue dans les agences de voyages et j’ai pris leurs catalogues pour voir quelles images elles utilisent. Pour Paris : s’agissait-il de la tour Eiffel ? Pour Berlin de la porte de Brandebourg ? C’est marrant car en cinq ans, j’ai vu un changement dans l’esthétisme. Il y a donc eu cette recherche avant et pendant.

La période des vacances, c’est le moment où l’on fait le plus de photos...

Avec les smartphones, c’est en train de changer ! C’est vrai qu’avec mes parents on faisait des photos, mais surtout pendant les vacances. J’ai l’impression que les pratiques s’orientent différemment, il y a une présence quotidienne de la photo, le geste est tout le temps là.

Quand on visite un pays, on n’a de cesse de rapporter la même image que tout le monde...

C’est Martin Parr qui parlait d’un phénomène qu’il appelle “de propagande” où l’on veut montrer à quel point notre famille est bien, que l’on est heureux, tout ce bonheur, c’est intéressant.

Les photos que vous “compilez”, vous les avez choisies une par une ?

Oui, si j’étais intervenue avec un système informatique qui choisit pour moi, ça aurait été autre chose. Je souhaitais conserver une interprétation personnelle. C’est aussi un travail sur ma propre culture visuelle, parce que, en général, je ne suis pas allée dans tous ces lieux. Mais je les connaissais tout de même. “*Photo Opportunities*” est un travail commun. J’ai utilisé les images des gens comme une palette, ne sachant pas dessiner ou peindre. Finalement, j’ai peint avec leurs images.

Le résultat est proche de la peinture, ça vous a étonnée ?

Oui, mais quand j’ai vu ce résultat, j’ai continué dans cette direction parce que ça rejoignait la peinture justement. Pour moi, c’est une sorte de boucle, on dirait de la gravure, de la peinture... Et retrouver la peinture à travers des images numériques, assez froides, ça me plaisait beaucoup.

Le rendu est assez esthétisant...

Ce dont j’avais peur, c’est que le beau l’emporte sur l’idée. Mais finalement, les photos conventionnelles sont un peu froides, et que ça parte de ça pour donner une sorte de peinture, je trouvais ça intéressant, je l’ai assumé ! Ça reste une interprétation personnelle avec l’envie de soulever quelques questions.

Entretien réalisé par Julie Corteville (extraits).



Toutes les informations
sur l’exposition :
www.museedelaphoto.fr